

Bosch – gleich oder besser

Die Konjunktur gemalter Kopien im 16. Jahrhundert

Sie nannten ihn Joen. Sowohl im Kreis seiner Familie als auch unter seinen Freunden scheint man seinen Taufnamen kaum genutzt zu haben. Der kam zum Einsatz, wo es offiziell wurde. So zum Beispiel am 26. Juli 1474, als er seinen Vater auf das Rathaus begleitete. Der wollte die mit dem Küster Jan Goyart Noyen vereinbarte Rückzahlung von 25 Rheinischen Gulden beurkunden lassen. Aus diesem Anlass wurde vermerkt, dass der Maler Anthonius gemeinsam mit „Hieronymus genannt Joen, seinem Sohn“ erschienen sei, „Jeronimus dictus Joen eius filius“.¹ Auch in zahlreichen anderen städtischen Akten und in den Rechnungsbüchern begegnen Hinweise darauf, dass er im Alltag gemeinhin Joen genannt wurde. Eine vereinheitlichte Rechtschreibung gab es damals nicht. Und weil man nach Gehör schrieb, variieren die Schreibweisen des Namens von „Jheronimus dictus Joen, pictor“, des Joen genannten Malers Hieronymus.² Weit bemerkenswerter als dieser zeittypische Umstand ist die Tatsache, dass Hieronymus, wo er selbst schrieb, sich stets derselben Namensform bediente. Diesen Umstand bezeugen eine große Zahl von Gemälden, die mit seiner Signatur versehen sind (Abb. 1).

Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch eine Urkunde, die erweist, wie ungewöhnlich es selbst seinen Zeitgenossen erschien, dass ihr Mitbürger, der Kunst- und Dekorationsmaler Hieronymus van Aken, „sich selbst Jheronimus Bosch



1 | Hieronymus Bosch:
Anbetung der Könige
(Detail), um 1496/97,
Madrid, Museo Nacional
del Prado

schreibt“. Anlässlich der Beisetzung des verstorbenen Ritters Jan Backx hatte „Jheronimi van aken scilder ofte maelder, die hem selver scrift Jheronimus bosch“ seine Mitbrüder von der „Illustren Liebfrauenbruderschaft“ in sein Haus geladen.³ Die Aufzeichnung im Rechnungsbuch der Bruderschaft dokumentiert nicht nur die Kosten für die am Sonntag Laetare, dem 10. März 1510, im Haus des Malers abgehaltene Mahlzeit, sondern auch die dem Fastensonntag angemessenen vegetarischen Speisen und ganz nebenbei auch die damals schon zum Markenzeichen gewordene Signatur des Malers.

Vielfalt von Monstern

In den Kreisen jener, die Kunstwerke kauften und sammelten, war der Name Hieronymus Bosch ein Begriff, und seine Werke waren so gefragt wie teuer. Sein Landesherr, Philipp der Schöne, hatte im September 1504 „zu seinem erlauchten Gefallen“, „pour son tres noble plaisir“, ein Weltgerichtstriptychon bei Hieronymus Bosch bestellt und eine Anzahlung von 36 Gulden geleistet.⁴ Für das fertige Werk wurden 360 Gulden veranschlagt. Das war eine gewaltige Summe, denn das als Tagelohn ausbezahlte Jahreseinkommen eines Steinmetzmeisters lag seinerzeit bei etwa 55 Gulden.⁵ Da die Lebenshaltungskosten hoch waren, entsprach das in etwa dem standesgemäßen Jahresbedarf eines gehobenen städtischen Haushalts.⁶ Man konnte für diesen Preis ein Handelsschiff kaufen. Eine Kogge, das seinerzeit verbreitetste Seeschiff, kostete damals in Antwerpen zwischen 30 und 150 Gulden.⁷

Auch andere Angehörige der höchsten Kreise zeigten sich an Hieronymus Bosch interessiert und besaßen seine Werke. So nannte die 1504 verstorbene Königin Isabella von Kastilien einige seiner Bilder ihr Eigen, genauso der 1523 verstorbene venezianische Kardinal Domenico Grimani.⁸ Im Inventar seiner Sammlung sind gleich drei Gemälde Boschs verzeichnet:

„Das Bild mit der Hölle und einer großen Vielfalt von Monstern wurde von Hieronymus Bosch gemacht.

Das Bild der Träume von der Hand des Selben.

Das Bild des Schicksals mit dem Walfisch, der im Begriff ist Jonas hinunterzuschlucken, von der Hand des Selben.“⁹

Es ist bemerkenswert, dass Boschs Werke europaweit verbreitet waren. Noch erstaunlicher ist aber, dass man in den Verzeichnissen der hochrangigen Sammler immer wieder seinem vollen Namen begegnet. Auch im 1516 aufgestellten Inventar der niederländischen Statthalterin Margarete von Österreich, in dem Künstlernamen selten sind und die Nennungen eher auf Vornamen beschränkt bleiben, wird ein Werk des Hieronymus Bosch ausdrücklich gewürdigt.¹⁰ Die Regentin hatte dieses damals schon alte Bild von einer Hofdame ihrer Nichte Eleonore geschenkt bekommen.¹¹ Der Schreiber, der diese Details zur Provenienz des Antonius-

Bildes mitteilt, bediente sich bei seiner Niederschrift der auch vom Künstler verwandten Schreibweise des Namens „Jheronimus Bosch“. Es wird sich demnach um eine signierte Tafel gehandelt haben, deren Identifizierung bis heute nicht gelungen ist; es haben sich zahlreiche Antonius-Darstellungen erhalten (Abb. 2).¹²

Weil man die Werke des Malers aus 's-Hertogenbosch nicht nur in den Niederlanden und in Spanien zu schätzen wusste, sondern auch in Italien, zählte Hieronymus Bosch zu den wenigen nordeuropäischen Malern, die Giorgio Vasari in seiner vielgelesenen Sammlung von Künstlerbiographien der Erwähnung für wert befand. Er lobt Boschs Einfallsreichtum und verweist auf einige im Kupferstich bekannte Werke, „anderer wunderlicher Dinge nicht zu gedenken, deren Zahl zu groß ist, als das man von allen reden könnte“.¹³ Ähnlich hatte zuvor der Genter Historiker Marcus van Vaernewyck den „Teufelsmacher“ Bosch charakterisiert.¹⁴ Und Lodovico Guicciardini, ein italienischer Humanist, der 1567 eine ausführliche Beschreibung der Niederlande publizierte, nannte Hieronymus Bosch einen „edlen Erfinder und berühmt für seine phantastischen und bizarren Dinge“.¹⁵ Die durch die Kunstliteratur verbreitete Idee des von nächtlichen Dämo-

nen gepeinigten Malers ließ Boschs Namen zum Synonym für Teufelsbilder und Höllenschilderungen werden, die eine stetig wachsende Zahl an Nachahmern produzierte.¹⁶

Etliche Werke seiner Imitatoren und Nachahmer sind dabei mit Boschs Namenszug versehen, der zum festen Begriff für alle Arten visueller Alpträume wurde. Auf literarischem Gebiet wird das durch Francisco Gómez de Quevedo y Villegas bezeugt, der in seinen *Sueños y discursos* (1627) den Maler Bosch zum Sinnbild für Visionen und Alpträume machte.¹⁷ Im Unterschied zu anderen Autoren mag Quevedo tatsächlich mit den originalen Bildern Boschs vertraut gewesen sein, wie etwa dem Höllenflügel des sogenannten *Gartens der Lüste* (Abb. 3), der sich damals im Besitz des spanischen Königs befand. Die meisten Autoren bezogen sich aber auf die schier unüberschaubare Zahl von Kopien und Nachahmungen, die teils schon zu Boschs Lebzeiten entstanden. Diese Bilderflut ist ein bemerkenswertes Phänomen, da kein anderer Maler jener Jahre eine so reiche Nachfolge fand. Ihr sollen die folgenden Ausführungen gewidmet sein. Im Unterschied zu den meisten anderen Untersuchungen werden dabei nicht nur die Motive der Bilder in den Blick genommen, sondern auch die ihrer Käufer und Sammler.



2 | Anonym:
*Die Versuchung des
heiligen Antonius,*
um 1515,
's-Hertogenbosch,
Sammlung F. van Lanschot



3 | Hieronymus Bosch:
Der Garten der Lüste,
rechter Flügel: *Die Hölle,*
um 1503, Madrid,
Museo Nacional del Prado

Fülle der Bildfindungen

Es mag selbstverständlich erscheinen, dass der Käufer sich beim Erwerb eines Bildes von dessen Motiven leiten lässt. Dass man es hier mit einem auch für das Kunstpublikum der Vormoderne zentralen Motiv für den Erwerb von Bildern zu tun hat, bezeugen die schon angesprochenen zahlreich überlieferten Inventare und Besitzverzeichnisse. Nur selten werden die darin verzeichneten Gemälde durch Angabe eines Künstlers charakterisiert. Meist begnügte man sich mit der deskriptiven Benennung des zumeist religiösen Bildgegenstandes. Die Inventare werden dabei zugleich zu einem sprechenden Zeugnis der vormodernen Frömmigkeitspraxis, aus dem sich Rückschlüsse auf besonders verehrte Heilige ziehen lassen.¹⁸ Doch mag es um mehr gegangen sein, denn im Zusammenhang mit dem Namen des Hieronymus Bosch begegnet ein eingeschränktes Repertoire an Heiligenbildern, und manche der geschätzten und verehrten Heiligen scheint er nie gemalt zu haben, wie den heiligen Sebastian.¹⁹ Dafür begegnen, wie im Inventar der Margarete von Österreich, immer wieder Darstellungen des heiligen Antonius. So auch in der Sammlung des Kardinals Marino Grimani (um 1489–1546), der gleich zwei Bilder dieses Themas besaß: „Ein mittelformatiges Gemälde auf Leinwand mit der Versuchung des heiligen Antonius von Bosch“ und „ein großes Bild mit der Versuchung des heiligen Antonius von Bosch auf Leinwand“.²⁰

Einen Hinweis darauf, was die zeitgenössischen Betrachter an diesen Bildern reizte, gibt ein 1524 aufgestelltes habsburgisches Inventar, in dem ein heute nicht mehr identifizierbares Bild beschrieben wird als „ein Gemälde des Herrn St. Antonius, der ein Buch und eine Brille in seiner Hand hält und einen Stock unter seinem Arm, der Hintergrund ist waldig und voll fremdartiger Figuren“.²¹ Auch im Besitz der Familie Croÿ, im nahe Löwen gelegenen Kasteel Heverlee, befand sich eine Hieronymus Bosch zugeschriebene *Versuchung des heiligen Antonius*, die in dem um 1600 aufgestellten Inventar als alt charakterisiert wird und der Beschreibung nach, als echte Kostbarkeit, in einem dekorierten Holzkästchen verwahrt wurde.²²

Die erhaltenen Bilder lassen sich nicht den Dokumenten zuordnen, doch vermitteln beide einen Eindruck davon, dass man den als Ausdruck künstlerischer Phantasie gedeuteten Abwechslungsreichtum als besondere Qualität seiner Werke zu schätzen wusste. Als Ausdruck der Wertschätzung beto-

nen die Autoren der Vormoderne die Fülle und Reichhaltigkeit der Bildfindungen Boschs, die der zeitgenössischen Kunstkritik als bedeutsames formales Kriterium galten.²³ Zunehmend begegnen in jener Zeit auch in Inventaren und Nachlassverzeichnissen eingestreute Bemerkungen, die über eine bloße Beschreibung des jeweiligen Bildes hinausgehen. Zur Verwendung von Künstlernamen trat eine qualitative Beurteilung einzelner Arbeiten, die als Hinweis auf eine sich herausbildende Kunstkennerschaft interpretiert werden kann.²⁴ Hinzu kam ein Wissen um einen sich verfestigenden Kanon an Malern, die in einer Sammlung vertreten sein mussten. Diese Kanonbildung scheint schon eingesetzt zu haben, bevor die sich parallel zu dem wachsenden Interesse entwickelnde Künstlerliteratur in den Jahren von der Publikation der Vitensammlungen Vasaris bis zu den Enzyklopädiën des 18. Jahrhunderts dessen Verschriftlichung bewirkte.

Dass es manchem Sammler nicht mehr primär um den Gegenstand eines Bildes ging, sondern nur noch darum, irgendeinen Bosch zu haben, ist früh bezeugt. So durch einen Brief von Kaiser Rudolf II. vom 21. September 1587, aus dem hervorgeht, dass er schlicht zwei Bilder von der Hand des Tizian und des Hieronymus Bosch begehre und gerne haben wolle, so diese denn zu bekommen wären.²⁵ Und auch als er 1599 vom Tod Philipps II. erfahren hatte, war er bemüht, diese schmerzliche Lücke seiner Sammlung zu schließen. „Und weiln ir dan gelegenheit zu schicken haben werdet“, schrieb er am 22. Februar 1599 an den Gesandten Franz Christoph von Khevenhüller in Madrid, „ist mein genedig begern an euch, allen müglichen vleisz anzuwenden, ob ir etwa ain stuckl, zwai oder drei von des verstorbnen konigs verlaszenen gemähl, es were von des Titiano, Hieronimus Bosz oder des Parmesani hand, bekommen kundet.“²⁶ Daraus wurde leider nichts.

Etliche andere nannten solche Bilder stolz ihr Eigen, wobei auch die Tatsache, dass manche dieser Inventare die zur Rede stehenden Bilder nicht beschreiben, sondern nur als Werke des Hieronymus Bosch verzeichnen, dieses spezifische Sammlerinteresse dokumentiert. Ein Beispiel dafür ist das 1603 aufgezeichnete Inventar der Françoise van Vaerne-wijck, der Witwe des Ritters Dirk van de Werve, die „ein Gemälde von Jheronimus Bosch auf Leinwand, im Rahmen“ besaß.²⁷ Auch das 1605 aufgestellte Nachlassinventar von Jan de Bruyn aus Antwerpen führt „zwei Gemälde von Jheronimus Bos auf Leinwand, im Rahmen“ und „Ein Stück Malerei auf Leinwand von Bos“ auf.²⁸ Diese Aufzählung niederländischer Sammlungen ließe sich noch erweitern, die gleiche Beobachtung lässt sich mit Blick auf spanische Sammlungen machen.²⁹

Wenn Boschs Werke so regelmäßig in den Nachlässen von Angehörigen der Oberschicht begegnen, darf das nicht darüber hinwegtäuschen, dass es zu jener Zeit nicht einfach war, den Bedarf nach seinen Bildern zu stillen. Das bezeugt ein Brief des Abtes Maximilien Morillon an den Kardinal Gran-

vella vom 1. Dezember 1573.³⁰ Doch allen Schwierigkeiten zum Trotz verfügte der Kardinal über eine ganze Reihe von Bosch zugeschriebenen Gemälden, die später im Nachlass von François Perrenot de Granvella dokumentiert sind. Auch Granvella besaß eine Antonius-Versuchung, darüber hinaus aber auch „vier alte Gemälde“ von Hieronymus Bosch, die „diverse Sachen und Phantasien“ darstellten, „representant diverses choses et fantasies“.³¹

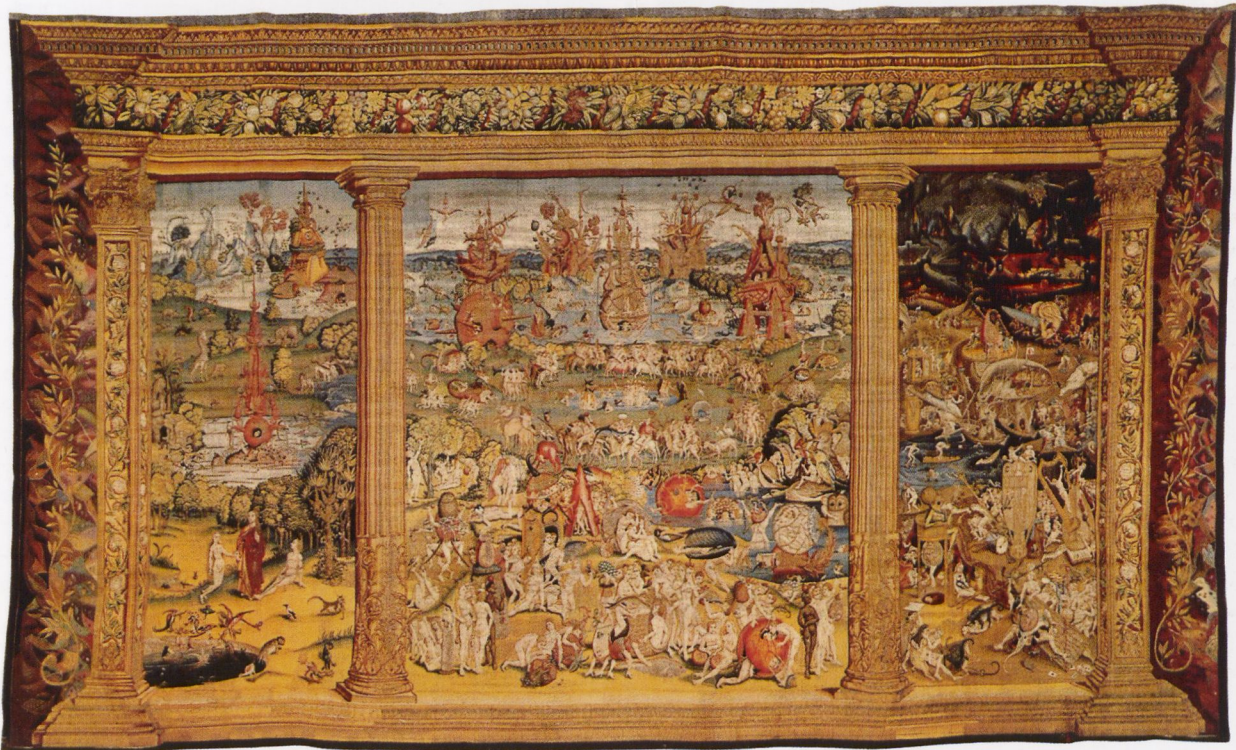
Behutsame Höllendarstellungen

Die meisten mit Boschs Namen verbundenen Werke, die sich in frühneuzeitlichen Sammlungen nachweisen ließen, waren Höllenszenen. Dass es aber nicht nur darum ging, Werke von Bosch zu besitzen, sondern dass auch deren Themen ein Motiv für den Erwerb waren, dokumentiert eine schier unüberschaubare Fülle von gemalten Kopien und Nachahmungen derartiger Bilder, aber auch die Verbreitung der mit Boschs Namen verbundenen Motive im höfischen Medium der Tapiserie (Abb. 4).³² Seit alters her hatte ein reicher textiler Festschmuck zu allen Solennitäten gehört, und bei Staatsbesuchen waren Tapisseries ein obligater Bestandteil der

Raumausstattung, so dass Erzherzog Ferdinand 1561 den Kaiser bat, ihm niederländische Wandteppiche zu leihen, da er oft Besuch von Gesandten und hohen Gästen habe, die er angemessen beherbergen müsse.³³ Nicht zuletzt durch die Vorliebe, die sowohl Karl V. als auch sein Nachfolger Philipp II. und mit ihnen der spanische Hof für Tapisseries hegte, waren sie zum unverzichtbaren Bestandteil herrscherlicher Repräsentation geworden.³⁴

Die Bilderwelten des Meisters aus 's-Hertogenbosch waren im höfischen Kontext in jeder Form beliebt und auch im preiswerten Medium der Graphik gefragt. Die zahlreich überlieferten Druckgraphiken (Kat. 4–8, 11) und die ebenfalls zahlreich überlieferten gezeichneten Musterblätter (Abb. 5) dokumentieren die so vielfältige wie reichhaltige Verarbeitung und Verbreitung von Bosch-Motiven.³⁵ Etliche der gedruckten Blätter waren in Antwerpen bei Hieronymus Cock erschienen, dessen Verlagshaus „Aux Quatre Vents“ den internationalen Markt bediente.³⁶ Noch im 1601 aufgestellten Inventar seines Nachlasses finden sich die Druckplatten der in seinem Verlag erschienenen Stiche:

„Eine Kupfertafel mit der Hölle mit zwei Flügeln von Jheronimus Bosch



4 | Brüsseler Werkstatt:
Der Garten der Lüste,
um 1550/70, Tapiserie,
Madrid, Patrimonio
Nacional, Palacio Real

Eine Kupfertafel mit Sankt Martin
von Jheronimus Bosch

Eine Kupfertafel mit einer Kreuztragung
von Jheronimus Bosch

Eine Kupfertafel mit dem hl. Christophorus
von Jheronimus Bos.³⁷

Hieronymus Bosch hatte einer großen Werkstatt vorgestanden, Gesellen und Mitarbeiter beschäftigt. Das wird durch einen Eintrag im Rechnungsbuch der Liebfrauenbruderschaft dokumentiert, wo für das Jahr 1503/04 eine Zahlung an die „knechten“ des Hieronymus Bosch verbucht ist, die für die Anfertigung von drei kleinen Wappenschilden sechs Stuver erhielten.³⁸ Bosch hatte demnach mehrere Helfer oder Mitarbeiter, doch gelang es seiner Werkstatt schon zu Lebzeiten des Meisters nicht, den ständig steigenden Bedarf an Gemälden von seiner Hand zu stillen. Das rief eine ebenso stetig wachsende Zahl von Nachahmern auf den Plan, die Bilder in seinem Stil produzierten. Diese Tatsache kommentierte Felipe de Guevara schon um das Jahr 1560 in seinen *Comentarios de la pintura* mit unverhohlener Missbilligung. „Was Bosch mit Behutsamkeit und Zurückhaltung tat“, schrieb er mit Blick auf diese anonymen Höllenszenen,

„taten und tun andere ohne Maß und Urteil, weil sie gesehen haben, wie diese Malweise Boschs in Flandern aufgenommen wurde; sie entschlossen sich, ihn nachzuahmen, indem sie Ungeheuer und unerhörte Erfindungen malten und glauben machen wollten, die Nachahmung Boschs sei nicht mehr als das. Deshalb findet man unzählige Bilder dieser Art, die fälschlich mit dem Namen des Hieronymus Bosch signiert sind, jedoch fälschlich; Gemälde, an die Hand zu legen ihm nie eingefallen ist,



5 | Anonym:
*Musterblatt mit Monstern,
Kopf- und Tierstudien,
um 1530/50, Oxford,
Ashmolean Museum*

sondern dem Rauch und den kurzsichtigen Köpfen, indem man sie in Kaminen räucherte, um ihnen Glaubwürdigkeit und altes Aussehen zu verschaffen.“³⁹

Wer seinerzeit Bosch sammelte und teuer dafür bezahlte, der wollte auch tatsächlich Werke von seiner Hand erwerben und nicht irgendwelche sinistren Hervorbringungen anonymer Nachahmer und Kopisten. Denn historische Gemälde wurden im Lauf des 16. Jahrhunderts ein Gegenstand sammlerischen Interesses. In den höfischen Sammlungen unterstrichen die ererbten alten Gemälde die Adelsqualität der Besitzer. Schließlich bezeugten die historischen Stücke, dass schon die Vorfahren die Künste geschätzt und gefördert hatten.

In Nachahmung dieser höfischen Praxis begann auch das Stadtpatriziat sich für alte Bilder lokaler Herkunft zu interessieren, die als historische Belege kultureller Traditionen geschätzt wurden. Zugleich suchte man Bilder jener Maler zu erwerben, die auch in den vorbildlichen Sammlungen des hohen Adels hingen. Auf diese Weise entstand ein nie dagewesener Bedarf. Auch in Antwerpen, dem damals wichtigsten Zentrum des Handels mit niederländischen Bildern, wurde als Problem erkannt, was der Spanier Felipe de Guevara kritisierte: die mit fälschender Absicht hergestellten Bilder, was ein Ratserlass aus dem Jahr 1575 dokumentiert. Darin werden nicht nur einige alte Privilegien der Lukasgilde bestätigt, sondern auch das Verbot ausgesprochen, Fälschungen historischer Bilder zu veräußern.⁴⁰ Es dürfe nämlich keinesfalls geschehen, dass „geachtete Leute, Herren und Bürger durch derartige Verkäufe betrogen würden, indem sie Gemälde als Werke bekannter und berühmter Meister kauften, während dieselben aber nur nach deren authentischen abgemalt sind“.⁴¹

Bewusstsein für stilistische Eigenheiten

Die hier angesprochenen Fälschungen alter Bilder sind ein bemerkenswertes Phänomen, weil man alten Dingen, die nicht aus der bewunderten Antike stammten, über lange Zeit wenig Wert beigemessen hatte. Wenn man die unverhohlene Verachtung zur Kenntnis nimmt, die beispielsweise Giorgio Vasari den architektonischen Hervorbringungen der Gotik entgegenbrachte, ist es erstaunlich, wie viel Wertschätzung Hieronymus Bosch, ein Maler jener Epoche, in Italien erfuhr.⁴²

Noch bemerkenswerter als das antiquarisch-historische Interesse der Sammler jener Tage ist die Tatsache, wie genau man seinerzeit Qualitätsstufen und stilistische Unterschiede zur Kenntnis nahm. Auch dafür liefert Felipe de Guevara einen Beleg, indem er von seiner Schelte der stümperhaften Nachahmungen Boschs die Werke eines Mitarbeiters seiner Werkstatt ausnimmt:

„Doch verlangt es die Gerechtigkeit, darauf aufmerksam zu machen, dass es unter diesen Nachahmern des Hieronymus Bosch einen gibt, der sein Schüler war und der aus Verehrung für seinen Meister oder, um seinen eigenen

Werken mehr Wert zu geben, sie mit dem Namen des Bosch und nicht mit dem seinen versah. Das sind trotz des eben erwähnten Umstandes Schöpfungen, die großer Wertschätzung würdig sind, und der sie besitzt, muss sie hochhalten. Denn in der Erfindung lebte in ihm ein Zug seines Meisters, in der Ausarbeitung war er noch sorgsamer und geduldiger als dieser und entfernte sich nicht von der Lebendigkeit, Frische, Sittlichkeit und vom Kolorit seines Meisters.“⁴³

Es erweist sich hier ein Bewusstsein für die stilistischen Eigenheiten der Werke des Hieronymus Bosch, von dem selbst fachlich geschulte Betrachter unserer Zeit weit entfernt sind. Wer beispielsweise 2001 die Rotterdamer Bosch-Ausstellung besuchte, konnte zur Kenntnis nehmen, in wie vielen unterschiedlichen Arbeiten die Verantwortlichen die Hand Boschs zu entdecken vermochten. Da wurden Gemälde als Bosch ausgestellt, „an die Hand zu legen ihm nie eingefallen wäre“, um es mit Felipe de Guevara zu sagen. Dessen Kennerschaft verdankte sich der Tatsache, dass er einige Hauptwerke Boschs aus eigener Anschauung kannte, an deren Autorschaft bis heute nie Zweifel laut geworden sind. Den meisten Niederländern der Vormoderne fehlte die für ein kennerschaftliches Urteil unerlässliche Kenntnis der Originale, da die meisten Bilder die Heimat des Malers schon früh verlassen hatten.

Auch ein versierter und an Fragen künstlerischer Handschrift interessierter Betrachter wie der Maler und Kunstschriftsteller Karel van Mander verfügte nur über eine eingeschränkte Kenntnis von Originalen, die seinem kennerschaftlichen Urteil als Fundament hätten dienen können. Jene Werke, die er gesehen hat und teils bewundernd beschreibt, stehen der

heutigen Vorstellung von dem, was ein Bild des Hieronymus Bosch auszeichnet, fern. Dabei sind die Werke, die van Mander würdigt und die bei den Sammlern seiner Zeit höchste Wertschätzung genossen, fraglos keine Fälschungen. Es sind Werke eigenen Rechts, denen das pejorative Verdikt der Nachahmung nicht gerecht wird. Das gilt zum Beispiel für eines der wenigen von van Mander beschriebenen Bilder, das sich aufgrund seiner Beschreibung identifizieren lässt (Abb. 6).⁴⁴ Das Bild zeigt, so van Mander,

„eine Hölle, aus der die Altväter erlöst werden, wobei Judas, der auch mit hinausziehen will, mit einem Strick gefesselt und gehenkt wird: Es ist gar wunderbar, was dort alles an unglaublichem Spuk zu sehen ist, auch wie trefflich und natürlich er war bei der Darstellung von Flammen, Bränden, Rauch und Nebel“.⁴⁵

Noch Max J. Friedländer, der 1927 einen Katalog der Werke Boschs vorlegte, schrieb die Ausführung dieser Tafel Hieronymus Bosch zu.⁴⁶ Heute gilt das Gemälde als ein typisches Beispiel für die Bosch-Nachfolge der Mitte des 16. Jahrhunderts.⁴⁷ Mit Blick auf derartige Bilder, die zwar nicht mit Boschs Namenszug versehen sind, aber deutlich seine Sprache sprechen, mag man sich an den von Jorge Luis Borges erfundenen Schriftsteller Pierre Menard erinnern fühlen, den Verfasser des *Quijote*. „Sein bewundernswerter Ehrgeiz war vielmehr darauf gerichtet, ein paar Seiten hervorzubringen, die – Wort für Wort und Zeile für Zeile – mit denen von Cervantes übereinstimmen sollten.“⁴⁸ Borges' Text spielt mit der vermeintlich überzeitlichen Gültigkeit unserer gegenwärtigen Vorstellung von dem, was originell oder ein Original ist. Doch diese Vorstellungen sind alles andere als eine historische Konstante.⁴⁹



6 | Anonym:
Christus im Limbus,
um 1550/60, New York,
The Metropolitan Museum
of Art

Das Prinzip der Memoria

Im Unterschied zu den Werken der bildenden Kunst, die in vielen Fällen den Zeitläuften zu widerstehen vermochten, war das Medienverständnis, also die Vorstellung davon, was ein Bild und seine spezifischen Qualitäten ausmacht, einem steten Wandel unterworfen. So ist heute das Wissen um den Verfertiger eines Bildes von größerer Bedeutung als in früheren Zeiten. Kaum zehn Prozent der abertausenden von Gemälden, die in den Nachlassinventaren des 17. Jahrhunderts verzeichnet wurden, waren einem Künstler zugeschrieben. Blickt man nun auf die Bestände der modernen Museen, sind es kaum zehn Prozent der Bestände, die *nicht* einem Künstler zugeschrieben werden.⁵⁰

Das hat seinen Grund sicher nicht in einem Mehr an Wissen, sondern in einem anders gelagerten Interesse. Wer sich in der Vormoderne über Werke der bildenden Kunst äußerte, tat dies zumeist in der antiken Rhetorik entlehnten Begriffen. Und nicht nur das Vokabular entstammte den als vorbildlich verehrten antiken Werken, sondern auch die Kategorien der Beurteilung. Und zu denen gehörte eine heute kaum mehr nachvollziehbare Skepsis gegenüber dem Neuen, das, anders als heute, nicht als Wert an sich galt.⁵¹

Immer wieder wurde Horaz zitiert, weil das in dessen *Dichtkunst* behauptete gleiche Recht für Dichter und Maler im Bemühen um die theoretische Aufwertung der Malerei zentrale Argumente geliefert hatte.⁵² Doch ausgerechnet Horaz erwies sich, wo es um die angemessenen Themen für eine



7 | Anonym:
Kreuztragung,
nach 1500, Gent,
Museum voor Schone
Kunsten

künstlerische Beschäftigung ging, nicht als ein Freund des Neuen. „Es ist schwer, Allgemeines passend zu sagen“, hatte Horaz geschrieben, „du wirst deshalb mit weniger Gefahr ein Schauspiel aus der Iliade ziehen, als dich an etwas ganz Neuerfundenes zu wagen.“⁵³

In einer höfischen Gesellschaft, die vom Prinzip der Memoria getragen war, die als prägende Form der Wahrnehmung die soziale Praxis und das alltägliche Leben bestimmte, kam der Kategorie des Neuen nur bedingt Bedeutung zu. Die soziale Praxis war in weiten Teilen von einem instrumentalisierten kollektiven Erinnern geprägt, das Gegenwärtiges stets in einem aus den jeweils aktuellen Bedingungen heraus erwachsenen, versichernden Zurückblicken wahrnahm. Die mit Leon Battista Alberti im 15. Jahrhundert einsetzende Übernahme aller wichtigen Topoi des kunsttheoretischen Diskurses aus der Rhetorik legt nahe, die im Bewusstsein der Traditionen sich vollziehenden Entwicklungen auf dem Gebiet der Bildkünste mit dem Begriff der Aemulatio zu beschreiben.⁵⁴

Dieses „Nacheifern“ versteht sich als ein Neugestalten im bewussten Umgang mit der Tradition. Nicht um mit ihr zu brechen, sondern um ihrem Regelsystem gemäß das Alte durch ein Neuere zu überbieten. Nicht der Bruch der Regeln oder die Neuschöpfung ist hierbei impliziert, sondern die Fortschreibung des als gut Erkannten zum Ziel einer allmählichen Vervollkommnung. Dieses Bestreben zielte darauf, das als vorbildhaft Betrachtete durch ein Besseres zu überbieten. Karel van Mander, der sich mit den Modi seiner Beschreibung auch in seinen Kategorien dem Vorbild Giorgio Vasaris verpflichtet zeigte, verwendete den lateinischen Begriff der Aemulatio nicht. Das dahinterstehende Prinzip prägt jedoch sein Schreiben und Denken. So gehört zu den in seinem *Lehrgedicht* stets wiederholten Forderungen an die „lernbegierige Jugend“, ein unermüdliches Bestreben, andere zu übertreffen. „Vroech beginnen, ander overtreffen“, lautet die Devise.⁵⁵

Diesen Anspruch vertraten auch Maler, die heute nicht mehr namentlich zu fassen sind, weil ihre Zeitgenossen Fragen der Zuschreibung anders gewichteten, als wir das heute tun. In der Nachfolge des Hieronymus Bosch haben zahlreiche Künstler gearbeitet, deren Namen mit guten Gründen niemand mehr kennt. Doch ragen aus der Masse der namenlosen Imitatoren auch Malerpersönlichkeiten mit einem bemerkenswerten eigenen Œuvre heraus. Der prominenteste unter ihnen ist Pieter Bruegel d. Ä. Es gab darunter aber auch Künstler, die faszinierende Bilder geschaffen haben und deren Namen wir gerne wüssten, wie etwa den des Malers der *Kreuztragung* in Gent (Abb. 7). So bleibt die reiche Bosch-Nachfolge auch in Zukunft als kulturhistorisches Phänomen eine große kunsthistorische Herausforderung.

- ¹ 's-Hertogenbosch, Rechterlijk Archief, Bosch Protocol 1243, fol. 286r. Vgl. Friedrich Gorissen: *Das Stundenbuch der Katharina von Kleve. Analyse und Kommentar*, Berlin 1973, S. 1134.
- ² Urkunde vom 3. Januar 1481, 's-Hertogenbosch, Rechterlijk Archief, Bosch Protocol 1250, fol. 220v, 222v. Vgl. Gorissen 1973 (wie Anm. 1), S. 1134; Marijnissen 1988, S. 11.
- ³ Marijnissen 1988, S. 13 f.; Stefan Fischer: *Iheronimus Bosch. Das vollständige Werk*, Köln 2013, S. 289.
- ⁴ Lille, Archives départementales du Nord, B 2185, fol. 230v, zit. n. Alexandre Joseph Pinchart: *Archives des arts, sciences et lettres. Documents inédits publiés et annotés*, Bd. 1, Gent 1860, S. 268.
- ⁵ Vgl. Fischer 2009, S. 20.
- ⁶ Vgl. ebd.
- ⁷ Vgl. Nils Büttner: Wer war „Meister Gielesz“? Der Vertrag über das Dortmunder Retabel und die Werkstattpraxis in Antwerpen, in: *Das „Goldene Wunder“ in der Dortmunder Petrikerche. Bildgebrauch und Bildproduktion im Mittelalter*, hrsg. von Barbara Welzel, Thomas Lentens und Heike Schlie, Bielefeld 2003, S. 67, 76, Anm. 74.
- ⁸ Vgl. Fischer 2009, S. 95–102.
- ⁹ „La tela del inferno cun la gran diversità de monstri fo de mano de Hieronimo Bosch. La tela delle sogni fo de man de l'istesso. La tela della fortuna con el ceto che ingiotte Giona fu de man de l'istesso“, zit. n. Anonimo Morelliano: *Marcantonio Michiel's Notizia d'opere del disegno*, Abt. 1: *Text und Übersetzung*, hrsg. von Theodor Frimmel, Wien 1888, S. 102.
- ¹⁰ Vgl. Dagmar Eichberger: *Leben mit Kunst. Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout 2002, S. 269 f., Anm. 318.
- ¹¹ „Ung moyen tableau de Sainct Anthoine, qui n'a couverture ne feuillet, qui est fait de Jheronimus Bosch, et a esté donné à Madame par Jhorine, femme de chambre de Madame Lyonor“, Lille, Archives départementales du Nord, B 3507, unpag., zit. n. Pinchart 1860 (wie Anm. 4), S. 275.
- ¹² Eichberger 2002 (wie Anm. 10), S. 269, Abb. 104, zeigt exemplarisch eine *Versuchung des heiligen Antonius* aus der Bosch-Nachfolge, die sich heute in Berlin befindet.
- ¹³ „[...] e tante altre fantastiche e capricciose invenzioni che sarebbe cosa fastidiosa a volere di tutte ragionare“, Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, hrsg. von Gaetano Milanesi, Bd. 5, Florenz 1880, S. 439, dt. Übers.:
- Giorgio Vasari: *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister*, hrsg. und übers. von Ludwig Schorn und Ernst Förster, Bd. 3/2, Stuttgart/Tübingen 1845, S. 350 f.
- ¹⁴ „meester Jeronimus Bosch, die men hiet den duvelmakere“, Marcus van Vaernewyck: *Van die beroerliche tijden in die Nederlanden en voornamelijk in Ghendt 1566–1568*, hrsg. von Ferdinand Vanderhaeghen, Bd. 1, Gent 1872, S. 156.
- ¹⁵ „Girolamo Bosco di Bolduc, inuentore nobilissimo, & marauiglioso di cose fantastiche & bizzarre“, *Descrittione di M. Lodovico Guicciardini, Patritio Fiorentino, di tutti i Paesi Bassi altrimenti detti Germania Inferiore. Con piu carte di Geographia del paese, & col ritratto naturale di piu terre principali, al gran re cattolico Filippo d'Austria*, Antwerpen 1567, S. 98.
- ¹⁶ Vgl. hierzu die bis heute grundlegende Arbeit: Unverfehrt 1980.
- ¹⁷ Vgl. James Iffland: *Quevedo and the Grotesque*, Bd. 2, London 1982, S. 43 f.
- ¹⁸ Dagmar Eichberger hat das für Margarete von Österreich untersucht und detailliert begründet, vgl. Eichberger 2002 (wie Anm. 10), S. 260–269.
- ¹⁹ Für ihn hegte Margarete von Österreich besondere Verehrung, vgl. ebd., S. 268 f.
- ²⁰ „Uno quadro tentation de sto Antonio in tella del Bosch mezano [...] Uno quadro grande tentation di santo Antonio di Bosch in tella“, zit. n. Vandebroecq 1987a, S. 433, Anm. 1325. Vgl. auch Paolo Paschini: Il mecenatismo artistico del cardinale Marino Grimani, in: *Storia e letteratura* 72 (1958), S. 79–88.
- ²¹ „Item un aultre tableau de Monseigneur Sainct-Anthoine tenant ung livre et une besicle en sa main et ung baston soubz son bras, le fond de bocaige es estranges figures de personnages“, zit. n. van Dijck 2001, S. 93.
- ²² Vgl. ebd., S. 113.
- ²³ Zu den Kategorien und Kriterien vormoderner Kunstkritik vgl. die Lemmata „Varietà“ und „Copia“ in: *Dizionario della critica d'arte*, hrsg. von Luigi Grassi und Mario Pepe, 2 Bde., Turin 1978.
- ²⁴ Vgl. Eichberger 2002 (wie Anm. 10), S. 428.
- ²⁵ „Belangend des khünigs gemäl stelle ich zu euerm und dann zuvorderst hochgedachter kaiserin, die ir derhalben anreden mögt, guetachten, ob es nit bedenklich sein solte, solche gemäl etliche, also etwo zwo tafeln von jedes mahlers des Tutiani und Hieronimi Bosci hand, zu begern, dann ich dieselben, na si also zu bekommen weren, gern haben wollt“, zit. n. van Dijck 2001, S. 110.

- ²⁶ Zit. n. ebd., S. 112.
- ²⁷ „Een stuck schilderije van Jheronimus Bosch op doeck in lijsten“, zit. n. ebd., S. 115.
- ²⁸ „Twee schilderijen van Jheronimus Bos op doeck in lijsten [...] Een stucxken schilderije op doeck van Bos“, zit. n. ebd., S. 118; Erik Duverger: *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, Bd. 1, Brüssel 1984, S. 117.
- ²⁹ So sei auf die 1602 dokumentierten Gemälde von Hieronymus Bosch in einem Kloster in Guadalupe hingewiesen: „Una tabla de pintura con su guarnicion de cosa de Geronimo Bosco [...] Un lienço de cosas de Geronimo Bosco conprado y maestreado“, und auf den 1603 verzeichneten Nachlass des schon 1572 verstorbenen Marco Núñez Pérez: „Tres pinturas in madera con sus listas, la una de excell[entissimo] Jerhonimo Bosch en que ay un hombre que con cierta folles y lanternas“, zit. n. van Dijck 2001, S. 115; Duverger 1984 (wie Anm. 28), S. 89.
- ³⁰ „Je n’ay trouvé peintures que me contente suyvnt l’ouvrage de Jeronimo Bosch. Les toilles sont chieres pour la Hollande perdue“, zit. n. van Dijck 2001, S. 102.
- ³¹ „Un enfant de Geronimus Bos d’hauteur d’un pied douze polces; large de deux pieds six polces sans molure, nr. 95 [...] Pourtrait de Hierome Wos, haulteur de demy pied large de six poulces molure doree nr. CI taxe deux frans [...] Une aultre de Geronimus Bos colorée à destrampe d’une Tentation de saint Anthoine sans chassis ni molure. Non cothée. [...] En la grande garde-robe y a quatre pièces peinte de blanc et noir sur toile avec leurs chassis et molure de spain, toutes caduques et pouries. Non cothées [...] Quatre vieilles peintures a destrampe sur toile de Hierome Bos representant diverses choses et fantaisies taxees les quatre deux frans pource [...] II fr.“, zit. n. ebd., S. 119.
- ³² Vgl. Paul Vandebroek: *Meaningful caprices. Folk culture, middle-class ideology (ca. 1480–1510) and aristocratic recuperation (ca. 1530–1570). A series of Brussels tapestries after Hieronymus Bosch*, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 2009, S. 212–269.
- ³³ Vgl. Martin Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, S. 254 f. Allgemein dazu die materialreiche Untersuchung von Wolfgang Brassat: *Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin 1992, bes. S. 42 f.
- ³⁴ Zur Vorliebe Karls V. für die Tapisseriekunst vgl. Roger-A. D’Hulst: *Flämische Bildteppiche des XIV. bis XVIII. Jahrhunderts*, Brüssel 1961, S. 221. Zu den Tapisserie-Erwerbungen Philipps II. vgl. Iain Buchanan: *The Tapestries Acquired by King Philip II in the Netherlands in 1549–50 and 1555–59*. New Documentation, in: *Gazette des beaux-arts* 134 (1999), S. 131–152; Guy Delmarcel: *Le roi Philippe II d’Espagne et la tapisserie*, ebd., S. 154–178.
- ³⁵ Vgl. dazu den Aufsatz von Laura Ritter in diesem Band, S. 76–83.
- ³⁶ Vgl. Löwen 2013.
- ³⁷ „Een coperen plaete van de Helle met 2 deuren van Jheronimus Bosch [...] Een coperen plaete van Sint-Merten van Jheronimus Bosch [...] Een coperen plaete van eenen Cruysdrager van Jheronimus Bosch [...] Een coperen plaete van Sint-Christoffel van Jheronimus Bosch“, zit. n. van Dijck 2001, S. 114; Duverger 1984 (wie Anm. 28), S. 23.
- ³⁸ Gerd Unverfehrt: *Wein statt Wasser. Essen und Trinken bei Jheronimus Bosch*, Göttingen 2003, S. 89; vgl. auch Unverfehrt 1980, S. 233 f.; Vandebroek 1987a, S. 181; Fischer 2009, S. 118.
- ³⁹ Felipe de Guevara: *Comentarios de la pintura (1560) [...] Se publican por la primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de Antonio Ponz*, Madrid 1788, S. 41–44, dt. Übers. zit. n. Hermann Dollmayr: *Hieronymus Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinge in der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 19 (1898), S. 294–296. Allgemein zum Problem der Bosch-Fälschungen vgl. Büttner 2014.

- ⁴⁰ Vgl. *Jaerboek der vermaerde en kunstryke gilde van Sint Lucas binnen de stad Antwerpen*, hrsg. von Philippe Theodoor Moons-van der Straelen, bearb. von Jan Baptist van der Straelen, Antwerpen 1855, S. 63–65; Filip Vermeulen: *Painting for the Market. Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*, Turnhout 2003, S. 199, Appendix 5.
- ⁴¹ „[...] dat oick de goede luyden, heeren ende borgers deur sulckdanige vercoopingen commen bedrogen te worden, als coopende schilderyen voor wercken van vermaerde en befaemde meesters, daer de selve maer en syn naer eenige principale geconterfeyt“, zit. n. Moons-van der Straelen 1855 (wie Anm. 40), S. 64; Vermeulen 2003 (wie Anm. 40), S. 132, 199, Appendix 5.
- ⁴² Vgl. Vittorio Magnago Lampugnani: *Architektur als Kultur. Die Ideen und die Formen*, Köln 1986, S. 9.
- ⁴³ Zit. n. Dollmayr 1898 (wie Anm. 39), S. 294–296.
- ⁴⁴ Unverfehrt 1980, S. 289, Nr. 158; New York 1998, S. 36, 254–256, Nr. 64; Marc Rudolf de Vrij: *Jheronimus Bosch. An Exercise in Common Sense*, Amsterdam 2012, S. 568, Nr. E 24.
- ⁴⁵ „Een Helle, daer de oude Vaders verlost worden, en Iudas die oock mede meent uyt trecken, wort met een strick opghetrocken en ghehanghen: t'is wonder wat daer al te sien is van oubolligh ghespooock: oock hoe aerdigh en natuerlijck hy was, van vlammen, branden, roocken en smoocken“, Karel van Mander: *Het schilderboeck*, Faksimile der ersten Ausg. Haarlem 1604, Utrecht 1969, fol. 216v, http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/mand001schi01_01_0197.php (aufgerufen am 22.2.2016). Hessel Miedema schlägt ein Bild in Glasgow vor, bemerkt aber die starken Abweichungen und schreibt: „It is impossible to tell which painting van Mander saw“, Karel van Mander: *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilderboeck (1603–04)*, hrsg. und komm. von Hessel Miedema, Bd. 3, Doornspijk 1996, S. 55 f., Abb. 43.
- ⁴⁶ Tatsächlich gibt es zahlreiche motivische Berührungspunkte, und auch der leichte malerische Vortrag, der „auf die Glättung der Oberfläche verzichtet“, ist, wie Unverfehrt 1980, S. 202, mit Blick auf eine Version des Bildes bemerkt, „der raschen Malweise Boschs verwandt“.
- ⁴⁷ Vgl. <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/435725> (aufgerufen am 9.1.2016).
- ⁴⁸ Jorge Luis Borges: Pierre Menard, Autor des Quijote (1944), in: ders.: *Sämtliche Erzählungen*, München 1970, S. 165.
- ⁴⁹ Vgl. dazu auch Büttner 2014.
- ⁵⁰ Vgl. Gary Schwartz: Was den Sammlern ins Auge sprang. Nicht der Künstlername sondern das Motiv, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. März 1993.
- ⁵¹ Die noch heute gültige Hochschätzung des Neuen, vor allem in den Wissenschaften und Künsten, setzte sich, will man der Philosophiegeschichte glauben, nur allmählich in einem vom 16. bis zum 18. Jahrhundert andauernden Prozess gegen die traditionalistische Abwertung des Neuen zugunsten des Alten durch. Vgl. Norbert Rath: Neu, „Das Neue“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter [u. a.], Bd. 6, Darmstadt 1984, Sp. 726 f.
- ⁵² Vgl. Horaz: *De arte poetica* 361: „ut pictura poesis“; ebd., 9 f.: „pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas“. Vgl. auch Carsten-Peter Warncke: *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987.
- ⁵³ „difficile est proprie communia dicere, tuque / rectius Iliacum carmen deducis in actus / quam si proferres ignota indicataque primus“, Horaz: *De arte poetica* 128–130.
- ⁵⁴ Vgl. *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, hrsg. von Jan-Dirk Müller [u. a.], Berlin 2011.
- ⁵⁵ Van Mander 1969 (wie Anm. 45), fol. 2r. Vgl. auch ebd., fol. 57v: „Vlijt doen, om d'Italianen t'overtreffen, geraden“; ebd., fol. 7r: „Al veel door de mande, doet diligency, / Vlijt te doen gheraden, om d'Italianen hun Spreeckwoort te benemen. / Op dat wy gheraken t'onser intency, / Dat sy niet meer en segghen op haer spraken, / Vlaminghen connen geen figuren maken.“