

## Das »Wiener Weltgericht« des Hieronymus Bosch: Status quaestionis

Mit dem Jubiläum des Todesjahres von Hieronymus Bosch erlebte die Flut der ihm gewidmeten Publikationen 2016 einen nie dagewesenen Höhepunkt. Dazu gehörten auch die Kataloge zu den zwei großen Ausstellungen in 's-Hertogenbosch und Madrid,<sup>1</sup> vor allem aber die beiden vom Bosch Research and Conservation Project (BRCP) verantworteten Publikationen, ein *Catalogue raisonné* und *Technical studies*.<sup>2</sup> Die aufwendig publizierten Bücher enthalten zahlreiche wichtige Ergebnisse, doch bilden sie den Forschungsdiskurs nur unvollständig ab.<sup>3</sup> Im Falle des Wiener *Weltgerichts-Triptychons*, der Katalognummer 17 des Werkverzeichnisses, lässt sich gleichsam als Entschuldigung anführen, dass das BRCP keine Erlaubnis erhalten hatte, »das Gemälde zu untersuchen und zu dokumentieren«.<sup>4</sup> Diese Untersuchung hat inzwischen stattgefunden, erste Ergebnisse wurden publiziert.<sup>5</sup> Eine wichtige Erweiterung des Kenntnisstandes bedeuten auch die in diesem Band versammelten Beiträge. Gleichsam als deren Einleitung seien hier die Forschungslage und die aus ihr resultierenden Fragen kurz skizziert.

### Das »Wiener Weltgericht« in der kunstwissenschaftlichen Literatur

Am Beginn der Literatur zu Boschs »Wiener Weltgericht« steht 1862 die ganz nebenbei geäußerte Mitteilung Gustav Friedrich Waagens, dass es sich bei dem in der Wiener Akademie bewahrten Triptychon

um ein Werk des Hieronymus Bosch handele.<sup>6</sup> Er erwähnt es in einem Atemzug mit der heute als Werk Lucas Cranachs erkannten Kopie in den Berliner Museen, die man damals noch Bosch zuschrieb.<sup>7</sup> Dieses Bild erwähnte im gleichen Jahr auch Johann David Passavant.<sup>8</sup> Er brachte die Darstellung mit einer Quelle in Verbindung, die Alexandre Pinchart in den Archiven des Département du Nord in Lille entdeckt und 1858 publiziert hatte.<sup>9</sup> Ausweislich dieses Dokuments, von dem hier noch die Rede sein wird, hatte der burgundische Herzog Philipp der Schöne (1478–1506) im Jahre 1504 bei Bosch eine Weltgerichtsdarstellung bestellt.<sup>10</sup> Nähere Überlegungen zum Zusammenhang dieser Quelle mit dem Wiener Gemälde oder eine kunsthistorische Auseinandersetzung mit diesem Werk ließen noch auf sich warten. Das von Heinrich Schwemmingen 1866 publizierte, erste gedruckte *Verzeichniss der Gemälde-Sammlung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien* übernahm die Zuschreibung des Triptychons an Bosch.<sup>11</sup>

Trotz dieser ersten Kataloge sollte es noch einige Jahre dauern, bis dem Wiener Werk seitens der kunsthistorischen Forschung größere Aufmerksamkeit zuteilwurde. Die Publikation einer französischen Übersetzung von Karel van Manders 1604 erstmals erschienenen Lebensbeschreibungen niederländischer Maler, die Henri Hymans 1884 und 1885 veröffentlichte, wurde zu einem bedeutenden Stimulus für die verstärkte Beschäftigung mit der niederländischen Malerei. Hymans hatte in seinen ausführlichen Anmerkungen auch auf Boschs »Wiener Weltgericht« hingewiesen, das er zu dessen wichtigsten Werken rechnete und als verkleinerte Kopie des von Philipp dem Schönen bestellten Bildes wertete.<sup>12</sup> Eigentlicher Auslöser eines verstärkten Interesses an dem Maler aus 's-Hertogenbosch wurde aber ein Aufsatz Carl Justis, der 1889 die völlig in Vergessenheit geratenen Werke des Hieronymus Bosch in Spanien wieder ins

Bewusstsein der kunstinteressierten Öffentlichkeit brachte.<sup>13</sup> Im gleichen Jahr erschien der erste mit wissenschaftlichem Anspruch verfasste Katalog der Wiener Akademie, in dem Carl von Lützow sich ausführlich mit dem Werk auseinandersetzte, das er als Vorbild der in Berlin bewahrten Kopie erkannte.<sup>14</sup>

1896 meldete sich Gustav Glück mit einer Miscelle in der *Kunstchronik* zu Wort. Unter Verweis auf den Buchstaben, der auf der Messerklinge der Mitteltafel zu sehen ist, schrieb er das Wiener Triptychon Jan Mandyn zu.<sup>15</sup> Dass es sich bei dem Buchstaben um ein Künstlermonogramm handeln könne, nahm 1898 auch Hermann Dollmayr an, der in einem Aufsatz über *Hieronymus Bosch und die Darstellung der Vier letzten Dinge* das Wiener Bild einem »Mitglied der zahlreichen Künstlerfamilie der Mostart« zuschrieb.<sup>16</sup> Sein Aufsatz wurde trotz der Abschreibung zu einer wichtigen Grundlage der weiteren Forschung, da er eine sorgsam lithographierte Abbildung der Außenflügel und die erste fotomechanisch gedruckte Reproduktion der Innenseite bot.<sup>17</sup> Theodor von Frimmel wies 1899 darauf hin, dass es sich bei dem vermeintlichen Monogramm um die Marke eines Waffenschmiedes handle.<sup>18</sup> Unter Verweis auf die Nähe des Wiener Bildes zu den von Justi publizierten Werken betonte Gustav Glück 1904, dass man bei dem Triptychon »fast an eine Arbeit Hieronymus Boschs selbst denken« könne.<sup>19</sup> Er sah die leeren Wappenschilder als Beleg dafür, dass – wie schon Hymans vermutet hatte – die Wiener Tafeln nach dem für Philipp den Schönen entstandenen Weltgericht kopiert seien. Von nun an zweifelte niemand mehr, dass zumindest die Bilderfindung von Bosch selbst stammen müsse.<sup>20</sup>

1907 legte Maurice Gossart die erste dem »faiseur de Dyables« gewidmete Monographie in Buchform vor, der bald zahlreiche weitere folgen sollten.<sup>21</sup> Schon dieses Buch enthielt dabei auf der vierten unpaginiert beigegebenen Tafel eine Reproduktion der Außen- und

der Innenseite des Wiener Triptychons.<sup>22</sup> Auch die 1914 im monumentalen Folio-Format gedruckte Monographie von Paul Lafond war mit fotomechanischen Reproduktionen des Wiener Triptychons illustriert, das als eigenhändiges Werk abgebildet und besprochen wurde.<sup>23</sup> Ein Votum für die Eigenhändigkeit äußerte der als Kenner hoch geachtete Max J. Friedländer, der 1916 konstatierte, dass »immer noch das Triptychon der Wiener Akademie am ehesten Anspruch darauf« habe, »als Original zu gelten«.<sup>24</sup> In seiner 1927 in der Reihe *Die altniederländische Malerei* erschienenen Abhandlung über Bosch führte Friedländer dazu aus, dass die von mehreren Wiener Gelehrten gegen Boschs Autorschaft vorgebrachten Bedenken, »irrtümlich, aber erklärlich« seien.<sup>25</sup> Die Tafeln hätten nämlich »arg gelitten, vermutlich bei einem Brande, sind teilweise in alter Zeit übermalt worden«.<sup>26</sup> Robert Eigenberger, der im gleichen Jahr seinen ausführlichen Katalog der Akademie-Sammlung publizierte, beschied, dass noch nicht endgültig entschieden sei, ob es sich um eine Kopie, um ein größtenteils eigenhändiges Werk oder vielleicht sogar um eine eigenhändige Wiederholung handele.<sup>27</sup>

Gustav Glück nahm die 1937 publizierte vierte Auflage seiner Bruegel-Monographie zum Anlass, seine Meinung über das Weltgericht zu revidieren, das er nun als eigenhändig betrachtete.<sup>28</sup> Charles de Tolnay betrachtete das Werk im gleichen Jahr als »ausgezeichnete Kopie« und hielt an dieser Auffassung auch in seinem 1965 publizierten Werkkatalog fest.<sup>29</sup> Ludwig von Baldass hatte Tolnay schon in seiner 1938 publizierten Rezension widersprochen und in seiner eigenen Monographie das Wiener Triptychon 1943 als eigenhändiges Original eingeschätzt.<sup>30</sup> Jacques Combé betrachtete es wenige Jahre später als »eine schöne zeitgenössische Kopie«.<sup>31</sup> Diese Einschätzung teilte 1949 auch Dirk Bax,<sup>32</sup> der sich 1983 aber nachdrücklich für die Eigenhändigkeit aussprach.<sup>33</sup> Schon 1961 konnte Margarethe

Poch-Kalous konstatieren, dass sich die Stimmen mehrten, die für Bosch als Maler oder zumindest für die Ausführung in seiner Werkstatt plädierten.<sup>34</sup>

Spätestens seit Gerd Unverfehrt das »Wiener Weltgericht« zum engen Kern von Boschs Œuvre rechnete und als Quelle zahlreicher Kopien erwies, ist die Diskussion um die Eigenhändigkeit weitgehend verstummt.<sup>35</sup> Stefan Fischer, Renate Trnek und das BRCP gehen davon aus, dass es sich um ein unter Beteiligung der Werkstatt entstandenes, in Teilen eigenhändiges Werk handelt.<sup>36</sup> Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist die Menge an Literatur zu Boschs Leben und Werk gleichsam explodiert, wobei das »Wiener Weltgericht« aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln thematisiert wurde. Es gab zahlreiche Untersuchungen, die einzelnen Aspekten dieses Werkes gewidmet waren, seiner materiellen Beschaffenheit, seiner urkundlichen Dokumentation und seiner Provenienz, vor allem aber seiner Ikonographie und Bedeutung. Selbst zu medizinhistorischen, psychologischen und psychiatrischen Betrachtungen hat das Werk Anlass gegeben. Die im Kontext des aktuellen Diskurses diskutierten Fragen seien im Folgenden kurz umrissen.

## Die Provenienz

Die Provenienz des *Wiener Weltgerichts-Triptychons* ist erst seit 1659 sicher dokumentiert.<sup>37</sup> Damals befand es sich in der Sammlung des kunstsinnigen Erzherzogs Leopold Wilhelm (1614–1662), der als habsburgischer Statthalter von 1647 bis 1656 in Brüssel residiert hatte. Nach seiner Übersiedlung nach Wien wurde, am »vierzehenden Monathstag July im Jahr tausend sechs hundert neun vnd fünfzig durch die verordnete vnd zu End vnderschribene Commissarios«,

ein Inventar »aller vnndt jeder Ihrer hochfürstlichen Durchleücht Herrn Herrn Leopoldt Wilhelmen Ertzhertzen zue Österreich, Burgundt etc. zue Wienn vorhandenen Mahllereyen, Zaichnungen, Handtrüefz, item der stainenenen vnndt metallenen Statuen vnndt andern Figuren« erstellt.<sup>38</sup> Unter der Nummer 547 findet sich darin »Noch ein Altarstückh mitt zweyen Flüglen von Öhlfarb auff Holcz, warin das jüngste Gericht vnndt darunder die Höll, in welcher die septem peccata mortalia gestrafft werden. In einer glatt vergulden Ramen, hoch 8 Span 6 Finger vnd 7 Span 1 Finger brait. Original von Hieronimo Bosz«.<sup>39</sup>

Leopold Wilhelm war 1647 zum Gouverneur der habsburgischen Niederlande ernannt worden. Als Statthalter in Brüssel gelang es ihm binnen kurzer Zeit eine vielbewunderte Sammlung zusammenzutragen, deren Schätze heute den Grundstock des Kunsthistorischen Museums in Wien bilden. Die Sammlung Leopold Wilhelms umfasste zum Zeitpunkt der Inventarisierung insgesamt 880 Bilder niederländischer und deutscher Maler, von denen fast 350 zur Zeit seiner Statthalterschaft in den Niederlanden aktiv waren.<sup>40</sup> Neben den zeitgenössischen Werken gab es allerdings auch einige zum Zeitpunkt des Erwerbs bereits historische Bilder, darunter zum Beispiel auch mehr als zwanzig Nummern, die als Werke Lucas Cranachs ausgewiesen wurden. Zumeist ist nicht dokumentiert, wo Leopold Wilhelm die Werke seiner Sammlung erwarb, doch lässt seine Korrespondenz darauf schließen, dass er sie fast durchweg in den Niederlanden kaufte.<sup>41</sup> Dorther stammen wohl auch die Cranach-Bilder, denn Leopold Wilhelm scheint nicht direkt in Deutschland gekauft zu haben. Auch das Bosch-Retabel dürfte in den Niederlanden erworben worden sein, wobei dafür jedoch schriftliche Belege fehlen. Sicher ist, dass Leopold Wilhelm das Werk 1662 an seinen Neffen Kaiser Leopold I. (1640–1705) vererbte, womit es zu einem

Teil der kaiserlichen Sammlung in Wien wurde. Der Mangel an Urkunden hat aber noch zu weitergehenden Vermutungen verleitet und zu der Frage, ob sich das Wiener Retabel vielleicht schon im Besitz von Rudolf II. von Habsburg (1552–1612) oder von Christina von Schweden (1626–1689) befand. Paul Vandenbroeck hat schon 1981 darauf hingewiesen, dass Rudolf II. »Ein Jüngstes Gericht vom Hieronymo Boß (Orig.)« besaß.<sup>42</sup> Tania De Nile hat diesen Gedanken 2016 aufgegriffen, wobei sie zu Recht darauf hinwies, dass das gleiche Werk auch an anderer Stelle in Rudolfs Besitz erwähnt und als »Ein ablanglete tafel, das Jüngst Gericht« beschrieben wird.<sup>43</sup> Es kann sich deshalb nicht um das heute in Wien befindliche Triptychon handeln, denn das ist keine »ablanglete«, also oblonge und mit hin lange, querformatige Tafel.<sup>44</sup> Dieses queroblonge Bild mag, wie De Nile ausführt, am 24. September 1653 als ein aus Prag kommendes »Dito, qui presente Jesus Christ en lestat de juger vifs et morts« im Besitz der Christina von Schweden verzeichnet worden sein.<sup>45</sup> Die Übereinstimmung mit dem heute in Wien befindlichen Werk bleibt aber so fragwürdig wie unbeweisbar.

Sicher ist, dass Letzteres sich noch 1751 als Teil der kaiserlichen Sammlung in Wien befand, wo seine Autorschaft in Vergessenheit geraten war. Damals verzeichnete man es als »Die grosse höll nechts zweien flügeln von Sammet-Prügl«, als ein Werk von Jan Brueghel d. Ä. (1568–1625), dem sogenannten Sammet-Bruegel.<sup>46</sup> Aus der Sammlung des Kaisers wurde das Retabel dann um das Jahr 1787 als ein Werk Pieter Breughels d. J. (1564–1638), des sogenannten Höllen-Breughel, an Anton Franz de Paula Graf von Lamberg-Sprinzenstein (1740–1822) verkauft.<sup>47</sup> In dem 1822 aufgestellten »Verzeichnis Über die in der Wohnung seiner Excellenz des verstorbenen Herrn G[ra]f[en] A. Lamberg-Sprinzenstein in Wien Nr. 255 sich vorgefundenen und der k. k. Academie der vereinigten bildeten

Künste übergeben Gemählde« ist unter Nr. 255 »die Martyr in der Hölle verstellend, Brueghel Peter oder Höllen Breughel« verzeichnet.<sup>48</sup> In einem zweiten handschriftlichen Inventar finden sich unter Nr. 267/68 »Verschiedene Märtyre zu Nr. 255, Brueghel Peter«. <sup>49</sup> Seit her befindet sich das Werk in der Akademie der bildenden Künste Wien, deren erster gedruckter Katalog es 1866 bereits als Arbeit Boschs verzeichnet.<sup>50</sup> Ansonsten bleibt die Quellenlage schwierig.

### Die Quellenlage

Im »September des Jahres 1504« ließ Philipp der Schöne »an Jheronimus Van Aeken, genannt Bosch, Maler, wohnhaft in 's-Hertogenbosch, die Summe von sechsunddreißig Pfund des vereinbarten Preises« auszahlen. Dieses »große Bild von 9 Fuß Höhe und 11 Fuß Breite«, das Philipp »zu seinem höchst erlesenen Genuss« beauftragt hatte, sollte »das Gericht des Herrn, das heißt Paradies und Hölle« zeigen.<sup>51</sup> Das mit 36 Gulden angezahlte Gemälde war mit einer Höhe von mehr als zweieinhalb Metern und mehr als drei Metern Breite weit größer als das heute in Wien bewahrte Triptychon gleichen Themas. Die im Zahlungsbeleg überlieferten Proportionen und die Möglichkeit der Übereinstimmung mit dem weit kleineren erhaltenen Bild sind immer wieder von neuem diskutiert worden. Henri Hymans und Gustav Glück hielten das Wiener Bild für eine verkleinerte Kopie des bestellten Werkes.<sup>52</sup> Max J. Friedländer, Patrik Reuterswärd, Stefan Fischer und viele andere gingen davon aus, dass der genannte Betrag tatsächlich die Anzahlung für das in Wien verwahrte Werk war.<sup>53</sup> Dessen Größe, die von den in der Zahlungsanweisung genannten Maßen deutlich abweicht, mag Zweifel an einem Zusammenhang der Quelle und des Objektes schüren. Sicher



ist, dass Philipp der Schöne am 25. September 1506 verstarb. Eine weitere Zahlung oder eine posthume Auslieferung der Bestellung sind nicht dokumentiert. Ein visuelles Argument für einen Zusammenhang des Wiener Werkes mit der dokumentierten Bestellung waren die auf den Außenflügeln gezeigten Heiligen, wobei der rechts gezeigten Figur sogar eine Ähnlichkeit zur Erscheinung des burgundischen Herzogs attestiert wurde.<sup>54</sup> Doch wer sind die Heiligen?

### Der oder die Stifter

Die traditionell in Grisaille gemalten Bilder auf den Außenflügeln zeigen links, durch seine Kleidung eindeutig identifizierbar, den hl. Jakobus Major.<sup>55</sup> Der rechts gezeigte junge Adelige mit dem Falken auf der Linken wurde jüngst neu bestimmt. Bereits auf der Internationalen Hieronymus-Bosch-Konferenz 2012 hatten Olga Karaskova-Hesry und Jos Koldeweij unabhängig voneinander vermutet, dass Boschs Werk von dem burgundischen Hofbeamten Hippolyte de Berthoz beauftragt worden sein könnte.<sup>56</sup> Die durch die AXES-Group der Universität Antwerpen unter Leitung von Geert Van der Snickt durchgeführte Röntgenfluoreszenzanalyse (Makro-XRF-Scan) brachte unter der aktuellen Oberfläche des rechten Außenflügels einen später übermalten Wappenschild zutage. Er erlaubte die heraldische Identifizierung des Auftraggebers und machte eine andere Deutung des auf diesem Außenflügel gezeigten Heiligen möglich. Man war vordem davon ausgegangen, dass es sich bei ihm um den in den Niederlanden damals häufig dargestellten hl. Bavo handele. Dieser wird gemeinhin als junger Adelliger mit einem Falken dargestellt. Genauso wurden aber neben dem hl. Bavo auch der hl. Hippolyt sowie die Heiligen Theobaldus

und Julianus gezeigt. Mit Blick auf das Wappen des Auftraggebers liegt der Schluss nahe, dass bei Bosch der Namenspatron von de Berthoz, der hl. Hippolyt, zu sehen ist. Zusammen mit seiner Frau Elisabeth Hugheins hatte der Hofbeamte schon um das Jahr 1475 bei den Malern Dirk Bouts und Hugo van der Goes Altarwerke bestellt, um für das eigene Seelenheil vorzusorgen. Auf diesen Werken treten beide Ehepartner als Stifter auf (vgl. Abb. 9 a und b, S. 104f.). Das Wiener *Weltgerichts-Triptychon* zeigt nur ein Wappen und auf der Mitteltafel unten links eine einzelne männliche Stifterfigur, die später – genau wie das Wappen – übermalt wurde. Zu der Planänderung scheint es noch in Boschs Werkstatt gekommen zu sein. Auch das von Hippolyte de Berthoz beauftragte Werk wurde nie an seinen ursprünglichen Besteller geliefert. Sein Wappen wurde noch in der Werkstatt Boschs übermalt. Die im Kontext seines Auftrages als hl. Hippolyt intendierte Figur konnte danach einem neuen Käufer gut als hl. Bavo angeboten werden. So ist letztlich auch die vermeintlich so sichere Identifizierung der Heiligenfigur wieder infrage gestellt. Zudem ist Hippolyte de Berthoz als Auftraggeber der Gesamtkomposition so hypothetisch wie Philipp der Schöne. Die Außenflügel und das Innere des Retabels sind nämlich zwar physisch miteinander verbunden, doch ist nach genauer technologischer Untersuchung der Zusammenhang gar nicht so eng. Die selbst durch die Malschicht schemenhaft sichtbar entworfene Stifterfigur auf der Mitteltafel, die augenscheinlich vorgezeichnet, aber nicht ausgeführt und später mit anderen Motiven überdeckt wurde, deutet auf noch einen anderen Auftragskontext hin.<sup>57</sup> Sowohl Hippolyte de Berthoz als auch Philipp der Schöne waren verheiratet und hätten und haben sich im Rahmen der Jenseitsvorsorge nicht allein gezeigt. Wer also ist der einsame Stifter auf der Mitteltafel, der auf der Infrarot-Aufnahme (vgl. Taf. 25) sichtbar wird?

## Der Blick unter die Oberfläche der Bilder

Durch die technische Untersuchung mit bildgebenden Verfahren wird die Zahl der derjenigen Bilder größer, die es zu analysieren gilt. Das hat eine Zunahme der hermeneutischen Probleme zur Folge und wirft mehr Fragen auf, als beantwortet werden. Die Zuschreibung der Unterzeichnung der Grisailen an Bosch, »steht nicht zur Diskussion«. <sup>58</sup> Sie wurden mit dem Pinsel in wässrigem Medium ausgeführt. »Flügelinnenseiten und Mitteltafel zeigen jedoch ein völlig anderes Bild. In einer freien und expressiven Unterzeichnung wurden die Kompositionen nämlich relativ ins Detail gehend in einem trockenen Material ausgeführt.« <sup>59</sup> Ist hier nur mit einem anderen Medium gezeichnet worden oder von einer anderen Hand? Sollte Bosch die etwas traditionelleren Heiligen der Außenseite selbst gezeichnet haben und die motivisch und theologisch höherwertige Innenseite einem Mitarbeiter überlassen haben? Und wer ist der auf den Innenseiten dargestellte Stifter, auf den es sonst keine Hinweise gibt? Erwin Pokorny hat zu Recht darauf aufmerksam gemacht, dass die Kleidung des Stifters sicherlich der zu dessen Lebzeiten aktuellen Mode entsprach, und daraus eine Datierung der Darstellung zwischen 1485 und 1490 vorgeschlagen. <sup>60</sup> Diese Datierung hatte das BRCP auch für die Flügelaußenseiten vorgeschlagen, jedoch für den von Pokorny so früh datierten Innenteil die Jahre nach 1500. <sup>61</sup> Doch wie verhalten sich die Unterzeichnungen von Innen- und Außenseiten des Retabels zueinander? In welchem Verhältnis stehen sie zu den anderen Werken und zu Boschs zeichnerischem Œuvre? Hier gilt, was Pokorny 2016 fast resigniert konstatierte: »Das alles bleibt ungewiss. Jeder Versuch einer Bosch-Chronologie gleicht einem Indizienprozess. Es gibt keinen Beweis, keinen Tatzeugen, kein Geständnis. Entsprechend hoch ist die Gefahr eines Fehlurteils.« <sup>62</sup>

Allen bisherigen Bemühungen zum Trotz sperrt sich Boschs Œuvre bis heute gegen jeden Versuch einer chronologischen Ordnung, die sich bis auf weiteres auch nicht sachlich begründen lässt. Denn leider kann man die meisten Werke Boschs keinem spezifischen Auftrag zuweisen, obwohl sie fast durchweg für sehr konkrete Kontexte bestellt wurden. Die im Rahmen der Untersuchung durch das BRCP angefertigten technischen Aufnahmen des Wiener Retabels sind inzwischen online publiziert.<sup>63</sup> Sie werden die künftige Forschung noch zu zahlreichen Überlegungen stimulieren und Anlass für viele weitere Fragen geben.

### Auf dem Holzweg

Da die Provenienz nicht bis in die Entstehungszeit zurückreicht und sich kein Auftragskontext aufzeigen lässt, ist man für die nähere Einordnung des Retabels auf das Werk selbst zurückgeworfen. Eine entscheidende Hilfe bei der zeitlichen Einordnung bietet die von dem Holzbiologen Peter Klein vorgenommene Bestimmung des Holzalters. »Die Mitteltafel (164,0 × 127,0 cm) ist aus 6 Eichenholz Brettern gefertigt, der rechte Flügel – Hölle (164,0 × 58,7 cm) aus drei Brettern und der linke Flügel – Paradies (164,0 × 58,7 cm) aus zwei Brettern.«<sup>64</sup> Die einzelnen Bretter ließen sich mit Hilfe der Vergleichschronologie für den Raum Baltikum relativ exakt datieren. Dabei »ergibt sich ein frühestes Fälldatum des verwendeten Baumes ab 1474, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Fälldatum zwischen 1478 ... 1480 ... 1484 + x. Eine früheste Entstehung des Gemäldes wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1476 denkbar. Eher ist jedoch bei einem Median von 15 Splintholzjahren und einer minimalen Lagerzeit des Holzes

von zwei Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1482 zu vermuten.«<sup>65</sup> Durchmustert man die Bestände dendrochronologisch datierbarer und mit einem Datum der Fertigstellung versehener Werke, erscheint eine so kurze Lagerzeit eher unwahrscheinlich. In der Regel lagerte man das Holz vor der Ausführung zwischen acht und vierzehn Jahren.<sup>66</sup> Legt man diese Werte zugrunde, gelangt man für das Wiener Triptychon zu einer Entstehung in den Jahren zwischen 1488 und 1494. Zu einer Entstehung vor dem Jahr 1490 passt ja auch die Kleidung der in der Unterzeichnung sichtbaren Stifterfigur. Die in der Vorzeichnung sichtbare Stifterfigur wurde noch in der Werkstatt Boschs übermalt und zum Verschwinden gebracht. Auch das einst auf dem Außenflügel angebrachte Wappen wurde augenscheinlich schon früh übermalt, wobei die heute sichtbaren leeren Wappenschilder ihrer Form nach eher nach 1500 entstanden sind und sich mit Wappen-Holzschnitten und -Stichen Albrecht Dürers vergleichen lassen. Es scheint demnach, als sei an dem Wiener Retabel länger gearbeitet worden, so dass seine endgültige Fertigstellung wohl erst nach dem Jahr 1500 anzunehmen ist. Dabei lässt sich allerdings vermuten, dass das Retabel spätestens im Herbst des Jahres 1508 in seiner heutigen Erscheinung zu sehen war. Der Begründungszusammenhang für diese Behauptung ist komplex und mündet wiederum in einer ganzen Reihe von offenen Fragen, die mit der Lucas Cranach zugeschriebenen Kopie des Werkes zu tun haben.

### Die Cranach-Kopie und ihr Quellenwert

Ein eigener Beitrag dieses Bandes ist der in Berlin bewahrten Kopie von Boschs Retabel gewidmet (S. 220–248), die dem Original in

ihren Abmessungen beinahe exakt entspricht.<sup>67</sup> Gustav Friedrich Waagen hat sie 1830 beschrieben und als Werk des Hieronymus Bosch katalogisiert.<sup>68</sup> Als Herkunftsangabe notierte Waagen nur die beiden Buchstaben »K.S.«, was sich als »Königliche Schlösser« auflösen lässt. Wie und wann das Werk in den Besitz der preußischen Könige gelangte, ließ sich bislang nicht ermitteln. Einige Jahre später sah Waagen das Wiener Retabel und schrieb es 1862 an Bosch zu.<sup>69</sup> Das Berliner Werk gilt seither als Kopie, die über den stilistischen Vergleich der Werkstatt Lucas Cranachs zugeschrieben wurde. Als so kleinteilige wie getreue Kopie eines Werkes von Bosch hat das Berliner Triptychon seitens der Cranach-Forschung bislang nicht allzu viel Aufmerksamkeit erfahren. So ist seine Stellung im Œuvre Cranachs und in der Produktion der Cranach-Werkstatt bis heute nicht abschließend geklärt. Die stilistische Einordnung der Malerei der Innenseiten wird vor allem dadurch erschwert, dass es sich um eine weitgehend exakte Kopie handelt, auch wenn die Figuren in ihrer physiognomischen Erscheinung der Bildwelt Cranachs anverwandelt sind. Die Außenflügel sind nicht nach Bosch kopiert, sondern zeigen in einer für Cranach typischen Malweise den Schmerzensmann und die Schmerzensmutter. Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg bemerkten dazu, dass »die Rückseiten, die selbständige Erfindungen sind, den Stil der Cranachwerkstatt um 1518–20 zeigen«, was zum »Vorkommen eines verhältnismäßig späten Frauentyps von Cranach« passe, der – wie die Eva auf der Paradiesestafel – »nicht vor 1516–18 denkbar ist«.<sup>70</sup> Eduard Flechsig nahm eine noch spätere Entstehung, nicht vor dem Jahr 1525 an und schrieb die Ausführung Hans Cranach zu.<sup>71</sup>

Der stilistischen Datierung kommt vor allem deshalb so große Bedeutung zu, weil auch im Falle dieses Werkes jeder Hinweis auf den Zeitpunkt der Anfertigung und den einstigen Bestimmungsort

fehlt. Man darf allerdings bei einem Werk dieser Größe davon ausgehen, dass es nicht auf Initiative des Malers, sondern auf Bestellung angefertigt wurde. Wer der Besteller war und was seine Motive waren, angerechnet dieses Werk durch die Cranach-Werkstatt kopieren zu lassen, muss offen bleiben. Auch fehlt leider jeder verlässliche Beleg dafür, wann ein Mitglied der Cranach-Werkstatt die Gelegenheit gehabt haben könnte, Boschs Original zu studieren.<sup>72</sup> Zumindest auf den Entstehungsort liefert der materielle Befund allerdings Hinweise. Im Unterschied zu Boschs Original ist das Retabel der Cranach-Werkstatt auf Lindenholz ausgeführt, das sich bislang leider nicht dendrochronologisch datieren lässt.<sup>73</sup> Allerdings legt die verwendete Holzart den Schluss nahe, dass dieses Werk nicht in den Niederlanden entstanden ist. Dort wurden Altarretabel traditionell auf Eichenholz ausgeführt, wie es auch für Boschs Original verwandt wurde. Dass ein Mitglied der Cranach-Werkstatt die vorbereiteten Holztafeln aus der Wittenberger Werkstatt mit in die Niederlande brachte, um dort vor Ort mit dem gewohnten Material zu arbeiten, ist mit Blick auf den finanziellen und logistischen Aufwand eines solchen Transports undenkbar. Wenn man nun davon ausgehen will, dass die Cranach-Werkstatt eine so getreue Kopie nur unmittelbar vor dem Original ausführen konnte, muss man fast zwangsläufig zu dem Schluss kommen, dass Boschs Original sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Deutschland befunden haben müsste. Dafür gibt es bislang keine dokumentarischen Belege. Im Gegenteil, soweit sich die Herkunft von Boschs Retabel dokumentarisch nachvollziehen lässt, ist es eher wahrscheinlich, dass es das habsburgische Territorium nie verlassen hat. Auch hier bleibt viel Platz für Meinungen und Spekulationen, denen vor allem mit Blick auf die Motive des Bildes und seine Ikonographie überhaupt keine Grenzen gesetzt sind.

## Die Ikonographie des Triptychons

Die Werke Boschs wurden der Öffentlichkeit erst zugänglich, als Ende des 19. Jahrhunderts erste Reproduktionen gedruckt wurden. Dabei ist es sicher kein Zufall, dass jenes Werk von Bosch, das heute mehr als jedes andere für seinen Namen steht, erstmals 1898 ausgerechnet in Wien reproduziert wurde.<sup>74</sup> *Der Garten der Lüste* erhielt seinen Namen zu jener Zeit an dem Ort, als Sigmund Freud mit »dem etwas subtilen Ausforschungsverfahren von Josef Breuer« und der Behandlung von Bertha Pappenheim seine Traumatheorie entwickelte und den Begriff der Psychoanalyse etablierte.<sup>75</sup> Dass die Beschäftigung mit Bosch in den Jahrzehnten der Entdeckung des menschlichen Seelenlebens und der Psychoanalyse sprunghaft zunahm, ist sicher kein Zufall.<sup>76</sup> Die meisten Autoren, die sich zu Deutung und Bedeutung von Boschs Werken geäußert haben, stellten die Werke ins Zentrum ihrer Betrachtung. Da man über die Biographie des Künstlers wenig weiß, könnte man die erstmals 1967 von Roland Barthes vorgestellte Idee vom »Tod des Autors« als methodischen Ansatz wählen.<sup>77</sup> Hinter dieser poststrukturalistischen Kritik an der klassischen Interpretation steht die Überlegung, nicht die Person des Autors zum Ausgangspunkt der Interpretation von Sinn und Gehalt eines Werkes zu wählen, sondern das Werk selbst, dessen Sinn ganz allein vom Leser erzeugt werde. Entsprechend lautet Barthes' Schlussforderung: »Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors.«<sup>78</sup>

Tatsächlich haben sich zahlreiche Autoren, die sich mit den Werken des Hieronymus Bosch beschäftigt haben, zu immer neuen Interpretationen anregen lassen und – fröhlich assoziierend – ihre Vorstellungen in seine Gemälde hinein subjektiviert. Dabei sind Texte von unbestreitbarer literarischer Qualität entstanden, denen



es allerdings erheblich an Wissenschaftlichkeit mangelt. 1986 hatte der amerikanische Historiker und Literaturwissenschaftler Hayden White seine Fachkollegen in Aufruhr versetzt, indem er proklamierte, dass es eigentlich keinen Unterschied zwischen dem fiktionalen Schreiben und der Geschichtsschreibung gäbe, die notwendigerweise narrativ sei, auch wo sie vorgebe, es nicht zu sein.<sup>79</sup> Weder dieser bahnbrechende Text noch die Erwiderungen darauf, beispielsweise von Reinhart Koselleck<sup>80</sup>, wurden in der Bosch-Forschung zur Kenntnis genommen.

Eine Reflexion der angewandten Methoden fand, durchmustert man die Menge der Literatur, oft gar nicht statt. In vielen Texten zu Bosch wurde weder die Gesamtheit der zahlreich überlieferten schriftlichen Quellen zur Kenntnis genommen noch der materielle Bestand der Werke sachgerecht dokumentiert und diskutiert. Argumentiert wurde nicht selten ausgehend von Abbildungen. Sie dienten dann als Projektionsfläche für die subjektiven Meinungen der Autoren, so dass die Texte stets mehr über deren individuelle Verfasstheit verraten als über die historischen Bildwerke. Nicht von einer Theorie des historischen Schreibens geleitet, wurden aus den eigenen Beobachtungen Schlussfolgerungen über die Intention des Autors abgeleitet. In völliger Pervertierung der Idee vom Tod des Autors wurde aus den eigenen subjektiven Einsichten auf die Absichten des Malers rückgeschlossen. In der Geschichte der Idee des schöpferischen Menschen hat seit langem die Vorstellung einen festen Platz, dass sich aus einem Werk auf dessen Verfertiger schließen lasse. So viel Wahres an dieser Idee sein mag, hat doch mit Blick auf Bosch wohl kaum ein Bemühen mehr Unsinn zur Folge gehabt als der Versuch, aus seinen Werken auf den Autor zu schließen. Exemplarisch sei hier nur auf Wilhelm Fraenger verwiesen, der ausgehend von der Behauptung, dass man über Bosch nichts wisse, dessen Werke

interpretierte. Aus der Triptychon-Form des sogenannten *Gartens der Lüste* leitete Fraenger die Feststellung ab, dass es sich um ein Altarwerk handle, das seinem Inhalt nach in einer christlichen Kirche keinen Platz finden konnte und deshalb ketzerisch sein musste. Weil das Bildprogramm so verwirrend war, nahm Fraenger an, der Meister des »Freien Geistes« habe Bosch die Inhalte des Altarwerks dieser adamtischen Sekte diktiert, deren arkane Lehren Fraenger aus dem Bild zu rekonstruieren suchte. Auch das »Wiener Weltgericht« ordnete er in diesen Zusammenhang ein.<sup>81</sup> Schon 1927 hatte Max J. Friedländer konstatiert, dass »die Neigung der Historiker, beobachtete Erscheinungen in einen Zusammenhang, in ein System von Ursachen und Wirkungen, zu zwingen«, viele Irrtümer verschuldet habe.<sup>82</sup> Das gilt fraglos auch für Fraengers auf wackligen Prämissen basierende Argumentation, deren spekulative Deduktion jenem von Walter Benjamin referierten Syllogismus zu der Frage ähnelt, warum der Philosoph Immanuel Kant einen Zopf trug: Weil alle Indianer Zöpfe trügen und Kant einen Zopf trug, sei Kant ein Indianer.<sup>83</sup> Kant selbst nannte einen solchen Schluss Paralogismus: Weil Triptychen in Kirchen stehen, das von Bosch aber in einem Gotteshaus keinen Platz habe, sei es ketzerisch und Bosch ein Häretiker. Fraengers Fehldeutung und ihre Argumentationsfehler sind inzwischen vielfach aufgezeigt, was nichts daran ändert, dass seine krasse Missdeutung der Autorintention sich zäh hält.

Das bemerkenswerte kulturwissenschaftliche Phänomen, dass gerade den besonders abwegigen Deutungen ein langes Nachleben beschieden ist, hätte längst eine eigene Untersuchung verdient. Das kann und soll hier nicht geleistet werden. Jenseits dessen gab und gibt es einen kunstwissenschaftlichen Diskurs, der andere Wege beschritten hat und weiter beschreitet. So ist es in den letzten Jahren gelungen, bei aller Erfindungskraft, die in Boschs fantastischen

Welten steckt, doch zunehmend die Verbindung seiner Bilderfindungen zur spätmittelalterlichen Lebenswelt und Religiosität in Beziehung zu setzen. Dabei erwiesen sich vor allem die mittelalterliche Erbauungsliteratur, etwa die *Ars moriendi*, und Predigten als wichtige Quellen, aber auch die Visionsliteratur. Hier ist besonders die sogenannte *Visio Tnugdali* zu nennen.<sup>84</sup> Es ist die seit dem 12. Jahrhundert in Handschriften, später auch in gedruckten Büchern verbreitete Jenseitsvision eines irischen Ritters, der je nach der Sprache der schon früh verbreiteten Übersetzungen »Tundal«, »Tondal«, »Tundalus« oder »Tondalus« heißt.<sup>85</sup> Die neueren Autorinnen und Autoren haben das Methodenrepertoire der Kunstgeschichte voll ausgeschöpft, sozialhistorisch, volkskundlich und literaturwissenschaftlich geprägte Zugänge gewählt und kunsttechnologisch fundierte Analysen vorgelegt. Die daraus resultierenden ikonographischen Erkenntnisse sind so vielfältig, dass hier der Verweis auf die folgende Bibliographie genügen mag. Die Diskussion, die in den dort verzeichneten Publikationen Niederschlag gefunden hat, wird mit den Beiträgen des vorliegenden Bandes fortgesetzt, aber fraglos nicht abgeschlossen.

Bibliographie<sup>86</sup>

Waagen 1862, Bd. 1, S. 150; Schwemminger 1866, S. 24, Nrn. 221–223; Schwemminger 1873, S. 28, Nrn. 371–373; Berger 1883, S. LXXXVI, S. CXLI; Hymans 1884–1885, Bd. 1, S. 174; Lützow 1889, S. 36–38, Nrn. 579–581; Lichtenberg 1892, S. 28f.; Glück 1896 (als Jan Mandyn); Dollmayr 1898, S. 292, S. 299 (Abb. 6, 7, 11, Taf. 38); Frimmel 1899, S. 208f.; Frimmel 1901, S. 43, S. 151; Glück 1904, S. 179; Maeterlinck 1906, S. 305; Gossart 1907, Nr. 1.23E, Abb. zw. S. 136 und 137; Maeterlinck 1908, S. 146–148; Cohen 1910, S. 389, Nr. 25 (als Original); Fourcaud 1912, S. 12–15 (Abb.), Lafond 1914, S. 55–59, S. 113, Nr. 23 (Taf. 34–36), Friedländer 1916, S. 81, S. 192 (als Bosch-Original); Baldass 1917, S. 189; Conway 1921, S. 345; Pfister 1922, Nrn. 1–3 (Abb.); Schürmeyer 1923, S. 50f. (Abb. 51); Eigenberger 1927, S. 47–51; Friedländer 1927, S. 99; Glück 1933, S. 14f.; Tolnay 1937, S. 94, Nr. 19; Glück 1937, S. 52; Baldass 1938, S. 77–80; Vermeylen 1939, S. 31 (Abb.); Baldass 1943, S. 29–40, S. 72, S. 76, S. 88–90, S. 232f. (Abb. 56–62, Abb. 65, 66); Combé 1946, S. 28f., Nr. 29; Daniel 1947, S. 32 (Abb.); Brans 1948, S. 14, S. 17, S. 27, S. 48, S. 58, S. 65, S. 78 (Abb. 29–31, Abb. 115, 116); Leymarie 1949, S. 14 (Abb. 37–39); Bax 1949, S. 322; Godfrey 1949, S. 14 (Abb. 37–39); Ferdinandy 1953, S. 376–379; Dorfles 1953, S. 102–111, Nr. 19 (Abb. 69–77); Münz 1954, S. 7–14; Teixeira Leite 1956, S. 88–90; Benesch 1957, S. 108–110 (Abb. 21); Combé 1957, S. 30; Münz 1957, S. 7–14; Linfert 1959, S. 115 (Abb. 48, 49); Baldass/Heinz 1959, S. 30f., S. 37, S. 41f., S. 84f., S. 89f., S. 232f. (Abb. 44–56); Delevoy 1960, S. 104–107 (Abb.); Lurker 1960, S. 59, S. 74, S. 127–129; Poch-Kalous 1961, S. 11–19; Boschère 1962, S. 145–157, S. 162–168 (Abb. 6, 7); Poch-Kalous 1963, S. 69f.; Combé 1963, S. 26f. (Abb.); Genaille 1965, Nr. 5 (Abb.); Tolnay 1965, S. 359f., Nr. 19; Gauffreteau-Sévy 1965, S. 169–174, S. 217, Nr. 15; Breustedt 1966, Bd. 1, S. 180–184, S. 196–208; Bd. 2, S. 135–139; Cinotti 1966, Nr. 50A–E (Abb. 64, 65); Poch-Kalous 1967; Pickford 1967, S. 305–307; Tono 1967 (Abb. 20–24); Van Lennep 1968; Friedländer 1969, Nr. 85 (Abb. 66–68); Reuterswärd 1970, S. 43–81, S. 123, S. 145, S. 178, S. 274–277, Nr. 40 (Abb. 71–83); Bauer 1972; Poch-Kalous 1972; Linfert 1972, S. 84–92 (Abb.); Bauer 1973, S. 76–81, S. 88; Gibson 1973, S. 49–61 (Abb. 35–44); Tarangul 1974, S. 29 (Abb. 54–59); Fraenger 1975, S. 34, S. 295; Holländer 1975, S. 64–71 (Abb. 16); Cohen 1975, S. 53f. (Abb. 21, 22); Tolnay 1975, S. 34, S. 164–187 (Abb.), S. 359f., Nr. 19; Gerlach 1976; Reuterswärd 1976; Muller 1976 (Abb. 24–35); Harbison 1976, S. 69–81, S. 197–202; Wirth 1976; Goertz 1977, S. 114–123

(Abb.); Corwin 1976, S. 146–158; Chailley 1978, S. 255–262, Nr. 50; Steemers 1978, S. 1–81; Schuder 1978, S. 78–84 (Abb. 2, 25); Mulazzani 1979, Nr. 50 A–E (Abb.); Orienti/Solier 1979, S. 96–101 (Abb.); Unverfehrt 1980, S. 16, S. 22, S. 27, S. 31–33, S. 58f., S. 67, S. 78–86, S. 94–98, S. 142, S. 148–151, S. 156, S. 179, S. 202, S. 206–214, S. 218, S. 228, S. 233; De Poli 1980, S. 67 (Abb.); Vandebroeck 1981, S. 128–130; Lambrechts-Gey 1982; Bax 1983; Gibson 1983, S. 100–102; Wintermeier 1983, S. 15 (Abb. 9–15); Stanić 1986, Nrn. 13–21 (Abb.); Bosing 1987, S. 33–40 (Abb.); Marijnissen/Ruyffelaere 1988, S. 214–233 (Abb.); Trnek/Fleischer 1988, S. 5–7, S. 15f., S. 28f.; Michaelis 1989/90; Ribi 1990, S. 123–150 (Abb.); Esser 1991, S. 147; Ausst.-Kat. Venedig 1992, S. 56f.; Beks 1993, S. 54f. (Abb.); Coppelstone 1995, S. 24–41 (Abb.); Merten 1995, S. 25–37 (Abb.); Marijnissen 1996, S. 80–87, S. 135, Nr. 18 (Abb.); Schwartz 1997, S. 52–63; Devitini Dufour 1998, S. 98f. (Abb.); Larsen 1998, S. 119f., Nr. 14; Van Schoute/Verboomen 2000, S. 178–180, Nr. 31 (Abb.); Jacobs 2000; Campbell 2000, S. 86–90 (Abb.); Ausst.-Kat. Rotterdam 2001 (engl.), S. 176–182; Will 2001, S. 82f., S. 92–97 (Abb.); Devisscher 2001, S. 26–29 (Abb.); Klein 2001, S. 124; Silver 2001; Zeri 2001, S. 26; Marijnissen/Ruyffelaere 2001, S. 22f. (Abb.); Van Schoute et al. 2001, S. 119; Vandebroeck 2002, S. 309, Nr. 3B, S. 325, Nrn. 45, 46, S. 328, Nr. 53B, S. 333, Nr. 63E; Dixon 2003, S. 290–297 (Abb. 192, 193); Anonym 2004 (Abb. 46, 47); Elsig 2004, S. 77–82 (als Bosch und Werkstatt nach 1505); Buzzati 2005, S. 92–95 (Abb.); Cruz Valdovinos 2006, S. 108f.; Silver 2006, S. 234–236, S. 337–347 (Abb. 180, 264); Waadenoijen 2007, S. 149–154 (Abb. 15, 16); Falk 2008, S. 30–33 (Abb.); Fischer 2009, S. 96f., S. 349, Nr. G.14; Pokorny 2010b, S. 28; Falkenburg 2011, S. 184–234; Cuttler 2012, S. 201–206 (Abb. 4–6); Koreny 2012, S. 28f.; Büttner 2012, S. 46–48, S. 86–90 (Abb. 9, 23); Vrij 2012, S. 372–375, Nr. B9; Fischer 2013, S. 154–175, S. 188, S. 250f., Nr. 13; Karaskova-Hesry 2014; Koldeweij 2014; Trnek 2014; Cagol 2015; Nauhaus 2016; Hoogstede et al. 2016, S. 250f.; Ilsink et al. 2016 (dt.), S. 25–27, S. 35, S. 44f., S. 66, S. 68, S. 72, S. 130, S. 156, S. 186, S. 256, S. 285, S. 290–307, S. 313f., S. 382, S. 397, S. 446f., S. 451, S. 458f., S. 550, S. 552, Nr. 17 (Abb.); Ausst.-Kat. Berlin 2016, S. 35f., S. 43, S. 59f., S. 64–69, S. 96–99; Schwartz 2016b, S. 160–165 (Abb.); Fischer 2016b, S. 129–146; Büttner 2016b, S. 97–106 (Abb.); De Nile 2016, S. 70–88 (Abb.); Schwartz 2016a, S. 12; Pokorny 2017a; Koldeweij et al. 2018; Nauhaus 2020.

- 1 Ausst.-Kat. 's-Hertogenbosch 2016; Ausst.-Kat. Madrid 2016 (engl.).
- 2 Ilsink et al. 2016 (dt.); Hoogstede et al. 2016.
- 3 Im Anhang dieses Beitrages findet sich ein erster Versuch einer Bibliographie zum *Weltgerichts-Triptychon*.
- 4 Ilsink et al. 2016 (dt.), S. 290.
- 5 Koldeweij et al. 2018.
- 6 Waagen 1862, Bd. 1, S. 150.
- 7 Das Berliner Bild war als Werk Boschs bereits eingeführt, vgl. Hotho 1843, Bd. 2, S. 160f.
- 8 Passavant 1861/62, S. 88.
- 9 Pinchart 1858, S. 497–505.
- 10 Vgl. auch Pinchart 1860–1881, Bd. 1 (1860), S. 268; Hezenmans 1866, S. 78f.; Kenis 2001, S. 15.
- 11 Schwemminger 1866, S. 24, Nrn. 221–223; vgl. auch die zweite Auflage: Schwemminger 1873, S. 28, Nrn. 371–373.
- 12 Hymans 1884–1885, Bd. 1, S. 174.
- 13 Justi 1889.
- 14 Lützow 1889, S. 36–38, Nrn. 579–581.
- 15 Glück 1896.
- 16 Dollmayr 1898, bes. S. 292, S. 299.
- 17 Dollmayr 1898, Abb. 6, 7, 11 und Taf. 38.
- 18 Frimmel 1899, S. 461.
- 19 Glück 1904, S. 179.
- 20 Maeterlinck 1906, S. 305; Maeterlinck 1908, S. 146–148; Cohen 1910, S. 389, Nr. 25 (als Original). Als Kopie bei Baldass 1917, S. 189.
- 21 Vgl. Gibson 1983, S. 1–25.
- 22 Gossart 1907, Nr. 1.23E, Abb. zwischen S. 136 und S. 137. Vgl. auch die nächstfolgende illustrierte Monographie: Fourcaud 1912, S. 12–15 (Abb.).
- 23 Lafond 1914, S. 55–59, S. 113, Nr. 23 (Taf. 34–36).
- 24 Friedländer 1916, S. 81, S. 192.
- 25 Friedländer 1927, S. 99; englischsprachige Ausgabe: Friedländer 1969, S. 54.
- 26 Jeweils ebda.
- 27 Eigenberger 1927, S. 51.

- 28 Glück 1937, S. 52. Nur wenige Jahre zuvor hatte er die These vertreten, es handele sich um eine Kopie nach dem von Philipp dem Schönen bestellten Bild. Vgl. Glück 1933, S. 14f.
- 29 Tolnay 1937, S. 94, Nr. 19; Tolnay 1965, S. 359f., Nr. 19.
- 30 Baldass 1938; Baldass 1943, S. 232f.
- 31 Combé 1946, S. 28f., Nr. 29; Combé 1957, S. 30.
- 32 Bax 1949, S. 322.
- 33 Bax 1983.
- 34 Poch-Kalous 1961, S. 18f.
- 35 Unverfehrt 1980, S. 27.
- 36 Fischer 2013, S. 154–175; Trnek 2014; Ilsink et al. 2016 (dt.), S. 303–305.
- 37 Berger 1883.
- 38 Ebda., S. LXXXVI.
- 39 Ebda., S. CXLI.
- 40 Schütz 1998, S. 195: »Der größte Teil davon, an die 260 Bilder, sind Werke südniederländischer, vor allem Antwerpener Maler, von denen 70 im Inventar der Sammlung namentlich genannt werden.«
- 41 Schreiber 2004, S. 94–101.
- 42 Vandenbroeck 1981, S. 128f. Das Dokument erstmals publiziert durch Zimmermann 1905, S. XLVI, Nr. 1233.
- 43 De Nile 2016, S. 77f.; Zimmermann 1905, S. LX, Nr. 114.
- 44 DWB 1854–1961, Bd. 1 (1854), Sp. 66: »ablang, oblongus, und diesem wahrscheinlich nachgebildet.« Dass der heute ungebräuchliche Begriff einen länglichen Gegenstand bezeichnet, wird auch durch einen anderen inventarisierten Gegenstand nahegelegt, »Ein ablanglete schachtl mit 4 löffeln und ein gabel«. Zimmermann 1905, S. LX, Nr. 151. Die von De Nile 2016, S. 77, geäußerte Behauptung »Ein ablanglete tafel« sei ein Begriff »often connected to triptychs or, in any case, large altarpieces«, ist falsch.
- 45 De Nile 2016, S. 77. Das Dokument publiziert bei Geffroy 1855, S. 176, Nr. 258.
- 46 Frimmel 1899, S. 208f.
- 47 Poch-Kalous 1967, S. 27.
- 48 Ebda., S. 43, Anm. 25.

- 49 Ebda.
- 50 Schwemminger 1866, S. 24, Nrn. 221–223.
- 51 Lille, Archives départementales du Nord, Cote B. 2185, fol. 230v:  
 »Septembre l’an XVC quatre A Jhironimus Van Aeken, dit Bosch, peintre, de[mourant] au Bois-le-Duc, la somme de trente six livres dudict pris En prest et paiement a bon compte Sur ce que povoit et pourroitestre deu sur ung grant tableau de peinture de neuf pietz de hault et onze pietz de long. Ou doit estre le Jugement de dieu assavoir paradis et Infer que icellui S(eigneu)r lui avoir ordonné faire pour son tres noble plaisier Pour ce icy par sa quintancy Rend(ue) ladicte somme de XXXVI L[ivres] [Marginalie:] Soit ce prest rabatu a la parpaye.«
- 52 Hymans 1884–1885, Bd. 1, S. 174; Glück 1904, S. 179.
- 53 Friedländer 1927, S. 99; Reuterswärd 1970, S. 43; Fischer 2013, S. 250f.
- 54 Dixon 2003, S. 290–297; Elsig 2004, S. 77–82; Vrij 2012, S. 374f.; Fischer 2013, S. 251, unter Verweis auf Onghena 1959.
- 55 In dieser Identifizierung ist sich die Bosch-Forschung erstaunlich einig und verweist auf die gefestigte niederländischen Bildtradition, der diese Figur verpflichtet ist. Vgl. zusammenfassend Marijnissen/Ruyffelaere 1988, S. 214–233.
- 56 Karaskova-Hesry 2014; Koldeweij 2014.
- 57 Trnek 2014; Pokorny 2017a.
- 58 Ilsink et al. 2016 (dt.), S. 303.
- 59 Ebda.
- 60 Pokorny 2016b, S. 17f.; Pokorny 2017a, S. 62f.
- 61 Ilsink et al. 2016 (dt.), S. 305.
- 62 Pokorny 2016b, S. 19.
- 63 Siehe <http://jheronimusbosch.org/laatste-oordeel-engels> (letzter Zugriff 18.4.2020).
- 64 Gutachten Peter Klein vom 13.2.2001, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien.
- 65 Ebda.
- 66 Leeflang 2007, S. 155–190, bes. S. 185.
- 67 Ausst.-Kat. Berlin 2016, S. 96–99, Nr. 2. Vgl. zu Cranachs Triptychon auch die von Michael Hofbauer aufgebaute Datenbank,



online: <http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Hauptseite> (letzter Zugriff 11.4.2020), und das von Gunnar Heydenreich verantwortete digitale Konkurrenzprojekt, online: [http://lucascranach.org/DE\\_smbG-G\\_563a](http://lucascranach.org/DE_smbG-G_563a) (letzter Zugriff 11.4.2020).

- 68 Waagen 1830, S. 150, Nr. 87.
- 69 Waagen 1862, S. 149f.
- 70 Friedländer/Rosenberg 1932, S. 47, Nr. 88.
- 71 Flechsig 1900, S. 169–172.
- 72 Cranach der Ältere unternahm 1508 eine Reise in die Niederlande, diese lag aber Jahre vor der Entstehung der Gemälde-Kopie nach Boschs *Weltgerichts-Triptychon*. Ausst.-Kat. Berlin 2016, S. 96–99.
- 73 Eichenholz lässt sich in der Cranach-Werkstatt nur selten als Bildträger nachweisen. Heydenreich 2007, S. 48.
- 74 Dollmayr 1898, Taf. XLII und XLIII.
- 75 Der Hinweis auf diesen Zusammenhang erstmals bei Bertram 1950, S. 4.
- 76 Büttner 2015.
- 77 Barthes 2005.
- 78 Ebda., S. 63.
- 79 White 1986, S. 123–144.
- 80 Koselleck 1995, S. 206.
- 81 Fraenger 1975, S. 34, S. 295.
- 82 Friedländer 1927, S. 7.
- 83 Benjamin 1991, Bd. 4, Teil 2, S. 811.
- 84 Sie wurde bereits von Dollmayr 1898, S. 327; Gossart 1907, S. 225; Lafond 1914, S. 222, und Bax 1949, S. 275 f., als wichtige Quelle erkannt und auch von den Autoren des vorliegenden Bandes als solche gewürdigt.
- 85 Zu dem Text und seiner europaweiten Rezeption bis heute grundlegend Palmer 1982.
- 86 Es handelt sich hier um eine Arbeitsbibliographie, die auf die Anführung grauer Literatur genauso verzichtet wie auf die Auflistung von Publikationen in chinesischer, japanischer, polnischer, russischer Sprache, die ich zwar aufgefunden habe, deren systematische Verzeichnung ich aber nicht leisten konnte.