



Hieronymus Boschs *Weltgerichts-Triptychon* in seiner Zeit

Publikation zur gleichnamigen internationalen Konferenz
vom 21. bis 23. November 2019 in der Gemäldegalerie
der Akademie der bildenden Künste Wien



Gemäldegalerie der
Akademie der bildenden Künste Wien





Hieronymus Boschs
Weltgerichts-Triptychon in seiner Zeit

Hieronymus Bosch's
Last Judgment Triptych in the 1500s

Hieronymus Boschs
Weltgerichts-Triptychon in seiner Zeit

Publikation zur gleichnamigen internationalen Konferenz
vom 21. bis 23. November 2019 in der Gemäldegalerie der
Akademie der bildenden Künste Wien

Hieronymus Bosch's
Last Judgment Triptych in the 1500s

Publication of the proceedings of the international conference
held from 21 – 23 November 2019 in the Paintings Gallery
of the Academy of Fine Arts Vienna

Herausgegeben von / Edited by Julia M. Nauhaus

Mit Beiträgen von / With essays by

Peter van den Brink, Nils Büttner, Peter Dinzelbacher, Dagmar Eichberger,
Nenagh Hathaway, Bernd Herrmann, Luuk Hoogstede, Matthijs IJssink,
Jos Koldeweij, Stefan Krause, Julia M. Nauhaus, Erwin Pokorny, Laura Ritter,
Katja Schmitz-von Ledebur, Gary Schwartz und / and Elke Anna Werner

Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien
The Paintings Gallery of the Academy of Fine Arts Vienna

2020



Inhalt / Contents

Julia M. Nauhaus Vier Jahre als Direktorin der Kunstsammlungen der Akademie der bildenden Künste Wien oder: Hieronymus Boschs <i>Weltgerichts-Triptychon</i> – eine Herausforderung	11
Julia M. Nauhaus Four Years as Director of the Academy of Fine Arts Vienna Art Collections or The Challenge of Hieronymus Bosch's <i>Last Judgment Triptych</i>	43
Nils Büttner Das »Wiener Weltgericht« des Hieronymus Bosch: Status quaestionis	65
Jos Koldeweij Das Bosch Research and Conservation Project und der Auftraggeber des Wiener <i>Weltgerichts-Triptychons</i>	91
Luuk Hoogstede The Technical Examination of Bosch's <i>Last Judgment Triptych</i> in Vienna. The Changing Appearance of a Painting	117
Erwin Pokorny Zeichnung und Unterzeichnung in Boschs Wiener <i>Weltgerichts-Triptychon</i>	133
Gary Schwartz A Last Judgment to Scare the Hell Out of You	149

Matthijs Ilsink The Possibility of a Round Trip to Hell. Jheronimus Bosch Brings Hell Before our Eyes in the Vienna <i>Last Judgment</i>	169	Stefan Krause Waffen in Hieronymus Boschs Wiener <i>Jüngstem Gericht</i>	313
Peter Dinzelbacher Überlegungen zu den Außentafeln des Wiener <i>Weltgerichts-Triptychons</i>	195	Katja Schmitz-von Ledebur Textilien in den Gemälden des Hieronymus Bosch – Das Wiener <i>Weltgerichts-Triptychon</i> im Fokus	339
Nenagh Hathaway Bosch in Black and White: Re-examining the Underdrawing of the Vienna <i>Last Judgment</i> Grisailles	203	Bernd Herrmann Wie Hieronymus Bosch die biologische Artendiversität verlängerte oder: Ist eine (biologische) Generaltheorie hilfreich für die Bildinterpretation der organismischen Schöpfungen von Hieronymus Bosch?	361
Elke Anna Werner Cranach malt Bosch. Eine Objektbiographie zwischen Kopie und Original	221	Tafelteil / Plates	385
Peter van den Brink Hieronymus Bosch as a Model Provider for a Copyright-free Market – Felipe de Guevara and the Status of Early Forgeries	249	Anhang / Appendix	413
Dagmar Eichberger Hieronymus Boschs Höllenvision und Bezüge zu spätmittelalterlichen Handschriften	277	Luuk Hoogstede, Ron Spronk, Jos Koldewei, Matthijs Ilsink, Rik Klein Gotink Bosch Research and Conservation Project (BRCP) Research Reports 159–164. Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien, <i>Last Judgment Triptych</i>	414
Laura Ritter »dove ’l sol tace«. Höllenkonzepationen bei Dante Alighieri und Hieronymus Bosch	295	Autorinnen und Autoren sowie kurze Zusammenfassungen der Beiträge	493
		Authors and Abstracts	509

Julia M. Nauhaus	
Dank der Herausgeberin	526
Acknowledgements	528
Das Programm der Tagung	530
The Conference Programme	532
Literaturverzeichnis / Bibliography	535
Siglen und Abkürzungen / Acronyms and Abbreviations	571
Fotonachweis / Photo Credits	574



33 Peeter Scheyfve war Dekan und Ältester der Antwerpener Tuchweberzunft. Siehe Ilsink et al. 2016 (dt.), S. 198–214, hier S. 210, Kat.-Nr. 9. Ebda. wird er als Tuchmacher bezeichnet. Pilar Silva Maroto bezeichnet ihn als »cloth merchant«, siehe Ausst.-Kat. Madrid 2016 (engl.), S. 195–207, hier S. 204, Kat.-Nr. 10.

Bernd Herrmann

Wie Hieronymus Bosch die biologische
Artendiversität verlängerte
oder:
Ist eine (biologische) Generaltheorie hilfreich
für die Bildinterpretation der organismischen
Schöpfungen von Hieronymus Bosch?

Die Betrachtung eines Werkes wie des *Weltgerichts-Triptychons* oder eines anderen Bildes von Hieronymus Bosch stellt jeden Betrachter unmittelbar vor zwei Fragen: Welcher Art sind die von Bosch gemalten phantastischen Wesen, und welche Bedeutung haben sie? Die Entwicklung und Ausfertigung dieser Gestalten, ihre Morphogenese, erklärt sich selbstverständlich aus ihrer beabsichtigten Wirkung und ihrer Bedeutung. Beides bedient sich der Mittel figürlicher, quasinatürlicher Elemente, was allererst eine anatomisch-zoologische Analyse nahelegt. Diese wird am Ende die Suche nach der Bedeutung jener Figuren um einen Aspekt bereichern, der in einer zeitgenössischen Grundtheorie des Weltenganzes angenommen werden kann: in der Idee der »Scala naturae« oder »Catena aurea«.

I

Um sich zu vergegenwärtigen, woher die kunsthistorische Bedeutungslehre wichtige Impulse für ihre Konzeption erhielt und dass hierbei eine biowissenschaftliche Theorie eine einflussreiche Rolle hatte, muss man sich die Konstellation an der Hamburger

Universität in den 1920er Jahren in Erinnerung rufen. Dort waren Erwin Panofsky und Ernst Cassirer tätig. Sie kannten sich persönlich, ihre Familien waren befreundet.¹ Zusammen mit Fritz Saxl² gelten sie als die Begründer der Hamburger kunsthistorischen Schule, die wegbereitend für die Deutung der Kunst als »symbolische Form« wurde.

Panofskys ursprünglich 1932 erschienener Aufsatz *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* wird, nach zahlreichen Überarbeitungen und Erweiterungen in englischer Sprache, in seiner Substanz schließlich in seinem Opus Magnum, *Meaning in the Visual Arts*, aufgehen, das 1975 in deutscher Übersetzung erschien. Darin entwickelt er im Eröffnungsaufsatz *Ikongraphie und Ikonologie* mithilfe des Beispiels eines Mannes, der zum Gruß den Hut lüftet, seine kunsttheoretische Position zur Bedeutungsanalyse.

Es ist verblüffend, wie nahe Panofsky mit jener Analyse der Geste des hutziehenden Mannes einer Position kommt, die Ernst Cassirer in seinem *Essay on Man* (1944) unter ausdrücklichem Bezug auf den Biologen Jakob von Uexküll (1864 – 1944) so umrissen hat:

»Der Mensch kann der Wirklichkeit nicht mehr unmittelbar gegenüber treten; er kann sie nicht mehr als direktes Gegenüber betrachten. Die physische Realität scheint in dem Maße zurückzutreten, wie die Symboltätigkeit des Menschen an Raum gewinnt. Statt mit den Dingen hat es der Mensch nun gleichsam ständig mit sich selbst zu tun. So sehr hat er sich mit sprachlichen Formen, künstlerischen Bildern, mythischen Symbolen oder religiösen Riten umgeben, daß er nichts sehen oder erkennen kann, ohne daß sich dieses artifizielle Medium zwischen ihn und die Wirklichkeit schobe.«³

Das Zitat stammt aus dem Kapitel *Ein Schlüssel zum Wesen des Menschen*, das Cassirer ohne die nachweisliche, sehr subtile Kenntnis der Einsichten, die Uexküll über die »Umwelt« gewonnen hatte, nicht hätte verfassen können. Uexküll unterschied die Umwelt als eine individuell und selektiv erlebte Weltsicht (»Eigenwelt«) von der bloßen Umgebung als einer für das Individuum bedeutungslosen Ausstattung in Zeit und Raum.⁴

Cassirer und Uexküll kannten sich persönlich, so wie auch Panofsky und Uexküll, denn Letzterer war von 1925 bis 1940 ebenfalls an der Hamburger Universität tätig.⁵ Seine Bedeutung als Theoretischer Biologe muss den Hamburger Kollegen bekannt gewesen sein, allein schon wegen der Kontroversen um seine wissenschaftliche Position, spätestens aber, als Uexküll 1932 in die Wissenschaftsakademie Leopoldina⁶ aufgenommen wurde. Im Übrigen war er vorher schon wiederholt für den Nobelpreis für Physiologie vorgeschlagen worden.

Obwohl sich in Panofskys veröffentlichten Schriften kein Hinweis auf Uexküll zu finden scheint, halte ich einen Einfluss von Uexkülls biophilosophischem Denken auf die Gedankenwelt auch von Panofsky für wahrscheinlich. Uexküll wird sich seinerseits in der *Bedeutungslehre* (1940, 1956)⁷ weder auf Cassirer noch auf Panofsky beziehen, was vielleicht auch mit beider Emigration nach dem Verlust ihrer Lehrstühle 1933 an der Hamburger Universität zusammenhängen mag.⁸ Jedenfalls kommt dem biologischen Denkens Uexkülls ein gewichtiger Einfluss auf die Entwicklung der Bedeutungslehre zumindest Ernst Cassirers zu.

Uexküll hat seinerseits mit der *Bedeutungslehre* einen erstaunlichen Beitrag geliefert. Dass sich ein vitalistisch denkender Biologe wie Uexküll Gedanken über »Bedeutungen« macht, das heißt über die Zuschreibung von Bedeutung als Folge der Anthropologisierung

der Welt, hängt damit zusammen, dass der Vitalismus weniger Scheu vor metaphysischer Argumentation hat als ein der heutigen synthetischen Evolutionstheorie verpflichteter Ansatz. Für letztere Position sind die Dinge in der Natur einfach so, wie sie sind: subtextfreie Ergebnisse von Vorgängen systemischer Selbstorganisation. Prozesse der Selbstorganisation stehen in niemandes Verantwortung, sie gehen auf keine Veranlassung, keinen Plan eines Dämons, Demiurgen oder Schöpfergottes zurück. Die einzige »Bedeutung«, die strenge Biologen im Gesamt der naturalen Abläufe und in den einzelnen Elementen der belebten Natur akzeptieren, ist, als Zweck des Lebens die Verstetigung des Lebensprozesses durch Reproduktion anzunehmen. Der Zweck des Lebens ist das Leben selbst. Für Uexküll unterlag dem Naturganzen dagegen ein »weiser« Generalplan »der Natur«, hinter dem letztlich ein Schöpfergott vermutet werden darf. Uexküll übernimmt damit eine Grundposition von Immanuel Kant, dessen Natursicht eine wichtige allgemeine Bezugsgröße für sein Werk ist.⁹

Die Zuschreibung einer »Bedeutung« oder eines »Sinns« für jegliches naturale Ding, jeglichen Organismus oder jede organismisch erscheinende Struktur behauptet letztlich, dass diesen eine existenzwirksame Funktionalität beim sinnproduzierenden Betrachter¹⁰ anhafte. Jene Funktionalität wird den Chimären Boschs ohne Einschränkung zuzuschreiben sein. Ihre Dechiffrierung ist Aufgabe der Kunstgeschichte. Ihre Wirkung aufzuzeigen ist Aufgabe sozialpsychologischer oder psychoanalytischer Arbeit. Die Beschreibung ihrer organismischen Konstruktion und der verwendeten organismenbasierten Versatzstücke ist dafür eine Voraussetzung, die den Mitteln naturwissenschaftlichen Erkenntnisgewinns und biologischer Bildung zu überlassen ist.

II

Die Suche nach »Bedeutung« ist wohl in keiner kulturellen Äußerung ähnlich intensiv wie in Kunst und Religion. Sie ist noch intensiver, wenn einem künstlerischen Produkt religiöse Funktionalität unterstellt wird oder diese beweisbar ist. Im Falle Boschs lässt sich die herrschende kunsthistorische Lehre darauf verkürzen, es handle sich um theologisch-philosophische Weltinterpretation des Diesseits, das heißt um gemalte Predigt. Die theologisch-philosophische Belehrung ist in Szenerien naturalistischen Ambientes verlegt, bestückt mit realistisch gestalteten Wesen sowie realistisch anmutenden Wesen, allerdings ohne Wirklichkeitswert. Obwohl die Bedeutungen von den Kunsthistoriker_innen überwiegend bis ausschließlich an Wesen festgemacht werden, die materiell dem Organismenreich zuzurechnen wären, kann man in der Literatur kaum etwas über deren biologische Qualitäten lesen. Bosch muss ein an Informationen über die Tier- und Pflanzenwelt fremder Länder und besonders der gerade entdeckten Amerikas extrem interessierter Künstler gewesen sein, außerdem ein außergewöhnlich sorgfältiger und detailkundiger Beobachter einheimischer Faunen- und Florenelemente. Allein das ermöglichte ihm die adäquate und funktional plausible darstellerische Umsetzung von exotischen Lebewesen, die er nur aus Erzählungen Dritter übernommen haben kann, die aber den natürlichen Vorlagen sehr nahe kommen. Sicher, manches, wie die Drachen (beispielsweise der grüne Drache im *Weltgerichts-Triptychon*, Abb. 1), konnte aus dem *Physiologus* oder Musterbüchern, allgemein aus früheren Vorlagen¹¹ übernommen werden, etwa die Giraffe (nach Ciriaco de Pizzicolti = Ciriaco de Ancona, 1391–1453/1455) auf der Schöpfungstafel des *Gartens der Lüste* im Madrider Prado. Selbst fromme Stundenbücher waren



1 Grüner Drache/green drake/
groen draak, Detail aus der
Mitteltafel

gefüllt mit beängstigenden Phantasiegeschöpfen, wie beispielsweise das *Maastrichter Stundenbuch* in der British Library in London (erstes Quartal 14. Jahrhundert)¹², das Konstruktionsprinzipien von Boschs Geschöpfen überraschend vorwegnimmt, ebenso wie die wilden Kerle im *Stundenbuch Beinecke MS 287* der Yale University Library (Ende 15./Anfang 16. Jahrhundert).¹³ Diese Beispiele, wie die Analysen der Volkskunde, unterstützen die Annahme, dass eine Vorstellung oder Kenntnis von gespenstigen Wesen, Chimären (Mischwesen), mythologischen Gestalten und Fabelwesen im Bewusstsein der Zeitgenossen weit verbreitet war und zeitlich weit zurückreichte. Kompilatorische Darstellungen, die um die Zeit der Entstehung des *Weltgerichts-Triptychons* erschienen, wie Hartmann Schedels *Weltchronik* (1493)¹⁴ oder Johann de Cubas *Hortus sanitatis* (1484–1487)¹⁵, hätten auch Anregungen zur Gestaltung der Phantasiewesen Boschs liefern können. Oder, wie Aaron Gurjewitsch meint¹⁶, *Tnugdals*

(*Tundalus'*) Visionen, deren erste illustrierte Druckversion 1483 bei Hist in Speyer erschien.¹⁷ Anderes, wie die Samenkapsel der Teufelskralle, *Ibicella lutea*, die ebenfalls im *Garten der Lüste* vorkommt, kann Bosch sogar in den Händen gehalten haben. Gerd Unverfehrt hat Beispiele für Boschs naturkundliche Kenntnisse und seine Fähigkeit zu penibler Darstellung aufgeführt.¹⁸ Bosch bestückt seine Gemälde mit realistisch abgebildeten Lebewesen, vorwiegend normalgestaltigen Menschen und Tieren. Selbst bei Fabelwesen folgt er dem bekannten Kanon, zum Beispiel bei dem nichtchimärischen grünen Drachen im *Weltgerichts-Triptychon* (vgl. Abb. 1). Allerdings verwendet er mitunter irritierende Größenverhältnisse, wenn beispielsweise ein Mensch auf einem im Verhältnis zu ihm überdimensionierten Stieglitz, *Carduelis carduelis*, sitzt oder eine überdimensionierte Himbeere stemmt (im *Garten der Lüste*).

Was Bosch nahezu beispiellos macht, sind seine chimärischen Wesen¹⁹, die etwa auf der Mitteltafel des *Weltgerichts-Triptychons* die zu passivster Erduldung verdammten Menschen quälen. Forensisch überwiegt dabei die scharfe Gewalt von Hieb- und Stichwerkzeugen bei weitem. Bosch zeigt die damals gängigsten Werkzeuge von Söldnern und Mordbuben. Manche Menschen werden auch in Pfannen erhitzt wie leicht schmelzende Metalle. Dem Feuer direkt sind nur einzelne Menschen in der Schmiede im Bildmittelgrund und möglicherweise im Bildhintergrund ausgesetzt. Die Torturen sind letztlich dem zeitgenössischen Repertoire von Körperstrafen entlehnt. Aber nicht alle Chimären sind als Peiniger dargestellt, sondern sie bevölkern die Tafel auch als bizarre Gestalten, die am Hauptnarrativ der Bilderzählung nur marginal oder gar nicht beteiligt scheinen, wie beispielsweise die blaugesichtige Erdbeerbauchfrau (Abb. 2), die eibäuchige Nasenflöte (Abb. 3), der Kaulquappenmann (Abb. 4), der rotschwänzige Kopffüßler (Abb. 5), der Laute spielende



2 Blaugesichtige Erdbeerbauchfrau/
bluefaced strawberrybellywoman/
draakblauwgezichts aardbeibuikvrouw,
Detail aus der Mitteltafel



3 Eibäuchige Nasenflöte/eggbellied
noseflute/eibuikige neusfluit,
Detail aus der Mitteltafel

Schimpsoid am linken Bildrand auf dem Dach, oberhalb des Urinfasses, oder die aberrante Nacktente mit ihren beiden Küken, bildmässig, unmittelbar am unteren Bildrand.

Für die Bildinterpretation kann es nicht gleichgültig sein, wie die Chimären Boschs konstruiert sind. Der Betrachter wird allererst und grundsätzlich vom Maler getäuscht, indem dieser die Wesen in einer Weise darstellt, die das an Wirklichkeitsverhältnissen der organismischen Welt geschulte Auge auf den ersten Blick als realistisch wahrnimmt. Kopf, Arme, Beine, Schwänze, alle Körperteile sitzen an ihrem nach einer Normalanatomie zu erwartenden Platz. Die Irreführung setzt sich bis in die Anzahl der von Bosch für seine Chimären verwendeten Extremitäten fort. Sie entspricht völlig naturalen Vorbildern, allerdings sind die acht Extremitäten der Spinnentiere offenbar nirgends verwendet. Eine verborgene Arachnophobie? Eher die Hilflosigkeit, sich die Koordination einer

achtbeinigen Fortbewegung vorzustellen, während bei zehn und mehr Beinen, die an den Figuren Boschs vorkommen, sich die Koordination für Menschen als Wellenbewegung darstellt.

Die Verarbeitung im Gehirn widersetzt sich im reflektierenden Erkennen des Gesehenen dessen Wirklichkeitswert. Sämtliche hier aufgeführte Beispiele erfüllen zwar notwendige Bedingungen organismischer Organisation, es mangelt ihnen aber an den entscheidenden hinreichenden Bedingungen. Die Wesen bestehen aus naturwidrigen Kombinationen von organismischen Strukturen und Farbgebungen, beispielsweise wenn dem disproportioniert mächtigen Bauch einer blaugesichtigen und blaufüßigen Frau Form, Farbe und Oberflächenstruktur einer Erdbeere gegeben werden (vgl. Abb. 2) oder ein technisches Artefakt zum organischen Element eines Gesichts wird (beispielsweise Abb. 3). Bosch setzt auf einen Menschenkörper einen Mäusekopf, den er mit einem Fischmaul kombiniert (Abb. 6). Bei einer weiteren Chimäre ist der Menschenkopf adäquat platziert, die Arme sind an die Stelle der Kiemen des frühen Larvalstadiums der Kaulquappe getreten (vgl. Abb. 4). Der Invalide (Abb. 7) hat keine angeborene Fehlbildung des rechten Fußes, vielleicht ist ein ergotismusbedingter²⁰, eher jedoch ein leprabedingter Fußverlust zu vermuten. Den Löfflerkopf (Abb. 8) konnte Bosch der heimischen Vogelwelt entlehnen, ebenso waren ihm zweifellos Fledermäuse bekannt (Abb. 9), wie auch Reiher und Ratten (Abb. 10). Die vorgetäuschten Funktionalitäten sind beim rotschwänzigen Kopffüßler (vgl. Abb. 5) und dem seeringelwurm-schwänzigen Prophetenkopf (Abb. 11) unmittelbar einsichtig.

Auffällig ist, dass Bosch körperliche Fehlbildungen im Sinne der Teratologie, also der medizinischen Fehlbildungslehre, die zeitgenössisch sicher bekannt waren (vgl. beispielsweise Abbildungen in Schedels *Weltchronik*²¹), in keinem Fall als Vorbilder verwendet.



4



5



6



7



8



9



10



11

4 Kaulquappenmann/tadpole man/kikkervisjeman, Detail aus der Mitteltafel

5 Rotschwänziger Kopffüßler/redtailed cephalopod/roodstaartvoetenkop, Detail aus der Mitteltafel

6 Fischmäuliger Mäusekopfmännchen/fish-mouthed mouseheadman/visbekmuis-kopman, Detail aus der Mitteltafel

7 Leprafüßiger Schnabelmann/leprosyfooted beakman/lepravoetsnavelman, Detail aus der Mitteltafel

8 Löffler mit dem Bogen/spoonbill with bow/lepelaar met en boog, Detail aus der Mitteltafel

9 Fledermausköpfiger Fisch mit Mäusefüßen/batheaded fish with mousefeet/vleermuiskopvis met muisvoeten, Detail aus der Mitteltafel

10 Rattenschwänziger Grünreiher/rattailed green heron/groen rattenstaartreiger, Detail aus der Mitteltafel

11 Seeringelwurmschwänziger froschfüßiger Prophetenkopf mit Glockenhut/ragwormtailed froglegged prophethead with cloche hat/zeeworm-kikkervoet-profetenhoofd met klokhoed, Detail aus der Mitteltafel



12 Vielbeinige Männerblüte/
multilegged male composite flower/
meerbenige mannljke compositie-
bloem, Detail aus der Mitteltafel

Das Konstruktionsprinzip der Chimären stellt sich als recht einfach heraus. Grundsätzlich verlässt Bosch nicht das bei allen Landtieren anzutreffende bilaterale Symmetrieprinzip: Die Sagittalebene teilt den Körper als Mittelachse in zwei spiegelbildlich gleiche Hälften, nur in Einzelfällen sind Anhänge oder Extremitäten der Körperhälften unterschiedlich gestaltet. Die bei Pflanzen und Meerestieren vorkommende partielle oder gesamtorganismische Radiärsymmetrie – mit beliebig vielen durch die Längsachse verlaufenden Symmetrieebenen wie bei Blüten von Korbblütlern – ist im *Weltgerichts-Triptychon* nur einmal mit dem vielfüßigen Mann, dessen Gesicht dem Blütenkelch eines Korbblütlers aufsitzt, realisiert (Abb. 12).

Durch Permutation von tierlichen und pflanzlichen Strukturen, durch gleichzeitige Verwendung organischer wie anorganischer Elemente, durch Variationen in Anzahl, Form, Farbe und Proportion der Strukturen erreicht Bosch die Darstellung beliebig vieler Chimären, die nach diesem Prinzip auch beliebig vermehrt werden könnten. Eine Vervielfältigung der Artendiversität ungeheuren Ausmaßes,

wenn auch in eine irrealer Welt hinein. Aber dieses Prinzip ist auch bereits vor Bosch weit verbreitet. Man muss sich vergegenwärtigen, dass zu seiner Zeit kein aufgeklärtes, naturwissenschaftliches Weltbild herrschte, dass neben dem katholischen Kanon ganz selbstverständlich überlieferte Alltagstheorien über Geistwesen und finstere Mächte und Parallelwelten existierten, dass »die Natur« keineswegs (nur) naturalistisch wahrgenommen wurde, sondern animistische und totemistische Naturvorstellungen verbreitet waren.²² Zum Verständnis der »Bedeutung« aus der heutigen Perspektive formuliert, ergibt sich insbesondere bei retrospektiver Betrachtung als übergeordnete Frage und als Voraussetzung:

»Wie kann es sein, dass Völker [Kulturen oder kulturelle Zusammenhänge], die unsere Kosmologie nicht teilen, von uns unterschiedliche Realitäten für sich selbst erfinden konnten, womit sie von einer Kreativität zeugen, die sich nicht mit der Elle unserer Leistungen messen lässt. [Die Frage wird so lange nicht zu beantworten sein], wie man unsere eigene Realität für eine universelle Gelegenheit der menschlichen Erfahrung hält, unsere Art, Diskontinuitäten in der Welt festzustellen und konstante Beziehungen in ihr zu erkennen, unsere Art, Entitäten und Phänomene, Vorgänge und Handlungen auf Kategorien zu verteilen, die aufgrund der Textur und Struktur der Dinge dazu prädestiniert sein sollen.«²³

Das Erstaunliche ist zunächst, dass Bosch diese Ergänzungen der Artenvielfalt zu einer Zeit betreibt, in der die Hochtheologie sich sicher wähnt in der biblischen Erzählung über die Entstehung der Lebewesen und die Erde ihm noch gewisslich als Scheibe galt (siehe Außentafeln des *Gartens der Lüste*).

III

Boschs Chimären sind Produkte einer schöpferischen Phantasie, sie sind keine Abbilder von Ergebnissen natürlicher Entwicklungsprozesse. Sie sind Erfindungen eines Künstlers, dessen Selbstverständnis sich möglicherweise an jenem Maßstab orientiert, der auf seiner Federzeichnung *Der Wald, der hört, und das Feld, das sieht*²⁴ steht: »Miserim quippe est ingenii semper uti inventis et numquam inveniendis.«²⁵ Möglicherweise, denn es ist unsicher, ob der Schriftzug eine Autographe Boschs ist. Dass der Satz einem Text entlehnt ist, der zu Boschs Zeiten dem Neuplatoniker Boëthius zugeschrieben wurde, ist aber nicht belanglos. Es ist ein Hinweis auf eine mögliche ideengeschichtliche Anknüpfung oder auf die Herstellung eines Kontexts oder beides durch den zeitgenössischen Schreiber dieser Zeile. Mir scheint überhaupt die Renaissance des Neuplatonismus im 15. Jahrhundert in diesem Zusammenhang bedeutsam, weil zu Boschs Zeit unter anderem die Philosophie Plotins (205–270) intensiv rezipiert wurde, der eine erhebliche Rolle bei der Systematisierung der »Großen Kette der Wesen« spielte.²⁶

Kann man sich vorstellen, dass eine schöpferisch wie unbegrenzt erscheinende Phantasie in ihren Hervorbringungen einem ökonomischen Prinzip folgt?

Die Verwendung nichtorganismischer Gegenstände als funktionaler körperlicher Bestandteil (beispielsweise die Nasenflöte, Abb. 3) ist bei Bosch so selten, dass man sie getrost als Ausnahme bezeichnen kann. Im Grundsatz entlehnt er für seine Permutationen körperliche Elemente aus dem Tier- und Pflanzenreich. Am häufigsten modifiziert er den menschlichen Körper. Von tierlichen Strukturen bevorzugt er jene von Vögeln (Thema Schnabel), kleinen Nagetieren (deren Köpfe er variiert), Amphibien und manchmal von

Fischen. Insekten kommen als Leihgeber praktisch nicht vor, andere Gliedertiere hingegen durchaus.

Tatsächlich gibt es ein denkökonomisches Konstruktionsprinzip, mit dem sich organismische Gestalten beliebiger Organisation und Form entwerfen ließen. Es steht mit der »Großen Kette der Wesen« beziehungsweise »Scala naturae« zur Verfügung, die ideengeschichtlich die Naturphilosophie und Naturgeschichte²⁷ bis zum Übergang der Aufklärung in das szientifische Weltbild dominierte. Diese Idee reicht bis auf Homer zurück, beruht in ihrer Substanz auf der platonischen Ideenlehre und wird schließlich durch die Neuplatoniker und in der nachfolgenden Aristoteles-Rezeption mittelalterlich auch theologisch zu einem Denken in »Catenen-Kategorien« (Catena = Kette) verbunden.²⁸ »Nach Lovejoy entsprang diese Vorstellung drei metaphysischen Prinzipien: dem der Fülle, wonach alles, was denkbar ist, auch existiert; dem der Kontinuität, oft in dem Satz »Die Natur macht keine Sprünge« (lat. *natura non facit saltus*) zum Ausdruck gebracht; und dem der linearen Abstufung aller Naturkörper nach ihrer »Vollkommenheit«.²⁹ Die »Große Kette der Wesen« beziehungsweise »Scala naturae« erreichte ihren Höhepunkt als Entdeckungs- und Erklärungskonzept im 18. Jahrhundert. Als Referenz gilt allermeist Charles Bonnets *Traité d'Insectologie* (1745). Unter anderen fasst August Thienemann 1910 in der Vorstellung eines einschlägigen Manuskripts aus dem Jahr 1780 die Theorie der »Scala naturae« und ihre Geschichte anschaulich zusammen, indem er ihrem Einfluss seit Leibniz nachgeht. Einen interessanten Aspekt verfolgt zuvor Anton Kirchweger, der in seiner »Aurea Catena Homeri« (1723) die Verbindungen des Catenen-Denkens mit der Alchemie aufzeigt.³⁰ Über die Antikerezeption fand diese Generaltheorie auch Eingang in die mittelalterliche Theologie, etwa eines Ramon Llull (1232–1316).³¹ Das Denken in Kategorien der »Scala naturae« ist

eine im Mittelalter und in der frühen Neuzeit (dann auch als »Aurea Catena Homeri« im Anschluss an den 8. Gesang der *Ilias*) weit verbreitete Betrachtung der Natur. Mit dem Hinweis auf den oben genannten pseudo-boëthischen Text auf dem Blatt *Der Wald, der hört, und das Feld, das sieht* wäre ein direkter, möglicherweise persönlicher Anschluss Hieronymus Boschs zu den Catenen-Theoretikern der Antike hergestellt.

Ihr Grundsatz geht unverändert durch die Jahrhunderte: Das Anorganische ist mit dem Organischen verbunden, das Organische mit dem Organischen, alles ist mit allem wie in einer goldenen Kette verbunden. Die mit der »Aurea Catena« hergestellten wie herstellbaren komplexen Verbindungen zwischen den einzelnen Lebens- und Wissensbereichen hat Friedrich Ohly in seinem Referenzaufsatz dargestellt.³² Beispiele für Übergänge und Verbindungsglieder in der »Großen Kette der Wesen«, der Stufenfolge der Dinge, die alle Wesen und Welten vereinigt, sehen in der naturgeschichtlichen Vollendung der Ketten-Theorie etwa so aus:

Die Natur macht keine Sprünge; alles geht in ihr stufenweise; vom Einfachen, Zusammensetzenden zum Zusammengesetzten; vom Unvollkommeneren zum Vollkommeneren. Am Grunde stehen die Elemente: Wasser, Luft, Feuer und Erde. Ihre Vereinigung schafft die leblosen Körper: die Erden, Schwefel, Harze, Metalle, Halbmetalle, Vitriole, Salze, Steine; die blättrigen Steine, wie Schiefer, Talkstein und die faserigen, wie Amiant, leiten zu den organisierten Körpern über, zu den steinigen Meerpflanzen, leiten ins Pflanzenreich über: Trüffel, Pilze, Flechten, Schimmel, Moose. Dann die Kräuter, Bäume, Sträucher. Die Mimose bildet den Übergang zu den Tieren. Würmer, Insekten, Schalentiere, von diesen zu den kriechenden Tieren (Reptilien), von der Wasserschlange über den Aal zu den Fischen. Von den fliegenden Fischen zu den Wasservögeln, von diesen zu den

Fledermäusen und Flughörnchen, womit alle Lebensräume verbunden sind. Der Affe ist der Entwurf des Menschen. Auch innerhalb des Menschengeschlechts herrscht eine natürliche Stufenfolge: »Auf den lappländischen Zwerg lasset den Riesen von Madagaskar folgen ...« Von hier zu den Engeln, Erzengeln und Seraphinen.³³

Einem mit biologischem und wissenschaftshistorischem Grundwissen ausgestatteten Betrachter kann auffallen, dass die linke Tafel des *Gartens der Lüste*, die den Namen »Die Schöpfung« trägt, alle Merkmale der »Scala naturae« aufweist: Der Brunnen erhebt sich aus einer mit Kristallen übersäten Insel. Aus dem die Insel umgebenden Wasser (Thales: »Alles Leben beginnt im Wasser«) kriechen einfache Geschöpfe, wie auch aus dem Tümpel im Bildvordergrund. Es zieht sich die Verbindung vom Einfachen zum Komplexen vom Bildvordergrund zum Bildhintergrund hin, von den Tieren einfacher zu denen höherer biologischer Ordnung.

Eine solche räumliche Abstufung sehe ich im *Weltgerichts-Triptychon* nicht. Aber ich nehme an, dass Bosch mit der Fülle seiner Chimären der Umsetzung eben jener Vorgabe der »Großen Kette der Wesen« folgte, in der alles mit allem verbunden werden kann. Und so ist er mit den von ihm dargestellten Neuschöpfungen verfahren. Das mindert keineswegs die Leistungen seiner wie unbegrenzt erscheinenden Phantasie, macht aber die kryptozoologische Wunderwelt der Chimären auf eine technische Weise verständlicher.

Groteskes und Phantastisches sind notwendig Teile der ontologisch und moralisch vorgegebenen Ordnung des Ganzen. Die zum Zweck der Läuterung des sündigen Menschen verzerrende Nachahmung der Wirklichkeit ist keine bloße Nachahmung, sie ist als Ergänzung der Realität eine künstlerische Schöpfung – ohne durch die Verwendung realer Dinge und Möglichkeiten den Schöpfer selbst übertreffen zu wollen oder zu können. Sie ist eine Erfüllung der

Vorgabe, wonach die sterblichen Geschöpfe im Auftrage des Schöpfers von den niederen göttlichen Wesen geschaffen wurden und die wiederum ihren Schöpfungsauftrag nach unten weiterreichen, damit das Ganze wirklich das All sei.³⁴ Gemäß dieser Logik wären die künstlerischen Erfindungen Boschs eine demütige Fortsetzung des göttlichen Gebots und keine Hybris, denn auch die Darstellung des Bösen »erhöht den Schmuck des Universums«³⁵ und ist dadurch am Ende selbst Gotteslob.

Ich danke Julia M. Nauhaus, Akademie der bildenden Künste Wien, für die Einladung zur Konferenz, ihren Mitarbeiterinnen Sofie Wunsch und Lejla Trako für die organisatorische Begleitung und dem technischen Personal für die perfekten Abläufe während der Tagung. Mein Dank geht ebenso an Nils Büttner, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, für Rat und Ermutigung. Meiner Frau Susanne danke ich, dass sie nach dem Ereignis vom 9. Oktober 2019 für ein ruhiges und stabiles Umfeld sorgte, in dem ich mich auf die Konferenz vorbereiten konnte.

- 1 Einen Überblick über die engen Beziehungen zwischen Ernst Cassirer und Erwin Panofsky bietet Meyer 2006, S. 120f. – Für diesen Hinweis wie den der nachfolgenden Fußnote danke ich Eckart Krause, Hamburger Arbeitsstelle für Universitätsgeschichte.
- 2 Der Kunsthistoriker Saxl, wie Cassirer und Panofsky Opfer des infamen »Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums«, folgte nach Entzug seiner Lehrbefugnis der von ihm geleiteten Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg im Dezember 1933 ins erzwungene Exil nach London.
- 3 Cassirer 1996, S. 50.
- 4 Mildenerger/Herrmann 2014; Herrmann 2019.
- 5 Uexküll begegnet Panofsky noch nach dessen Emigration (1934 in die USA) in Utrecht und gratuliert ihm dort zur Ehrenpromotion am 23.6.1936. – Kurze Erwähnung durch Panofsky in zwei Briefen vom Juli 1936, veröffentlicht in: Panofsky 2001, S. 906–911. – Auch für diese Hinweise danke ich Eckart Krause. – Ob man aus der Begegnung auf eine persönliche oder wissenschaftliche Wertschätzung Uexkülls für Panofsky und vice versa schließen kann, ließe sich daraus nicht ohne weiteres ableiten, lohnte aber einer Nachforschung, denn Uexküll erhielt am selben Tag seinerseits die Ehrendoktorwürde der Universität Utrecht. Florian Mildenerger, der die Vita und Persönlichkeit Uexkülls sehr genau kennt, vermutet aus der Tatsache der Gratulation, dass Uexküll für Panofsky hohe Sympathie empfand. Uexküll hätte die Gratulation sonst verweigert (persönliche Mitteilung an den Verfasser).
- 6 Heute: Deutsche Akademie der Naturforscher Leopoldina, Nationale Akademie der Wissenschaften, Halle (Saale).
- 7 Uexküll 1940, Uexküll 1956.

- 8 Andererseits erscheinen 1940 Zensur, Selbstzensur beziehungsweise Anpassungsdruck auch als Gründe für fehlende Bezüge auf das Werk der ehemaligen Hamburger Kollegen möglich. Es wäre ein künftig lohnendes wissenschaftliches Projekt, die wechselseitige Beeinflussung dieser drei originellen Denker und den unmittelbaren Einfluss biophilosophischen Rasonnements auf die Entstehung und Ausführung der Bedeutungslehre ausführlich nachzuverfolgen.
- 9 Bedeutungszuschreibungen beruhen ihrerseits auf Funktionalitätsbehauptungen. Max Webers bekannte Definition von Kultur als »ein vom Standpunkt des Menschen aus mit Sinn und Bedeutung bedachter endlicher Ausschnitt aus der sinnlosen Unendlichkeit des Weltgeschehens« (Weber 1988, S. 180) ist im Grunde die Anerkennung der Notwendigkeit einer symbolischen Welterzeugung für das menschliche Bewusstsein angesichts eines auf Selbstorganisation beruhenden Gesamtprozesses. Die Annahme einer sinnfreien, bedeutungslosen Welt beziehungsweise eines sinnfreien Weltgeschehens scheint vielen Menschen unerträglich, weil sie unmittelbar die Bedeutungslosigkeit der eigenen Existenz vor Augen führt. Kant hatte das vor Weber erkannt. In § 84 der *Kritik der Urteilskraft* lehnt er letztlich die Anerkennung der naturalen Welt als Ergebnis einer Selbstorganisation ab, weil damit jede Sinnfrage ins Leere führen würde. Es muss offenbar einfach ein Sinn, eine Bedeutung herbeigeschafft werden, um die sich Kant dann auch bemüht. James George Frazer hat in *The golden bough. A study in magic and religion* (1890ff.) später die lebensförderliche Funktionalität von magischem Denken und Religion aufgedeckt, die sich jeder aufklärerischen »Entzauberung der Welt« (Max Weber) verweigert.
- 10 Ich verstehe darunter das gleichzeitig mit der Bildbetrachtung im Betrachter entstehende subjektive Bild und seine Sinnzuschreibung, analog zur Einsicht Jacques Lacans (1901–1981) über die Entstehung eines spezifischen subjektiven Textes im Kopf des Lesers während der Lektüre eines Textes.
- 11 Vgl. Mode 1977; Simek 2015. Selbstverständlich kann an dieser Stelle ein Hinweis auch auf Jorge Luis Borges »phantastische Zoologie« (Borges 2004) nicht unterbleiben.
- 12 London, British Library, Stowe MS 17, http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Stowe_MS_17 (letzter Zugriff 30.4.2020).
- 13 <https://brbl-dl.library.yale.edu/pdfgen/exportPDF.php?bibid=2004052&solrid=3433117> (letzter Zugriff 30.4.2020).

- 14 Hartmann Schedel, Georg Alt und Michael Wolgemut: Das buch der Cronicken vnd gedechtnus wirdigern geschichte[n], vo[n] anbegyn[n] d[er] werlt bis auf dise vnßere zeit. Nürnberg 1493 [BSB-Ink S-197 - GW M40796 - ISTC is00309000], <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/is00309000/> (letzter Zugriff 24.3.2020). Darin zeigen die Blätter II bis VV Darstellungen der Schöpfungsgeschichte von Tag 1 bis Tag 6. Die Darstellungen visualisieren die göttlichen Schöpfungsleistungen durch konzentrische Kreisdarstellungen in unterschiedlicher Kolorierung, teilweise angereichert mit Miniatursymbolen. Sie bilden damit die in der Schöpfungsgeschichte hauptsächlich thematisierte Biosphäre als hierarchisch-enkaptische Struktur ab. Es ist offensichtlich, dass Schedel und sein Holzschnitzer Michael Wolgemut sich dabei eines konzentrischen Modells der »Scala naturae« beziehungsweise der »Catena aurea« bedienen. Bosch kannte Schedels Weltchronik sicher, denn er übernahm dessen Gottesdarstellung (Blatt IV) für seine eigene Gottesdarstellung auf der linken Außentafel des *Gartens der Lüste*, wie Gary Schwartz herausgefunden hat (<http://garyschwartzart-historian.nl/340-jheronimus-bosch-and-the-book-of-nature>; letzter Zugriff 24.3.2020).
- 15 (Johann de Cuba) Hortus sanitatis (maius). Straßburg 1484–1487, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15109868> (letzter Zugriff 30.4.2020).
- 16 Gurjewitsch 1986, S. 385.
- 17 Tundalus. Historia. Speyer 1495, <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000A93D00000000> (letzter Zugriff 30.4.2020).
- 18 Unverfehrt 2003, z. B. S. 22f.
- 19 Die im Folgenden vorgeschlagenen Namen orientieren sich an den Regeln der zoologischen Nomenklatur. Wegen des komplexen Chimären-Charakters ist eine durchgängige binäre Namensgebung nicht möglich, so dass in einzelnen Fällen mehr als ein Epitheton vergeben wurde (mit sprachlicher Unterstützung von Petra J.E.M. van Dam, Amsterdam, und Holger Schutkowski, Bournemouth). Es ist selbsterklärend, dass eine lateinische Namensgebung im Sinne der zoologischen Nomenklatur für irrealer Lebewesen überflüssig ist.
- 20 Ergotismus = Mutterkornvergiftung.
- 21 Siehe Anm. 14.

- 22 Beispielsweise Gurjewitsch 1986 oder Ginzburg 2011; zeitgenössische ethnographische Systematisierung durch Descola 2013.
- 23 Descola 2014, S. 35.
- 24 Büttner 2012, S. 67f.
- 25 »Es ist den allererbärmlichsten Geistern eigen, immer Erfundenes zu verwenden und niemals zu erfinden« (übersetzt von Nils Büttner). Die Übersetzungen akzentuieren indes unterschiedlich, unter anderem auch abhängig vom paläographischen Einfühlungsvermögen des Autors (vgl.: »Miserim!« vs. »Miserrimi«) beziehungsweise von der wörtlichen Kenntnis des eigentlich längeren Zitats. Sie bleiben in der Substanz aber vergleichbar.
- 26 Lovejoy 1993, S. 81f.; ausführlichere Begründungen bei Ohly 1995.
- 27 Lovejoy 1993.
- 28 Ohly 1995.
- 29 Müller-Wille 2010, S. 629.
- 30 Soweit ich sehe, gibt es in der Kunstgeschichte für Positionen, die in Boschs Bildern alchemistisches Wissen versteckt oder angedeutet sehen (zum Beispiel und vor allem Dixon 2010), keine allzu große Sympathie. Hier könnte deren Geringschätzung etwas reduziert werden, wenn man sich auf den Gedanken der »Großen Kette der Wesen« im Werk Boschs einließe, die aus ihrer inneren Logik heraus den Ideen der Alchemie gegenüber offen sein musste (siehe Kirchwegger 1723). Hierzu können u. a. auch die Arbeiten Will-Erich Peuckerts (1956, vor allem 1967) und die Berücksichtigung des Picatrix-Textes (Ritter 1923; Ritter/Plessner 1962) den Einstieg bilden. Dixon allerdings hat diese Verbindung weder gesehen noch gezogen.
- 31 Der Llull-Schüler Thomas (le Myésier) verfasst um 1322 ein Breviculum über Llulls Lehre und fügt eine frühe Abbildung der »Scala naturae« bei (Barsanti 1988, S. 81 zitiert eine Abbildung aus dem Jahr 1744 und suggeriert Llulls Autorschaft sowie als Entstehungsjahr 1304). Für den intensiven Gedankenaustausch über Llull, für Hinweise auf weiterführende Literatur und die Berichtigung meiner Gedanken bin ich Viola Tenge-Wolf, Raimundus-Lullus-Institut Freiburg, zu Dank verpflichtet, auch für den Hinweis auf die Wahrnehmung Llulls nicht nur als Theologen, sondern auch als Alchemist sowie den Hinweis, dass diese Werke ihm fälschlich zugeschrieben werden (vgl. Pereira 1989).

- 32 Ohly 1995.
- 33 Kompilation aus Titius 1772, S. 2–84, das wörtliche Zitat S. 80.
- 34 Setzung als Quintessenz der Ausführungen von Lovejoy 1993, S. 68; ergänzt durch einen Gedanken von Gasser 2007, S. 102–105; sowie Peuckert 1956, S. 40f. und Ritter 1923, S. 100f.; schließlich Ritter/Plessner 1962.
- 35 Vgl. »Malum auget decorem in universo« (Huebener 1977). – Wie könnte ein Künstler vom Format Boschs nicht dem Reiz zur Darstellung des Bösen erliegen?



Autorinnen und Autoren sowie kurze Zusammenfassungen der Beiträge

Peter van den Brink

Peter van den Brink (* 1956) schloss 1987 sein Studium der Kunstgeschichte und Archäologie an der Universität Groningen ab. Im selben Jahr nahm er eine Lehrtätigkeit am Institut für Kunstgeschichte der Universität Groningen auf und wurde Assistentkurator am Centraal Museum, Utrecht. Von 1987 bis 1988 war er außerdem Ausstellungskurator am Stedelijk Museum Het Prinsenhof Delft und von 1990 bis 1993 Gastkurator der Ausstellung *Het gedroomde land* (Centraal Museum, Utrecht/Musée de l'Art et d'Histoire, Luxemburg). Im Jahr 1991 nahm er die Forschungen für seine Doktorarbeit über den Antwerpener Manierismus an der Universität Groningen auf (bis 1996). Von 1994 an war er Gastkurator am Fries Museum, Leeuwarden, und von 1995 bis 1998 war er Postdoc-Forscher der Nationalen Forschungsorganisation der Niederlande (NWO) für das Projekt »Pieter Aertsen/Joachim Beuckelaer«, ein Kooperationsprojekt zwischen dem Niederländischen Institut für Kunstgeschichte (RKD) und der Universität Groningen. 1999 wurde er Chefkurator am Bonnefantenmuseum in Maastricht, seit 2005 ist er Direktor der Städtischen Museen zu Aachen.

Hieronymus Bosch als Musterbeispiel eines Lieferanten für einen urheberrechtsfreien Markt – Felipe de Guevara und der Status früher Fälschungen

Hieronymus Bosch ist keineswegs der einzige große Maler, der von späteren Malern immer wieder kopiert wurde. Pieter Bruegel d. Ä. spielte eine Schlüsselrolle im »Bosch-Revival« der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Er und andere Maler wie Jan Mandyn und Pieter Huys schufen Bilder voller Monster und Dämonen, die zweifellos Bosch imitierten, aber unter ihrem Namen verkauft wurden. Nichtsdestotrotz weisen Kopien nach einer begrenzten Anzahl von Originalen Hieronymus Boschs ganz andere Eigenschaften auf. Viele dieser Kopien wurden auf bereits existierende Gemälde oder auf alte Tafeln gemalt, um sie älter erscheinen zu lassen, damit man sie als Originalgemälde von Hieronymus Bosch

verkaufen konnte. Der angesehene, im 16. Jahrhundert lebende Sammler und Berater von Philipp II. von Spanien, Felipe de Guevara, beklagte sich in seinem berühmten *Comentario de la pintura* über diese Kopisten. Mehrere Kopien nach Bosch sind in den letzten 20 Jahren mit Hilfe von Infrarotreflektographie untersucht worden. Der Beitrag von Peter van den Brink präsentiert einige dieser Gemälde und zeigt, dass sie in keinerlei Beziehung zur Werkstatt von Bosch stehen und tatsächlich als Fälschungen gedacht waren. Wie Felipe de Guevara in seinem *Comentario* feststellte, entbehren diese Kopien der tieferen Bedeutung von Boschs Originalen – dennoch werfen sie ein interessantes Licht auf die Bosch-Rezeption im 16. Jahrhundert, wie dieser Beitrag zeigt.

Nils Büttner

Nils Büttner (*1967) lehrt Kunstgeschichte an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Er ist außerdem Mitglied des Centrum Rubenianum in Antwerpen und Mitherausgeber des *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, des Werkverzeichnisses von Peter Paul Rubens. Büttner wurde an der Georg-August-Universität Göttingen promoviert. Ab 1998 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Göttingen. Nach dem Volontariat am Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig arbeitete er als Ausstellungskurator. Von 2001 bis 2008 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Technischen Universität Dortmund, wo er sich 2005 habilitierte. Schwerpunkte seiner wissenschaftlichen Arbeit sind die deutsche und niederländische Kunst- und Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit sowie die Geschichte von Graphik und Buchillustration. Büttner hat etliche Monographien verfasst, darunter eine vielfach nachgedruckte und in zahlreiche Sprachen übersetzte Monographie über Hieronymus Bosch.

Das »Wiener Weltgericht« des Hieronymus Bosch: Status quaestionis

Der als Einleitung zum vorliegenden Band konzipierte Text bietet eine Revision der Forschungslage zu Hieronymus Boschs Wiener *Weltgerichts-Triptychon*. Dessen Erforschung begann im 19. Jahrhundert und kreiste anfangs vor allem um Fragen der Autorschaft. Im Verlauf des 20. Jahrhunderts rückte zunehmend die Inhaltsdeutung in den Vordergrund, wobei auch nach der einstigen Bestimmung des Werkes und seinem historischen Kontext gefragt wurde. In den

letzten Jahren haben die systematischen kunsttechnologischen Untersuchungen dazu beigetragen, die Fragen nach der Provenienz und nach dem Auftraggeber neu zu stellen. Hierbei wurde die urkundliche Überlieferung genauso auf ihren Quellenwert befragt wie die Lucas Cranach d. Ä. zugeschriebene Kopie des Retabels. Den Schluss des Beitrages bildet der erste Versuch einer Gesamtbibliographie zum »Wiener Weltgericht«.

Peter Dinzelbacher

Peter Dinzelbacher (* 1948 in Linz) promovierte 1973 in mittelalterlicher Geschichte in Wien. Die Habilitation für mittlere und alte Geschichte folgte in Stuttgart 1978. Dort ist er seit 1985 Außerplanmäßiger Professor und an der Universität Wien seit 1998 Honorarprofessor für Sozial- und Mentalitätsgeschichte. 1999/2000 war er Member of the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey. Er lehrte an mehreren Universitäten in Deutschland, Österreich, Italien und Dänemark und verfasste zahlreiche mediävistische Monographien und Aufsätze besonders zu Mentalität, Religiosität, Ikonographie, Recht, Volkskultur, Frauengeschichte, Literatur des Mittelalters (in zehn Sprachen veröffentlicht), dazu zahlreiche Artikel in Fachlexika. Er ist Herausgeber der interdisziplinären Zeitschrift *Mediaevistik* sowie der zugehörigen Beiheft-Serie und übernahm die Herausgabe von und die Mitarbeit an sechs teilweise in mehrere Sprachen übersetzten Fachlexika beziehungsweise Sammelbänden beim Kröner-Verlag und weiteren Bänden u. a. bei der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Böhlau, Schöningh, de Gruyter, deutschen und italienischen Enzyklopädien.

Überlegungen zu den Außentafeln des Wiener *Weltgerichts-Triptychons*

Während die jüngste Identifizierung des heiligen Almosenspenders auf der rechten Außentafel des »Wiener Weltgerichts« als Hippolytus mit hinreichender Wahrscheinlichkeit akzeptiert werden kann, scheint die Identität des heiligen Pilgers auf der linken Außentafel ungeklärt zu sein. Es gibt keine überzeugenden Beweise dafür, dass er der hl. Jakobus Major ist – eine Erklärung, die auf die Zeit zurückgeht, als Kunsthistoriker glaubten, der Habsburger Herzog Philipp (mit seinen spanischen Verbindungen) habe das Altarbild in Auftrag gegeben. Daneben könnte man genauso gut mehrere andere im

Nordwesten Europas verehrte Heilige nennen, deren Ikonographie ebenso oder sogar besser zu dieser Figur passt.

So, wie wir heute die beiden Heiligen in Grisaille sehen, ist diese Darstellung absolut untypisch und auf anderen spätgotischen Altaraufsätzen nicht zu finden, da beide Figuren in die gleiche Richtung ausgerichtet sind, während die Außenseiten aller anderen Flügelaltäre die Figuren einander zugewandt darstellen, so dass ein geschlossener Raum suggeriert wird. Daher kann die Zusammenstellung, wie wir sie heute sehen, nicht original sein – vielleicht gehörte einer der Flügel mit einem Heiligen zu einem anderen Retabel und wurde erneut verwendet, wobei der Künstler auf der Rückseite das Paradies oder die Hölle hinzufügte.

Dagmar Eichberger

Dagmar Eichberger promovierte in Heidelberg über ein Frühwerk Jan van Eycks. Ihre Lehrtätigkeit führte sie nach Australien, Frankreich und Österreich. 1998 brachte sie mit Charles Zika einen Aufsatzband zu Albrecht Dürer heraus. Ihr Interesse an Sammlungsgeschichte schlug sich 2002 in einer Monographie zu Margarete von Österreich nieder (*Leben mit Kunst, Wirken durch Kunst*). Weibliche Mitglieder aus dem Hause Burgund-Habsburg standen 2005 im Zentrum der Ausstellung *Women of distinction. Margaret of York and Margaret of Austria* in Mechelen. Weitere Aufsatzbände folgten: *Religion, the supernatural and visual culture in early modern Europe* (2015, mit Jennifer Spinks); *The artist between court and city* (2017, mit Philippe Lorentz); *Visual typology in early modern Europe* (2018, mit Shelley Perlove). Diverse Einzelstudien widmen sich der niederländischen Druckgraphik, der Sieben-Schmerzen-Verehrung und der Hofkultur der Wittelsbacher. Nach einem Intermezzo an der Universität Wien lehrt sie wieder an ihrer Alma Mater, der Universität Heidelberg.

Hieronymus Boschs Höllenvision und Bezüge zu spätmittelalterlichen Handschriften

Die Buchmalerei als Inspirationsquelle für die visionären Bilder von Hieronymus Bosch bleibt ein interessantes Forschungsthema. Hierbei nimmt die Tondalus-Handschrift von Simon Marmion eine Sonderstellung ein. Alternative Motive der Höllendarstellung lassen sich in den Miniaturen zu Gerard van Vliederhovens Traktat *De quatuor novissimis*, Jean Galopes' *Le pèlerinage de*

l'âme en prose und dem *Livre de la Vigne nostre Seigneur* finden. Es stellt sich die Frage, wie Bosch diesen reichen Bilderfundus nutzt, um seine eigene Version von Himmel und Hölle zu erschaffen. Hierbei stehen sowohl inhaltliche wie formale Aspekte zur Diskussion.

Nenagh Hathaway

Nenagh Hathaway war von 2016 bis 2017 Slifka Foundation Interdisciplinary Fellow in der Abteilung European Paintings am Metropolitan Museum of Art, New York, bevor sie ihr zweijähriges Andrew W. Mellon Curatorial Research Fellowship in der Robert Lehman Collection, ebenfalls am Metropolitan Museum, aufnahm. Im Juli 2019 hat sie ein Andrew W. Mellon Postdoktorandenstipendium für Physikalische Kunstgeschichte an der Universität Yale angetreten. Sie erhielt 2016 ihren Dokortitel in Kunstgeschichte von der Queen's University in Kingston, Kanada, und hat ihre Forschung auf der jüngsten Historians of Netherlandish Art-Konferenz (Gent 2018) sowie 2016 auf der Konferenz *Jheronimus Bosch – his life and his work* ('s-Hertogenbosch, Niederlande) vorgestellt, von der ein Tagungsband veröffentlicht wurde. Nenagh Hathaway ist Ko-Kuratorin der Ausstellung *The unvarnished truth: Exploring the material history of paintings*, die von 2015 bis 2017 an verschiedenen Orten in ganz Kanada gezeigt wurde, und ist Mitherausgeberin des Begleitkatalogs.

Bosch in Schwarz und Weiß: Neue Überlegungen zur Unterzeichnung der Grisaille-Tafeln des »Wiener Weltgerichts«

Hieronymus Bosch ging kreativ an die Außentafeln seiner Triptychen heran, wobei er sich von den im 15. Jahrhundert gängigen Traditionen abwandte. Im *Weltgerichts-Triptychon* erscheint die Verwendung der Grisaille-Technik durch den Künstler vielleicht am konventionellsten, auch wenn Bosch die Farben – vom technischen Standpunkt aus gesehen – in einer Weise auftrug, die weitgehend mit anderen Gemälden seines Kern-Cœuvres übereinstimmt. Was die Außenseite des *Weltgerichts-Triptychons* von anderen Gemälden des Künstlers und seiner Werkstatt unterscheidet, ist der Maßstab, in dem die Heiligen auf den Außenseiten dargestellt sind. Diese Abhandlung untersucht kennerschaftliche Aspekte rund um die Wiener Grisaille-Tafeln und konzentriert sich vor allem auf die Unterzeichnung, die in bestimmten Bereichen im Gegensatz zu

Boschs sonstiger minimalistischer Ausführung steht. Die Untersuchung der möglichen Ursachen für den von anderen Werken abweichenden Stil der Unterzeichnungen der Wiener Grisaille-Tafeln bildet den Mittelpunkt dieser Studie. Besonders fruchtbar sind Vergleiche zwischen der Unterzeichnung für die Heiligenfiguren und derjenigen für die Landschaft in den Wiener Grisailen, ebenso wie mit anderen Darstellungen großformatiger Figuren in weithin anerkannten Werken (der *Dornenkrönung* in der Londoner National Gallery und der *Kreuztragung* im Monasterio de San Lorenzo de El Escorial).

Bernd Herrmann

Bernd Herrmann (* 1946 in Berlin) studierte Zoologie, Anthropologie, Geologie/Paläontologie und Biomathematik an der Freien Universität Berlin (Diplom 1970). Er wurde 1973 mit einem anthropologisch-forensischen Thema promoviert und habilitierte sich 1975 für das Fach Anthropologie an der Freien Universität Berlin. Er folgte 1978 einem Ruf nach Göttingen auf eine Professur für Anthropologie mit der Spezifikation Historische Anthropologie und Humanökologie. Während des akademischen Jahres 1995/96 war er ans Wissenschaftskolleg Berlin eingeladen. Seit 1998 ist Herrmann Mitglied der Nationalen Akademie der Wissenschaften Leopoldina. Herrmann hat überwiegend zur Biologie mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Bevölkerungen, zur Humanökologie und zu Umweltgeschichte gearbeitet. Eine Affinität zur bildenden Kunst führte zu gelegentlicher fachlicher Zusammenarbeit und zu gemeinsamen Lehrveranstaltungen mit Gerd Unverfehrt (†). 2011 trat Herrmann in den Ruhestand, ohne seine Publikationstätigkeit zu beenden.

Wie Hieronymus Bosch die biologische Artendiversität verlängerte oder: Ist eine (biologische) Generaltheorie hilfreich für die Bildinterpretation der organismischen Schöpfungen von Hieronymus Bosch?

Der Beitrag befasst sich aus Sicht eines Biologen mit den Faunen-Elementen in Boschs Œuvre. Technisch bildet Bosch neben normalgestaltigen Tieren in realen Größenverhältnissen chimärische Phantasiegestalten ab. Gefragt wird nach deren Konstruktionsprinzipien, nicht nach deren symbolischer Bedeutung. Das Prinzip der normalgestaltigen Bilateralität wird beibehalten. Die Pseudomorphien kombinieren florale und faunistische Strukturen mit

veränderten Formen-, Farb- und Oberflächenverhältnissen in physiologisch aberranter oder dysfunktionaler Weise. Es wird die These vertreten, dass Bosch als Konstruktionsprinzip auf die Idee der »Catena aurea« (Große Kette der Wesen) zurückgreift.

Luuk Hoogstede

Luuk Hoogstede ist Senior Gemälderestaurator an der Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL) in Maastricht und spezialisiert auf die Konservierung von Tafelbildern. Hoogstede erhielt ein Stipendium des Gieskes-Strijbis Fonds, um seine Bosch-Forschungs- und Konservierungsarbeit mit einer Dissertation abschließen zu können.

Zuvor absolvierte Hoogstede ein Studium der Kunstgeschichte und eine Ausbildung in Gemäldekonservierung. Praktische Erfahrungen sammelte er sowohl im Van Gogh Museum als auch im Rijksmuseum in Amsterdam. Im Jahr 2009 erhielt er ein Stipendium am New Yorker Metropolitan Museum of Art zur Erforschung und Anwendung von Techniken, die bei der stabilisierenden (strukturellen) Konservierung von Tafelbildern eingesetzt werden. Außerdem war er Teilnehmer der Panel Paintings Initiative der Getty Foundation.

Durch die gründliche Untersuchung von Hieronymus Boschs *Weltgerichts-Triptychon* in Wien als Mitglied des BRCP hat Hoogstede neue Informationen beigesteuert, die helfen, dieses außergewöhnliche Triptychon zu verstehen und zu bewahren.

Die technologische Untersuchung von Boschs *Weltgerichts-Triptychon* in Wien. Das sich verändernde Erscheinungsbild eines Gemäldes

Technologische Untersuchungen haben die Identität des Auftraggebers von Hieronymus Boschs *Weltgerichts-Triptychon* verifiziert. Es stellte sich heraus, dass das Wappen des Auftraggebers im Atelier des Künstlers durch ein leeres Wappen ersetzt worden sein muss. Dies ist nur eine von vielen kompositorischen Änderungen. Die Identifizierung von Veränderungen, die mit der materiellen Alterung und menschlichen Eingriffen zusammenhängen, verbessert das Verständnis für das heutige Erscheinungsbild des Wiener Triptychons. Es zeigt sich, dass es bemerkenswerte Unterschiede zu dem wahrscheinlichen Aussehen des Triptychons vor fünf Jahrhunderten gibt.

Matthijs IJl sink

Matthijs IJl sink hat von 2010 bis 2019 als leitender Wissenschaftler und Dozent an der Fakultät für Geschichte, Kunstgeschichte und Klassische Studien der Radboud Universität Nijmegen, Niederlande, gearbeitet. Er gehört zum Forschungsteam des BRCP und war Ko-Kurator mehrerer Ausstellungen über das Werk von Hieronymus Bosch: einer großen Retrospektive im Jahr 2016 und einer Schwerpunktausstellung im Jahr 2018, beide im Het Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch. Gegenwärtig arbeitet er auf dem Gebiet der Bildtechnik an einigen der großen Triptychen von Hieronymus Bosch. Neueste wichtige Publikationen sind *De mogelijkheid van een hellevaart. Bosch als beeld-ingenieur in de Tuin der Lusten* (in: *Desipientia* 26, 2019, Nr. 2, S. 6–11) sowie *De onvromen lopen rond* (in: *Het einde van de middeleeuwen. Vijftig kunstwerken uit de tijd van Bosch en Erasmus*. Hrsg. von Matthijs IJl sink et al. Nijmegen 2019, S. 109–116). Beide Aufsätze sind auf <https://www.academia.edu> online zugänglich.

Die Möglichkeit einer Hin- und Rückreise in die Hölle.

Hieronymus Bosch führt uns im »Wiener Weltgericht« die Hölle vor Augen

Hieronymus Boschs Darstellungen der Hölle zeigen eine erstaunliche Detailfülle. Insofern unterscheiden sich Boschs Höllenszenen von jenen seiner Zeitgenossen. In diesem Aufsatz wird die Behauptung aufgestellt, dass Bosch bewusst die bildliche Strategie gewählt hat, die Gräuel der Hölle »vor Augen zu führen« (*pro ommaton poiein* beziehungsweise *ante oculos ponere*). Dieser Begriff wurzelt in der antiken Rhetorik des Aristoteles und ist mit dem Begriff der Lebendigkeit (*enargeia*) verbunden. Die Verwendung dieses Konzepts durch Bosch hat zur Folge, dass die Betrachter_innen den Eindruck haben, der Künstler hätte tatsächlich die Hölle besucht und einen visuellen Bericht über seine Erfahrungen erstellt. Boschs *Jüngstes Gericht* widersetzt sich einer verbalen Wiedergabe beziehungsweise Ekphrasis. Es ist somit ein einzigartiges Dokument, das die Hölle abbildet und offenbart und – rhetorisch gesehen – zugleich Freude bereitet, lehrt und bewegt (gemäß dem Wirkungsprinzip des *delectare, docere und movere*).

Jos Koldeweij

Jos Koldeweij studierte Kunstgeschichte an der Universität Utrecht und promovierte 1985 mit der Arbeit *Der gude sente Servas*. Von 1993 bis 2019 lehrte er als Professor für Kunstgeschichte des Mittelalters an der Radboud Universität Nijmegen. Er war Kurator mehrerer Ausstellungen, u. a. *Zilver uit 's-Hertogenbosch* und *In Buscoducis, 's-Hertogenbosch* 1985 und 1990; *Jheronimus Bosch*, Rotterdam 2001; *Faith & fortune along the way: Pilgrim's badges and profane insignia* und *Love & devotion. The Gruuthuse manuscript*, Brügge 2006/2007 und 2013; *Jheronimus Bosch. Visions of genius* und *From Bosch's stable. Hieronymus Bosch and The Adoration of the Magi*, 2016 und 2018 im Het Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch. Sein Haupt-Forschungsprojekt ist das Bosch Research and Conservation Project (BRCP). Weitere Forschungsgebiete sind religiöse und profane Abzeichen aus dem späten Mittelalter, bildende Künste des Mittelalters sowie Kunsthandwerk, vorwiegend im nordwestlichen Europa.

Das Bosch Research and Conservation Project und der Auftraggeber des Wiener Weltgerichts-Triptychons

2017 wurde das *Weltgerichts-Triptychon* von Hieronymus Bosch in Wien seitens des BRCP und durch die AXES Research Group untersucht. Ein wichtiges Ergebnis bestand in der Bestätigung, dass der bereits während der Produktion des Triptychons entfernte Wappenschild an der Außenseite des rechten Flügels dem burgundischen Höfling Hippolyte de Berthoz aus Brügge zuzuordnen ist. Die Dokumentation aus dem Jahr 2017 ergab auch deutlichere Bilder von der als Unterzeichnung vorbereiteten Darstellung des Stifters unten links auf der Mitteltafel. Die männliche Figur wurde nicht gemalt. Die Position und Größe des Stifterporträts im Vergleich zur Hauptdarstellung werden in diesem Beitrag mit anderen Stifterporträts aus dem 15. und dem frühen 16. Jahrhundert verglichen. Der Autor kommt zu der Schlussfolgerung, dass das vorbereitete Stifterporträt Hippolyte de Berthoz darstellt und die Entscheidung, ihn nicht zu malen, im gleichen Augenblick getroffen wurde wie die Entscheidung, seinen Wappenschild zu entfernen.

Stefan Krause

Stefan Krause ist Direktor der Hofjagd- und Rüstkammer des Kunsthistorischen Museums Wien. Er studierte Kunstgeschichte an der Universität Wien; in seiner Doktorarbeit beschäftigte er sich mit den Porträts des um 1520 in Tirol tätigen Malers Hans Maler. Von 2006 bis 2008 war er am Nationalfonds der Republik Österreich für Opfer des Nationalsozialismus am Aufbau der Datenbank www.kunstdatenbank.at beteiligt.

Er war Stipendiat der Gerda Henkel Stiftung am Kunsthistorischen Museum Wien (2009–2012) sowie Andrew W. Mellon Fellow am Metropolitan Museum of Art in New York (2010/2011) (Forschungsprojekt: Dekoration deutscher Rüstungen der Renaissance). Im Jahr 2014 war er Paul Mellon Visiting Senior Fellow am Center for Advanced Study in the Visual Arts (CASVA) an der National Gallery of Art in Washington, D. C. (Forschungsprojekt: Freydal, Turnierbuch Kaiser Maximilians I.).

Sein Forschungsschwerpunkt liegt auf kunsthistorischen und kulturellen Aspekten der Plattnerkunst des Spätmittelalters und der Renaissance.

Waffen in Hieronymus Boschs Wiener *Jüngstem Gericht*

Der Beitrag widmet sich den in Hieronymus Boschs Wiener *Jüngstem Gericht* zu findenden Harnischen, Harnishteilen und Waffen. Er analysiert diese von Bosch gemalten Details mit realienkundlichem Blick, das heißt, er geht der Frage nach, inwieweit diese Werke als realistisch beziehungsweise phantastisch dargestellt anzusehen sind. Des Weiteren widmet sich der Beitrag auch der Frage, inwieweit sich die Harnische und Waffen in Boschs *Jüngstem Gericht* kulturell und geographisch näher zuordnen lassen. Nicht zuletzt sollen ausgewählte Details des Gemäldes mit Darstellungen von Waffen und Harnischen näher betrachtet werden, die für das Verständnis von Boschs Wiener *Jüngstem Gericht* von Bedeutung sein können.

Julia M. Nauhaus

Julia M. Nauhaus (* 1975 in Zwickau/Sachsen) studierte Germanistik und Kunstgeschichte in Würzburg und Padua und promovierte 2003 in Freiburg im Breisgau. Nach acht Jahren als wissenschaftliche Volontärin und Mitarbeiterin am Städtischen Museum Braunschweig war sie von 2012 bis 2016 Direktorin des Lindenau-Museums in Altenburg/Thüringen. Von April 2016 bis Juni 2020 war sie Direktorin von Gemäldegalerie, Kupferstichkabinett und Glyptothek der Akademie der bildenden Künste Wien. Sie ist Kuratorin zahlreicher Ausstellungen sowie Autorin.

2016 gab sie eine erste Publikation zu *Hieronymus Boschs Weltgerichts-Triptychon* für die Besucher_innen der Sammlung heraus, 2020 erschien eine erweiterte Neuauflage. 2017 initiierte sie die Ausstellungsreihe *Korrespondenzen* in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien, in der dem *Weltgerichts-Triptychon* von Hieronymus Bosch Arbeiten von zeitgenössischen Künstler_innen gegenübergestellt wurden. Ferner lud sie die Mitglieder des BRCP im Sommer 2017 ein, Boschs »Wiener Weltgericht« zu untersuchen. Im November 2019 veranstaltete sie an der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien die erste internationale und interdisziplinäre Konferenz, die sich ausschließlich diesem Hauptwerk Boschs widmete.

Vier Jahre als Direktorin der Kunstsammlungen der Akademie der bildenden Künste Wien oder: Hieronymus Boschs *Weltgerichts-Triptychon* – eine Herausforderung

In ihrem Geleitwort erläutert die Autorin, wie Boschs *Weltgerichts-Triptychon* im Mittelpunkt ihrer Arbeit in den vier Jahren als Direktorin der Kunstsammlungen der Akademie der bildenden Künste Wien stand. Sie beschreibt, welche Dokumentationslage vorhanden war und welche Untersuchungen innerhalb ihrer Amtszeit durchgeführt werden konnten. Zusätzlich stellt sie die von ihr initiierte Ausstellungsreihe *Korrespondenzen* vor, in der dem »Wiener Weltgericht« Werke zeitgenössischer Künstler_innen gegenübergestellt wurden. Der Text führt zudem in den Band ein.

Erwin Pokorny

1959 in Wien geboren, in Klagenfurt aufgewachsen, hat er an der Universität Wien Kunstgeschichte und Geschichte studiert und 1990 promoviert. Danach arbeitete er als freier wissenschaftlicher Mitarbeiter und Kurator in den graphischen Sammlungen der Albertina und der Akademie der bildenden Künste Wien, im Linzer Stadtmuseum Nordico und in der Klassik Stiftung Weimar. Nach 2010 war er als Lektor an verschiedenen Universitäten tätig. Am Institut für Restaurierung der Akademie der bildenden Künste Wien hält er regelmäßig Vorlesungen über die Kunst der Graphik.

Seine Spezialgebiete sind die deutsche und niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, besonders die Ikonographie, Zeichenkunst und Druckgraphik dieser Zeit. Seit zwanzig Jahren beschäftigt er sich mit Hieronymus Bosch, vor allem mit seinen Quellen und seiner Zeichenkunst. Seine Forschungsergebnisse erschienen in diversen Zeitschriften und in den Tagungsberichten des Jheronimus Bosch Art Center in 's-Hertogenbosch (2010, 2014, 2016).

Zeichnung und Unterzeichnung in Boschs Wiener *Weltgerichts-Triptychon*

Bosch malte das Wiener Triptychon bekanntlich nicht allein. Sowohl in der Malweise als auch in den Unterzeichnungen lassen sich verschiedene Hände feststellen. Teile des Paradieses- und des Höllenflügels sind zweifellos nicht von Bosch. An anderen Stellen fällt hingegen die Entscheidung schwer, ob man annehmen soll, dass Bosch zwei Stile pflegte, oder aber, dass meisterhafte und doch anders gemalte Motive einem hervorragenden Schüler zuzuschreiben sind. Dieser Beitrag geht der Frage nach, wie weit stilistische Widersprüche auf zwei Schaffensperioden desselben Künstlers zurückzuführen sein könnten.

Laura Ritter

Laura Ritter studierte Kunstgeschichte in Wien, Paris und Berlin und war anschließend Volontärin im Kunsthaus Bregenz sowie im Kunsthistorischen Museum Wien. Ab 2015 arbeitete sie an der Wiener Albertina in einem Forschungsprojekt zum graphischen Werk Pieter Bruegels d. Ä., das 2017 in eine Präsentation der umfassenden Sammlungsbestände mündete. Seit 2018 ist sie an der Albertina als Kuratorin für Niederländische Kunst tätig. Zuletzt kuratierte sie zwei umfangreiche Ausstellungen aus den Beständen der Fürstlichen Sammlungen Liechtenstein, die der Malerei der Rubenszeit bis zur Makart-Ära sowie dem Wiener Aquarell des 19. Jahrhunderts gewidmet waren. Ritters momentaner Forschungsschwerpunkt liegt auf der kunst- und kulturwissenschaftlichen Untersuchung der Zeichnung im Antwerpen des 16. Jahrhunderts. Ihre Dissertation zur Rezeption Hieronymus Boschs ist in Vorbereitung.

»dove 'l sol tace«. Höllenkonzepionen bei Dante Alighieri und Hieronymus Bosch

Kaum ein Standardwerk der Bosch-Literatur verweist nicht zumindest am Rande auf den rund zweihundert Jahre vor dem Meister aus 's-Hertogenbosch tätigen Florentiner Dichter Dante Alighieri (1265–1321). Ausgehend von Boschs *Jüngstem Gericht* widmet sich der Beitrag den motivischen und konzeptuellen Zusammenhängen des Triptychons mit der *Commedia* als grundlegendem Text der spätmittelalterlichen Jenseitsliteratur und fragt nach der Dante-Rezeption in den Niederlanden des 15. und 16. Jahrhunderts ebenso wie nach möglichen gemeinsamen Bezugsquellen beider Werke.

Katja Schmitz-von Ledebur

Katja Schmitz-von Ledebur ist Kuratorin und stellvertretende Direktorin der Kunstammer und Schatzkammer des Kunsthistorischen Museums Wien. Sie studierte Kunstgeschichte, klassische Archäologie und Germanistik in Bonn und München und schloss das Studium mit einer Dissertation über Tapisserien des 16. Jahrhunderts ab. Nach einer Tätigkeit am Bayerischen Nationalmuseum (München) und einer Anstellung am Deutschen Historischen Museum (Berlin) folgten 2003 eine Kustodenstelle sowie die Leitung der Textilrestaurierwerkstatt der Kunstammer und Schatzkammer des Kunsthistorischen Museums Wien. Sie erarbeitet Ausstellungskonzepte und wissenschaftliche Publikationen zum Wiener Tapisserie-Bestand sowie zu den mittelalterlichen Textilien und den liturgischen Gewändern der Schatzkammer. Der Ausstellungskatalog *Fäden der Macht* wurde 2016 mit dem österreichischen Staatspreis ausgezeichnet. 2016 übernahm sie die interimistische Leitung der Kunstammer und Schatzkammer; seit 2017 ist sie stellvertretende Direktorin beider Sammlungen. 2018/19 war sie Andrew W. Mellon Fellow am Metropolitan Museum of Art, New York.

Textilien in den Gemälden des Hieronymus Bosch – Das Wiener *Weltgerichts-Triptychon* im Fokus

Das Œuvre des Hieronymus Bosch ist in zahlreichen Publikationen bearbeitet worden. Sie fokussieren auf die verschiedensten Aspekte wie kunst- und stilgeschichtliche Fragen, technologische Untersuchungen sowie theologische, philosophische oder ethnologische Blickwinkel. Die Darstellung von Textilien in Boschs Arbeiten spielt in diesen Betrachtungen eine eher untergeordnete Rolle und wird normalerweise lediglich gestreift. Der Beitrag geht daher mit besonderer Berücksichtigung des *Weltgerichts-Triptychons* der Frage nach, in welcher Art Bosch Textilien darstellt, welcher symbolische Gehalt und welche Bedeutung ihnen generell zukommen.

Gary Schwartz

Gary Schwartz wurde 1940 in Brooklyn, New York, geboren. Von 1956 bis 1965 studierte er Kunstgeschichte an der New York University und der Johns Hopkins University in Baltimore. Im Jahr 1965 erhielt er ein Stipendium der Samuel H. Kress Foundation für die Niederlande, wo er bis heute lebt.

Er war als Übersetzer, Herausgeber und Verleger, als Wissenschaftler, Lehrer, Dozent und Schriftsteller sowie als Gründer von CODART, einer internationalen Netzwerkorganisation für Kurator_innen niederländischer und flämischer Kunst, tätig. Zu seinen Veröffentlichungen gehören Standardwerke über Rembrandt und Pieter Saenredam, populärwissenschaftliche Bücher über Hieronymus Bosch und Johannes Vermeer sowie mehr als 500 Artikel in der Presse, in wissenschaftlichen Zeitschriften und auf seiner Website, der Schwartzlist (<http://www.garyschwartzarthistorian.nl/schwartzlist-column-2/>). Zu seinen aktuellen Projekten zählt die Arbeit als Gastkurator am Museum Barberini in Potsdam und am Kunstmuseum Basel für die Ausstellung *Rembrandts Orient: Westöstliche Begegnung in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts*.

Ein Jüngstes Gericht, das höllisch erschreckt

Wie andere Altarbilder des Jüngsten Gerichts ist auch das Werk von Hieronymus Bosch ein Instrument nicht der Verdammnis, sondern des Heils. Seine Vision der Hölle soll nicht als das unerbittliche Schicksal gedeutet werden, das fast die gesamte Menschheit erwartet, sondern als Schocktherapie, um den Gläubigen in den Himmel zu führen. Diese These mag selbstverständlich erscheinen, aber sie wird immer noch von denjenigen angefochten, die in Bosch einen Menschenverächter sehen. Deshalb bedarf sie einer Untermauerung. In diesem Fall geschieht das durch den Vergleich von Boschs Höllen mit der *Vision des Tnugdalus* aus dem 12. Jahrhundert, der Reise eines reuigen Ritters in die Hölle und zurück. Nachdem er die Schrecken der Hölle gesehen hat, wird Tnugdalus von seinem leitenden Engel versichert, dass er dieses Schicksal nicht erleiden wird. Obwohl Bosch-Anhänger die Höllen von Bosch ausdrücklich mit der Geschichte Tnugdalus' in Verbindung brachten, wird die Bedeutung dieser Verbindung von Bosch-Forscher_innen oft geleugnet oder herabgesetzt. Tnugdalus' heilsame »Vision« war eine außerkörperliche Erfahrung, und es gibt Hinweise darauf, dass diese Lesart auch auf Boschs *Weltgerichts-Triptychon*

zutrifft. Darauf deutet die Ähnlichkeit des schlafenden Mannes und der schlafenden Frau in der Mitteltafel mit Adam und Eva in der Paradiesestafel hin. Kann die Vision der Hölle ein warnender Traum sein, der Adam und Eva bei der Schöpfung eingepflanzt wurde?

Elke Anna Werner

Elke Anna Werner ist seit 2012 wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Kolleg-Forschergruppe »BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik« an der Freien Universität Berlin. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind die Kunst- und Bildgeschichte der Frühen Neuzeit sowie die Ausstellungs- und Museumsforschung. Nach der Promotion 1998 in Kunstgeschichte an der FU Berlin folgten ein Volontariat sowie kuratorische und wissenschaftliche Arbeiten am Westfälischen Landesmuseum in Münster, am Warburg-Haus in Hamburg und bei der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (SPSG). Sie war Ko-Kuratorin der Ausstellung *Die Renaissance in Berlin. Lucas Cranach und die höfische Repräsentation der brandenburgischen Hohenzollern* (Berlin, 2009/2010) und von 2015 bis 2018 Ko-Leiterin des Forschungs- und Ausstellungsprojekts »Evidenz ausstellen« mit der Ausstellung *Double Vision. Albrecht Dürer & William Kentridge* (Berlin 2015/Karlsruhe 2016); Fellowships u. a. in Florenz, New York, Austin/Texas.

Cranach malt Bosch. Eine Objektbiographie zwischen Kopie und Original

Ausgehend von einem knappen Überblick über die gesicherten Kenntnisse zu Cranachs Kopie nach Boschs *Weltgerichts-Triptychon* spannt der Beitrag ein Netz von Fragestellungen und Überlegungen, mit denen die Diskussion zu den zahlreichen offenen Fragen sowohl zu Cranachs Werk als auch zu Bosch sowie zum Verhältnis beider Tafeln zueinander verdichtet werden soll. Im Zentrum steht dabei die Frage, wie und wo Cranach, für den bisher nur ein Aufenthalt im Jahr 1508 in den Niederlanden gesichert ist, die Tafel von Bosch in den 1520er Jahren kopierte.

Authors and Abstracts

Peter van den Brink

Peter van den Brink (* 1956) graduated in art history and archaeology at Groningen University in 1987. In the same year he started teaching at the Institute for Art History at Groningen University and became assistant curator at the Centraal Museum, Utrecht. From 1987 to 1988 he was exhibition curator at the Stedelijk Museum Het Prinsenhof Delft, and between 1990 and 1993 guest curator of the exhibition *Het gedroomde land* (Centraal Museum, Utrecht/Musée de l'Art et d'Histoire, Luxembourg). In 1991 he took up his PhD research on Antwerp Mannerism at Groningen University (until 1996). From 1994 onwards he became guest curator at the Fries Museum, Leeuwarden, and from 1995 to 1998 he was a postdoc researcher at the Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO) for the project Pieter Aertsen/Joachim Beuckelaer, a cooperation project between RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis and the University of Groningen (RUG). He became Chief Curator at the Bonnefantenmuseum Maastricht in 1999, and since 2005 has been director of the Aachen City Museums.

Hieronymus Bosch as a Model Provider for a Copyright-Free Market – Felipe de Guevara and the Status of Early Forgeries

Hieronymus Bosch is by no means the only great painter repeatedly copied by later artists. Pieter Bruegel the Elder played a key role in the Bosch revival in the second half of the sixteenth century. He and others such as Jan Mandyn and Pieter Huys produced pictures full of monsters and demons that were without doubt meant to imitate Bosch, but sold under their own name. Nonetheless, the dozens of copies after a limited number of original Bosch paintings show different tendencies. Many of them were executed over existing paintings or on old panels to make them look older and so be sold as original Bosch paintings. In his famous *Comentario de la pintura*, Felipe de Guevara, the renowned sixteenth-century collector and advisor to Philip II of Spain, complained of those copyists. Over the last twenty years, several copies after Bosch have been examined with infrared reflectography. In his article Peter van den Brink presents some of these paintings, showing that they have no relation with Bosch's

original workshop and were indeed intended as forgeries. As Felipe de Guevara stated in his *Comentario*, such copies lack the deeper meaning of Bosch's originals – yet, as this contribution shows, they cast an interesting light on Bosch's reception in the sixteenth century.

Nils Büttner

Nils Büttner (*1967) is Professor of Art History at the State Academy of Fine Arts Stuttgart. In addition, he is a member of the Centrum Rubenianum in Antwerp and on the editorial board of the *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, the complete catalogue of the works of Peter Paul Rubens. Nils Büttner took his PhD at the University of Göttingen, where he was a research fellow from 1998. After a period as an assistant curator at the Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig (HAUM), he worked as an exhibition curator. From 2001 to 2008, he was a research fellow at the TU Dortmund, where he presented his post-doctoral thesis (*Habilitation*) in 2005. His field of research specifically addresses German, Netherlandish and Dutch art and cultural history from the early modern period, as well as the history of graphic works and book illustration. Nils Büttner is also the author of a range of monographs. His Hieronymus Bosch monograph has run into several editions and been translated into a number of languages.

Hieronymus Bosch's *Last Judgment Triptych*: Status quaestionis

The introduction to the present volume is designed as an overview of the state of research into Hieronymus Bosch's *Last Judgment Triptych* in Vienna. Research began in the 1800s, with initial interest primarily directed to the work's authorship. During the twentieth century the main focus shifted to interpreting the content, which also entailed reviewing the work's former definition as well as its historical context. Over the last years, a systematic investigation using art technological methods has helped to fuel a reformulation of our knowledge of the work's provenance and questions about the patron. This has also led to critically reappraising the value of the written records as a resource as well as the retable's copy attributed to Lucas Cranach the Elder. The introduction concludes with the first attempt to compile a complete bibliography on the Vienna *Last Judgment*.

Peter Dinzelbacher

Peter Dinzelbacher (*1948, Linz) was awarded his PhD in medieval history in Vienna in 1973. He presented his post-doctoral thesis (*Habilitation*) in ancient and medieval history in Stuttgart in 1978. Since 1985, he has been an Extraordinary Professor in Stuttgart and since 1998 Honorary Professor of Social History and the History of Mentalities at the University of Vienna. In 1999/2000, he was a member of the Institute for Advanced Study, Princeton, NJ. In addition to teaching at numerous universities in Germany, Austria, Italy and Denmark, he has published widely. The author of many monographs and essays on medieval history, in particular on mentalities, religiosity, iconography, law, popular culture, women's history, medieval literature (published in ten languages), he has also contributed many articles to specialist encyclopaedias. Peter Dinzelbacher is the editor of the *Mediaevistik* interdisciplinary journal and the series of supplements. He had also edited and contributed to six Kröner Verlag specialist encyclopaedias and anthologies, in some cases translated into several languages, other works published by e.g., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Böhlau, Schöningh, de Gruyter, and German and Italian encyclopaedias.

Some Observations Concerning the External Wings of the Vienna *Last Judgment Triptych*

While on the right outer wing of the *Last Judgment Triptych* the holy alms-giver's recent identification as Hippolytus can be accepted with few reservations, the holy pilgrim's identity on the left outer wing is still in doubt. The claim this pilgrim figure could be Saint James the Great lacks convincing corroborating evidence and derives from a time when art historians believed the altarpiece had been commissioned by the Habsburg Duke Philip. Indeed, the iconography of several other saints venerated in the northwest of Europe would fit equally well, or even better, with the figure.

As we see these two saints in grisaille today, the depiction is unknown from any other surviving late Gothic retable and totally atypical. The external wings of other altarpieces present figures facing each other, suggesting an enclosed space. Here, though, the two figures both face in the same direction. Hence, it appears the present configuration cannot be original. One of the wings with a saint may originally have come from another altarpiece and been re-used with the artist adding either the Garden of Eden or the hell scene on the back of the panel.

Dagmar Eichberger

Dagmar Eichberger was awarded her PhD in Heidelberg for her research into an early work by Jan van Eyck. She taught at universities in Australia, Germany, France and Austria. In 1998, together with Charles Zika, she published a collection of essays on Albrecht Dürer. Her interest in collection histories led to the publication of her monograph on Margaret of Austria in 2002 (*Leben mit Kunst, Wirken durch Kunst*). As curator of the exhibition *Women of Distinction. Margaret of York and Margaret of Austria* in Mechelen in 2005, she coordinated research into female members of the Houses of Burgundy and Habsburg. In addition, Dagmar Eichberger edited a series of volumes of essays: *Religion, the supernatural and visual culture in early modern Europe* (2015, with Jennifer Spinks); *The artist between court and city* (2017, with Philippe Lorentz); and *Visual typology in early modern Europe* (2018, with Shelley Perlove). Several of her articles and individual studies focus on Netherlandish printmaking, the cult of the Seven Sorrows, and Wittelsbach court culture. After a time as a guest professor at the University of Vienna, she has now returned to teach at her alma mater in Heidelberg.

Hieronymus Bosch's Visions of Hell and References to Late Medieval Manuscripts

Illuminated manuscripts have long been established as a major source of inspiration for the visionary images of Hieronymus Bosch. Simon Marmion's *Visio Tundali* is the most prominent model discussed in regard to his hell scenes. However, alternative motives of heaven and hell can be found in Gerard van Vliederhoven's *De Quatuor Novissimis*, Jean Galopes's *Le pèlerinage de l'âme en prose* and the so-called *Livre de la Vigne nostre Seigneur*. The question arises how Bosch manipulates this pool of images to create his own vision of heaven and hell. Form and content are of equal significance in this investigation.

Nenagh Hathaway

Nenagh Hathaway was the 2016–2017 Slifka Foundation Interdisciplinary Fellow in the European Paintings department at the Metropolitan Museum of Art, NY, before taking up her two-year Andrew W. Mellon Curatorial Research Fellowship in the Robert Lehman Collection, also at the Met. In July 2019, she has taken up an Andrew W. Mellon Postdoctoral Fellowship in the Physical History of Art at Yale University. She received her PhD in art history from Queen's University in Kingston, Canada, in 2016 and has presented her research at the recent HNA conference (Historians of Netherlandish Art, Ghent, 2018) as well as at the 2016 conference *Jheronimus Bosch, his life and his work* ('s-Hertogenbosch, The Netherlands), with published proceedings from the latter. Nenagh Hathaway is co-curator of *The unvarnished truth: Exploring the material history of paintings*, an exhibition held from 2015 to 2017 with venues across Canada, and co-edited its accompanying catalogue.

Bosch in Black and White: Re-examining the Underdrawing of the Vienna *Last Judgment* Grisailles

Hieronymus Bosch approached triptych exteriors creatively, departing from conventions established in the fifteenth century. The *Last Judgment Triptych* in Vienna is perhaps the artist's most conventional triptych grisaille, although, from a technical standpoint, Bosch applied his paint in a manner largely consistent with other works in his core oeuvre. What distinguishes the *Last Judgment Triptych* exterior from other paintings by the artist and his workshop is the scale of the saints depicted on each closed wing. This paper examines connoisseurial issues surrounding the Vienna grisailles and focuses primarily on the underdrawing stage, which is, in certain areas, unlike Bosch's characteristically minimal practice. Particularly fruitful are comparisons between the underdrawing of the saints and that of the landscape within the Vienna grisailles, as well as with other depictions of large-scale figures in widely-accepted works (the *Crowning with Thorns* at the National Gallery, London, and the *Carrying of the Cross* at the Monasterio de San Lorenzo de El Escorial).

Bernd Herrmann

Bernd Herrmann (*1946, Berlin) studied zoology, anthropology, geology/palaeontology and biomathematics at the Freie Universität Berlin (*Diplom* 1970). In 1973, he presented his doctoral thesis in forensic anthropology, and two years later submitted his post-doctoral thesis (*Habilitation*) in anthropology at the FU Berlin. He was appointed as a Professor of Anthropology at the University of Göttingen, specialising in historical anthropology and human ecology. During the academic year 1995/1996, he was a research fellow at the Wissenschaftskolleg Berlin. Since 1998, Bernd Herrmann has been a member of the German National Academy of Sciences Leopoldina. His field of research has primarily focused on the biology of medieval and early modern populations, human ecology and environmental history. An affinity to the visual arts led to occasional cooperations on scholarly topics and joint teaching events with Gerd Unverfehrt (†). In 2011, Herrmann retired from active teaching, though he has continued to publish widely.

How Hieronymus Bosch Extended Biological Species Diversity

or

Is a General (Biological) Theory Helpful in Interpreting the Images of Hieronymus Bosch's Organismic Creations?

Starting from the perspective of a biologist, this lecture considers the elements of fauna in Bosch's oeuvre. In technical terms, along with animals rendered in real dimensions and standard ways, Bosch also paints chimerical fantasy creatures. Here, the focus is not on possible symbolic meanings, but the underlying construction principles. Bosch retains a standard bilateral design. The pseudo-morphoses combine floral and faunistic structures with relationships of forms, colours and surfaces changed in physiologically aberrant or dysfunctional ways. As is argued here, Bosch's construction principle may have been informed by the idea of the *Catena Aurea* (Great Chain of Being).

Luuk Hoogstede

Luuk Hoogstede is Senior Paintings Conservator at the SRAL (Stichting Restauratie Atelier Limburg) in Maastricht. He specialises in the conservation of panel paintings. Hoogstede was awarded a grant from the Gieskes Strijbis Foundation to present his Bosch research and conservation work for his PhD.

After graduating in art history, Hoogstede also trained in paintings conservation and gained valuable experience at both the Van Gogh Museum and Rijksmuseum in Amsterdam. In 2009, he was granted a Fellowship at the New York Metropolitan Museum of Art to research and practice techniques used in the remedial (structural) conservation of panel paintings. He has also been a participant on the Getty Foundation's Panel Paintings Initiative.

As a member of the Bosch Research and Conservation Project (BRCP), Hoogstede's detailed examination of Bosch's *Last Judgment Triptych* in Vienna has contributed to new insights in understanding and preserving this extraordinary triptych.

The Technical Examination of Bosch's *Last Judgment Triptych* in Vienna.

The Changing Appearance of a Painting

Technical examination verified the identity of the patron of Hieronymus Bosch's *Last Judgment Triptych*. Among the many compositional changes identified, it was discovered that the patron's coat of arms must have been replaced by a blank escutcheon in the artist's studio. Moreover, identifying the changes caused by material ageing and human intervention provides a deeper understanding of the appearance of the Vienna triptych. As the technical research has shown, there are remarkable differences between the painting today and how it most probably looked five centuries ago.

Matthijs Ilsink

Matthijs Ilsink worked as a senior researcher and lecturer at the Department of History, Art History and Classical Studies of the Radboud University Nijmegen, The Netherlands (2010–2019). Ilsink is part of the research team of the Bosch Research and Conservation Project (BRCP). He co-curated several exhibitions on the work of Jheronimus Bosch: a large retrospective in 2016 and a focus exhibition in 2018, both in the Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch. Currently he is working on questions concerning image engineering in some of Bosch's large triptychs.

Recent relevant publications: 'De mogelijkheid van een hellevaart. Bosch als beeldingenieur in de Tuin der Lusten' (in: *Desipientia* 26, no. 2 [2019], 6–11); 'De onvromen lopen rond' (in: *Het einde van de middeleeuwen. Vijftig kunstwerken uit de tijd van Bosch en Erasmus*, Matthijs Ilsink et al. (ed.), Nijmegen 2019, 109–16). Both articles are available to download at <https://www.academia.edu>.

The Possibility of a Round Trip to Hell. Jheronimus Bosch Brings Hell Before our Eyes in the Vienna *Last Judgment*

Jheronimus Bosch's depictions of hell show an astonishing amount of detail. In this respect Bosch's infernal scenes differ from those of his contemporaries. In this article it is argued that Bosch consciously adopted the pictorial strategy to 'bring before the eyes' the atrocities of hell (*pro ommaton poiein* or *ante oculos ponere*). This concept is rooted in the ancient rhetoric of Aristotle and is connected with the concept of vividness (*enargeia*). The effect of Bosch's use of this concept is to give an audience the impression that the artist actually visited hell and is presenting a visual account of his experience. Bosch's depiction of the Last Judgment defies a verbal reproduction or *ekphrasis*, thus constituting a unique document that maps and discloses hell, and, in rhetorical terms, gives pleasure, teaches and moves (*delectare, docere* and *movere*).

Jos Koldeweij

Jos Koldeweij studied art history at the University of Utrecht. In 1985, he was awarded his PhD for his research thesis *Der gude sente Servas*. From 1993 to 2019, he held the chair of Medieval Art History at Radboud University Nijmegen. He has curated numerous exhibitions, including *Zilver uit 's-Hertogenbosch* and *In Buscoducis*, 's-Hertogenbosch, 1985 and 1990; *Jheronimus Bosch*, Rotterdam 2001; *Faith & fortune along the way: Pilgrim's badges and profane insignia* and *Love & devotion. The Gruuthuse manuscript*, Brügge 2006/2007 and 2013; and *Jheronimus Bosch. Visions of genius* and *From Bosch's Stable, Hieronymus Bosch and The Adoration of the Magi*, 2016 and 2018 in Het Noordbrabants Museum 's-Hertogenbosch. The Bosch Research and Conservation Project (BRCP) is his primary research project. His other fields of interest include religious and secular badges from the late Middle Ages, and medieval visual art and craftwork, primarily in northwest Europe.

The Bosch Research and Conservation Project and the Patron of Hieronymus Bosch's *Last Judgment Triptych* in Vienna

In 2017, the Bosch Research and Conservation Project together with the AXES Research Group conducted an extensive technical investigation into Hieronymus Bosch's *Last Judgment Triptych* in Vienna. The research findings include the important confirmation that the coat of arms removed from the outer side of the left wing while the triptych was still in production belonged to Hippolyte de Berthoz from Bruges. The data gathered in 2017 also provided far clearer images of the depiction of the donor, prepared as a sketch at the bottom left of the central panel. This male figure was not painted. In this essay, the position and size of this devotional portrait in relation to the depiction of the main subject is compared with other donor portraits from the fifteenth and early sixteenth centuries. The evidence in its entirety points strongly to the prepared donor portrait representing Hippolyte de Berthoz and the decision not to paint his portrait being taken at the same time as the decision to remove his coat of arms.

Stefan Krause

Stefan Krause is the Director of the Imperial Armoury at the Kunsthistorisches Museum Vienna. He studied art history at the University of Vienna. His doctoral thesis dealt with portraiture by the painter Hans Maler, active in Tyrol around 1520. From 2006 to 2008, he was part of the editorial team for the art database www.kunstdatenbank.at for the National Fund of the Republic of Austria for Victims of National Socialism.

He was a Gerda Henkel Foundation fellow at the Kunsthistorisches Museum Vienna (2009–2012) as well as Andrew W. Mellon Fellow at the Metropolitan Museum of Art in New York (2010/2011) (research project: The Decoration of German Renaissance Armour). In 2014, Stefan Krause was the Paul Mellon Visiting Senior Fellow at the Center for Advanced Study in the Visual Arts (CASVA) at the National Gallery of Art, Washington, D.C. (Research project: Freydal, the tournament book of Emperor Maximilian I).

His main field of research is the art historical and cultural aspects of late medieval and Renaissance arms and armour.

Weapons in Hieronymus Bosch's *Last Judgment Triptych*

This article examines the armour/armour elements and weapons in Hieronymus Bosch's *Last Judgment Triptych*. These painted details in Bosch's work are analysed from the perspective of the study of material culture, i.e., to what extent these works ought to be viewed as realistic depictions or fantasy. The article also asks how far the armour and weapons in Bosch's *Last Judgment Triptych* can be specifically located culturally or geographically. The aim is also, not least, to consider more closely selected details of the painting showing depictions of arms and armour which may be important in understanding Bosch's Vienna *Last Judgment*.

Julia M. Nauhaus

After reading art history and German studies in Würzburg and Padua, Julia M. Nauhaus (* 1975, Zwickau/Saxony) took her PhD in Freiburg/Breisgau in 2003. After eight years as first an assistant curator and later staff member at the State Museum of Braunschweig, she took up the position of Director of the Lindenau Museum, Altenburg/Thuringia from 2012 to 2016. From April 2016 to June 2020, she was Director of the Paintings Gallery, Graphic Collection, and the Collection of Plaster Casts at the Academy of Fine Arts Vienna. She has curated many exhibitions and published widely.

In 2016, Julia M. Nauhaus issued the first publication on Bosch's altarpiece for visitors to the collection (republished in a new expanded edition in 2020). In 2017, she initiated the *Correspondences* series at the Paintings Gallery of the Academy of Fine Arts in Vienna to juxtapose Hieronymus Bosch's renowned *Last Judgment Triptych* with works by contemporary artists. In summer 2017, she also invited members of the Bosch Research and Conservation Project to conduct a detailed investigation into the Vienna *Last Judgment*. In November 2019, Julia M. Nauhaus organised the first international and interdisciplinary conference dedicated solely to this major work by Hieronymus Bosch.

Four Years as Director of the Academy of Fine Arts Vienna Art Collections or The Challenge of Hieronymus Bosch's *Last Judgment Triptych*

In her introduction, the author explains how Bosch's *Last Judgment Triptych* was the focus of her work over her four years as Director of the Academy of Fine Arts Vienna Art Collections. She not only describes the state of the initial documentation and the research conducted during her time in office, but also how the *Correspondences* exhibition series which she initiated offered a means of juxtaposing works of contemporary artists with Bosch's painting. This contribution additionally provides a general introduction to this volume.

Erwin Pokorny

Erwin Pokorny (* 1959, Vienna), grew up in Klagenfurt and studied art history and history at the University of Vienna, where he was awarded his PhD in 1990. He then worked as an independent research associate and curator at the graphic collections in Vienna at the Albertina and the Academy of Fine Arts Vienna, as well as at the Nordico Stadtmuseum in Linz, and for the Klassik Stiftung Weimar. Since 2010, he has held positions as a lecturer at a number of universities. At the Institute for Conservation – Restoration, Academy of Fine Arts Vienna, he has also regularly given lectures on the art of printmaking.

His main field of research lies in German and Netherlandish art of the fifteenth and sixteenth centuries, focusing particularly on the iconography, drawing and printmaking of this period. Over the last twenty years, he has been conducting research into Hieronymus Bosch, examining above all his sources, drawings and sketches. Erwin Pokorny's research findings have been published in numerous journals, as well as in the Conference Papers and Proceedings of the Jheronimus Bosch Art Center in 's-Hertogenbosch (2010, 2014, 2016).

Drawings and Underdrawings in Bosch's Vienna *Last Judgment Triptych*

As is well known, Bosch did not paint the Vienna *Last Judgment* alone. We can identify the hands of several artists in the brushstroke as well as the underdrawings. Undoubtedly, sections of the wings depicting paradise and hell were not by Bosch's hand. At other places, though, it is far harder to decide if we should assume Bosch cultivated two different styles of painting or whether the masterly images, though very different in style, ought to be attributed to an outstanding pupil. This article investigates how far stylistic discrepancies might be explained by two creative periods in the oeuvre of a single artist.

Laura Ritter

After studying art history in Vienna, Paris and Berlin, Laura Ritter was a research assistant at the Kunsthau Bregenz (KUB) and the Kunsthistorisches Museum Vienna. From 2015, she was part of the Albertina research team investigating the graphic works of Pieter Bruegel the Elder, a project culminating in a presentation of the comprehensive collection of holdings in 2017. Since 2018, she has been curator for Netherlandish art at the Albertina. Most recently she curated two comprehensive exhibitions from the holdings of the Liechtenstein Princely Collections, one dedicated to painting from Rubens to Makart and a second simultaneous show on nineteenth-century Viennese watercolours. In addition to her work as a curator, Laura Ritter is presently conducting research into drawing in sixteenth-century Antwerp from an art historical and cultural studies perspective and preparing her PhD on the reception of Hieronymus Bosch.

»dove 'l sol tace«. The Concept of Hell in Dante Alighieri and Hieronymus Bosch

In the Bosch canon of scholarly literature, hardly any work fails to mention, at least marginally, Florentine poet Dante Alighieri (1265–1321), who lived around 200 years before this Flemish artist. Starting from Bosch's *Last Judgment Triptych*, this article explores this work's connections, in terms of ideas and motifs, with Dante's *Commedia* as a fundamental text in late medieval writings on the afterlife. This also entails a discussion of the reception of Dante in fifteenth- and sixteenth-century Netherlands as well as possible common sources for both works.

Katja Schmitz-von Ledebur

Katja Schmitz-von Ledebur is the curator and deputy director of the *Kunst-kammer* and the Imperial Treasury at the *Kunsthistorisches Museum Vienna*. She read art history, classical archaeology and German studies in Bonn and Munich, completing her studies with her PhD on sixteenth-century tapestries. In 2003, after positions at the *Bayerisches Nationalmuseum* (Munich) and the *Deutsches Historisches Museum* (Berlin), she became a curator at the *Kunst-kammer* and Imperial Treasury at the *Kunsthistorisches Museum Vienna* and head of the textile conservation workshop there. In her work, she is responsible for planning exhibitions and scholarly publications on the Viennese tapestry holdings, as well as the medieval textiles and liturgical robes in the Imperial Treasury collection. In 2016, the *Fäden der Macht* exhibition catalogue was the recipient of the Austrian State Award. The same year, she took over as the interim *Kunst-kammer* and Imperial Treasury director and since 2017 has been the deputy director of both collections. In 2018/2019, she was an Andrew M. Mellon Fellow at the Metropolitan Museum of Art, New York.

Textiles in the Paintings of Hieronymus Bosch – Focusing on the Vienna *Last Judgment Triptych*

Many publications have explored Hieronymus Bosch's oeuvre. They focus on such different aspects as issues in art history and the history of style, scientific research, and theological, philosophical and anthropological perspectives. In these discussions, the depiction of textiles in Bosch's works plays rather a subordinate role and is usually only briefly touched on. For this reason, this article looks specifically at textiles in Bosch's work, in particular in his *Last Judgment Triptych*, considering how he renders fabrics as well their symbolic content and the importance they have in general.

Gary Schwartz

Gary Schwartz was born in Brooklyn, New York in 1940. He studied art history at New York University and Johns Hopkins University between 1956 and 1965. In 1965 he was granted a Kress Fellowship to the Netherlands, where he stayed.

He has been active as a translator, editor and publisher; scholar, teacher, lecturer and writer; and as the founder of CODART, an international network organisation for curators of Dutch and Flemish art. Among his publications are standard works on Rembrandt and Pieter Saenredam and books for the public on Jheronimus Bosch and Johannes Vermeer, as well as more than 500 articles in the press, scholarly journals and his website, the Schwartzlist (<http://www.garyschwartzarthistorian.nl/schwartzlist-columns-2/>). His present projects include the guest curatorship for the Museum Barberini in Potsdam and *Kunstmuseum Basel* of the exhibition *Rembrandt's Orient: West meets East in Dutch art of the 17th century*.

A Last Judgment to Scare the Hell Out of You

Like other altarpieces of the Last Judgment, that of Hieronymus Bosch is an instrument not of damnation but of salvation. His vision of hell is meant to be seen not as the inexorable fate awaiting nearly all of humanity, but as shock therapy to lead the believer to heaven. This thesis may seem self-evident, but it is still being refuted by those who see Bosch as a disparager of humankind, so it is in need of bolstering. Here it is backed up by comparison of Bosch's hells with the twelfth-century *Vision of Tondal*, a trip to hell and back by a penitent knight. After viewing the infernal horrors, Tondal is assured by his guiding angel that he will not suffer that fate. Although Bosch followers associated Bosch's hells explicitly with the story of Tondal, the significance of this connection is often denied or belittled by Bosch scholars. Tondal's salutary 'vision' was an out-of-body experience, and there is evidence that this reading also applies to Bosch's *Last Judgment Triptych*. That is suggested by the resemblance of the sleeping man and woman in the central panel to Adam and Eve in the Garden of Eden. Can the vision of hell be a warning dream implanted in Adam and Eve at Creation?

Elke Anna Werner

Since 2012, Elke Anna Werner has been a postdoctoral researcher in the research group *BildEvidenz. History and Aesthetics* at the Freie Universität Berlin. Her main field of research focuses on the history of art and visual culture in the early modern period as well as exhibition and museum research. After taking a PhD in art history at FU Berlin in 1998, she held positions as a research well as curatorial assistant at the Westfälisches Landesmuseum, Münster, the Warburg-Haus in Hamburg and at the Prussian Palaces and Gardens Foundation (SPSG), Berlin-Brandenburg. She co-curated the exhibition *Die Renaissance in Berlin. Lucas Cranach und die höfische Repräsentation der brandenburgischen Hohenzollern* (Berlin, 2009/2010), and from 2015 to 2018 was co-director of the research and exhibition project *Evidenz ausstellen* with the exhibition *Double Vision. Albrecht Dürer & William Kentridge* (Berlin 2015/Karlsruhe 2016). She has also received numerous invitations to other institutions as a guest scholar (e.g., Florence, New York, and Austin/Texas).

Cranach Paints Bosch. The Biography of an Object Between Copy and Original

From a brief overview of our documented knowledge of Cranach's copy after Bosch's *Last Judgment Triptych*, the article develops a web of questions and considerations seeking to connect and consolidate discussion on the many unresolved issues in relation to Cranach's work as well as Bosch's, and to how these two panels are related. Since Cranach is only known to have visited the Netherlands in 1508, the focus here is specifically on how and where he could have copied Bosch's work in the 1520s.



Herausgeberin / Edited by: Julia M. Nauhaus

Übersetzungen Deutsch–Englisch / Translations German–English:
Andrew Boreham, Berlin

Übersetzungen Englisch–Deutsch / Translations English–German:
Uli Nickel, Münster

Übersetzung Niederländisch–Deutsch / Translation Dutch–German:
Kovács Kommunikation e. U. / Ulrich M. Damen und Annette Krüger, Hamburg

Lektorat / Editing: Britta Berg, Braunschweig; Annette Krüger, Hamburg;
Doris Geml und / and Julia M. Nauhaus, Wien

Lektorat Englisch / English Editing: Andrew Boreham, Berlin

Gestaltung / Design: Sylvia Zöller, Wuppertal

Gesamtherstellung / Production: Pöge Druck Leipzig

Umschlag / Cover

Details aus der Mitteltafel / Details from the central panel

Ganzseitige Details / Fullpage Details

S./p. 4: Detail aus der Tafel mit dem hl. Jakobus d. Ä. / Detail from the left
outer panel with Saint James the Greater

S./p. 9: Detail aus der Tafel mit dem hl. Hippolyt / Detail from the right
outer panel with Saint Hippolytus

S./p. 384: Detail aus der Paradiesestafel / Detail from the Paradise panel

S./p. 412: Detail aus der Mitteltafel / Detail from the central panel

S./p. 492: Detail aus der Höllentafel / Detail from the Hell panel

S./p. 525: Detail aus der Mitteltafel, Makro-IRR-Aufnahme / Detail from the
central panel, Macro-IRR

S./p. 534: Detail aus der Mitteltafel, IRR-Aufnahme / Detail from the
central panel, IRR

S./p. 570: Detail aus der Mitteltafel, IRR-Aufnahme / Detail from the
central panel, IRR

Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien

The Paintings Gallery of the Academy of Fine Arts Vienna

www.akademiegallery.at

www.facebook.com/akademiegallery

www.instagram.com/akademiegalleryvienna

© die Autor_innen, Künstler_innen, Gemäldegalerie und Kupferstichkabinett der
Akademie der bildenden Künste Wien

© The authors, the artists, the Paintings Gallery and the Graphic Collection of the
Academy of Fine Arts Vienna

ISBN 978-3-903316-08-9





Hieronymus Bosch's *Last Judgment Triptych* in the 1500s

Publication of the proceedings of the international conference
held from 21 – 23 November 2019 in the Paintings Gallery
of the Academy of Fine Arts Vienna



ISBN 978-3-903316-08-9

