

Fälschung, Plagiat und Kopie nach – Hieronymus Bosch

Nils Büttner

Kaum ein Maler hat eine so reiche und vielfältige Nachfolge gefunden wie Hieronymus Bosch.¹ Dem recht überschaubaren, von der neueren Kunstgeschichte noch als authentisch angenommenen Œuvre steht eine kaum zu überblickende Zahl von Kopien, Plagiaten und Fälschungen gegenüber, die mit seinem Namen verbunden sind. Das wurde schon früh bemerkt und als Problem wahrgenommen. Ein bemerkenswert frühes Zeugnis für die kritische Haltung gegenüber all den Bosch zugeschriebenen „Monstren und Chimären“ bieten die um das Jahr 1560 entstandenen ‚Comentarios de la pintura‘ des Felipe de Guevara.² „Ich leugne nicht, dass er seltsame Personen und Dinge malte“, heißt es dort,

aber er tat es nur, indem er sein Sujet in die Hölle verlegt, für die er, da er die Teufel darstellen wollte, Kompositionen ungewöhnlicher Dinge erfand. Was Bosch mit Behutsamkeit und Zurückhaltung tat, taten und tun andere ohne Maß und Urteil, weil sie gesehen haben, wie diese Malweise Boschs in Flandern aufgenommen wurde; sie entschlossen sich, ihn nachzuahmen, indem sie Ungeheuer und unerhörte Erfindungen malten und glauben machen wollten, die Nachahmung Boschs sei nicht mehr als das. Deshalb findet man unzählige Bilder dieser Art, die fälschlich mit dem Namen des Hieronymus Bosch signiert sind, jedoch fälschlich; Gemälde, an die Hand zu legen ihm nie eingefallen ist, sondern dem Rauch und den kurzsichtigen Köpfen, indem man sie in Kaminen räucherte, um ihnen Glaubwürdigkeit und altes Aussehen zu verschaffen. Ich wage sogar zu behaupten, dass Bosch nichts Unnatürliches in seinem Leben gemalt habe, außer in Sachen der Hölle und des Fegefeuers, wie ich bereits bemerkte. Er bemühte sich zwar, für seine Erfindungen höchst seltene Dinge zu suchen, aber naturgemäße, der Art, dass man es als ein allgemeingültiges Gesetz aufstellen kann, ein jedes Gemälde, und sei es auch mit seiner Unterschrift versehen, in dem irgend eine Monstrosität vorkommt oder etwas, was die Grenzen der Natürlichkeit verlässt, sei gefälscht oder nachgemacht, wenn es nicht der Fall ist, wie ich sagte, dass es die Hölle oder etwas da-

raus vorstellt. [...] Doch verlangt es die Gerechtigkeit, darauf aufmerksam zu machen, dass es unter diesen Nachahmern des Hieronymus Bosch einen gibt, der sein Schüler war und der aus Verehrung für seinen Meister oder, um seinen eigenen Werken mehr Wert zu geben, sie mit dem Namen des Bosch und nicht mit dem seinen versah. Das sind trotz des eben erwähnten Umstandes Schöpfungen, die großer Wertschätzung würdig sind, und der sie besitzt, muss sie hochhalten. Denn in der Erfindung lebte in ihm ein Zug seines Meisters, in der Ausarbeitung war er noch sorgsamer und geduldiger als dieser und entfernte sich nicht von der Lebendigkeit, Frische, Sittlichkeit und vom Kolorit seines Meisters.³

Die kunstwissenschaftliche Forschung hat diesem frühen Zeugnis seit ihren Anfängen einen besonderen Wert beigemessen, auch weil aus jener Zeit nur sehr wenige Hinweise auf gefälschte Bilder und die Praktiken der Fälscher erhalten sind. Das Räuchern von Bildern zum Zweck der künstlichen Alterung dokumentiert um das Jahr 1620 auch der italienische Arzt und Kunstsammler Giulio Mancini, der in seinen ‚Considerazioni sulla pittura‘ zu berichten weiß, dass sich nicht immer sagen ließe, ob ein Gemälde eine Kopie oder Original ist, weil manchmal die Kopie so gut nachgemacht wird, dass man es kaum erkennen kann. Dazu ist noch zu sagen, dass diejenigen, die diese Kopien als Originale verkaufen wollen, die Bilder mit Rauch von feuchtem Stroh räuchern. Dieser Strohrauch führt dazu, dass sich auf der Bildfläche eine Schicht bildet, die der Zeitpatina ähnlich ist, sodass diese Kopien antik aussehen, da die lebendige Farbe, die der Neuschöpfung eigen ist, verblasst.⁴

Der Hinweis Manzinis unterstreicht die Glaubwürdigkeit der Ausführungen Felipe de Guevaras. Sie gaben der kunsthistorischen Forschung darüber hinaus Anlass – im Angesicht der vielen Bosch sichtlich fern stehenden Höllenbilder – nach jenem Schüler zu suchen, der Bosch nahestand und dem Guevara nur zum Vorwurf macht, dass er mit dem Namen des Meisters signierte und nicht mit sei-

nem eigenen. Es war Gerd Unverfehrt, der in seinem 1980 publizierten Buch über die Rezeption Boschs im frühen 16. Jahrhundert den Vorschlag machte, diesem von Guevara erwähnten Maler aus dem Umfeld Boschs beispielsweise das berühmte Heuwagen-Triptychon aus dem Prado in Madrid zuzuschreiben.⁵ Der auf dem Triptychon angebrachte Namenszug „Jheronimus Bosch“ war das Markenzeichen des Malers, das sogar auf den Einzeltafeln eines großen Altarwerkes Verwendung finden konnte, wie ein in Berlin bewahrt gebliebenes Fragment erweist.⁶ Von dieser Tafel wird mit guten Gründen angenommen, dass sie einst zu einem großen Retabel in der Kathedrale von 's-Hertogenbosch gehörte, dessen Spur sich im 17. Jahrhundert verliert. Wie Bosch selbst seinen Namen schrieb, bezeugen nicht nur die auffallend uniformen Signaturen der Bilder, sondern auch eine Notiz in den Unterlagen der Liebfrauenbruderschaft. Deren Schreiber notierte am 10. März 1510, dass man im Hause des Mitbruders Hieronymus van Aken zu Gast gewesen sei, des Malers, „der sich selbst Jheronimus Bosch schreibt“.⁷ Seine Familienangehörigen



1 | Hieronymus Bosch: *Der Wald, der hört, und das Feld, das sieht*, Federzeichnung, Feder in Braun, 20,3 x 12,6 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

und Mitbürger nannten ihn Joen (gesprochen: Juhn), eine Namensform, die in verschiedenen Dokumenten bezeugt ist, zum Beispiel einer am 26. Juli 1474 ausgestellten Zahlungsverpflichtung.⁸ Heute hat sich für den Vornamen die latinisierte Namensform Hieronymus etabliert, die hier im Folgenden verwandt wird. Der Nachname ist eine Herkunftsbezeichnung und verweist auf Boschs Heimatstadt 's-Hertogenbosch, das seine Einwohner damals wie heute ‚Den Bosch‘ nennen. Mit dem Anbringen einer Herkunftsbezeichnung folgte der Maler aus 's-Hertogenbosch den Konventionen der Zeit, überregional gehandelte Produkte mit einem lokalen Herkunftsnachweis zu versehen. Er findet sich ähnlich auch auf den Kupferstichen von Boschs Mitbürger Alart du Hammeel.⁹ Beide waren etwa gleich alt und dürften sich gut gekannt haben, denn auch du Hammeel war Mitglied der Liebfrauenbruderschaft. Zwischen 1478 und 1494 war er leitender Baumeister an der Kathedrale von 's-Hertogenbosch. Seine fantasievollen Erfindungen, wie der Entwurf eines Brunnens mit einem ‚Manneken Pis‘ und gut ein Dutzend weiterer Kupferstiche bezeichnete er mit einem Namenszeichen und der Beischrift ‚Bosche‘.¹⁰ Einige dieser Blätter sind der Bildwelt Boschs eng verwandt, ohne diese aber unmittelbar zu reproduzieren. In seinen Stichen verarbeitet du Hammeel Motive Boschs, aber auch andere Vorlagen. Mit unbändiger Erzählfreude schildert er das närrische Treiben kleiner meist menschenähnlicher Unholde, die nur entfernt mit Boschs Mischwesen verwandt sind. Auch die missverstandene Herkunftsbezeichnung trug dazu bei, dass man noch bis vor wenigen Jahren fälschlich annahm, die Stiche reproduzierten verlorene Gemälde Boschs. Diese Stiche und ihr teils fantastisches Bildvokabular dürften fraglos dazu beigetragen haben, Boschs Ruhm als ‚Teufelsmaler‘ zu festigen und zu verbreiten. Dieses Epitheton, das dem Maler seit dem 16. Jahrhundert anhaftet, begegnet erstmals knapp ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod bei Marcus van Varnewijck, der kurz nach dem Jahr 1568 schrieb, dass man Bosch den ‚duvelmakere‘ genannt habe.¹¹ Etwa zur gleichen Zeit bezeichnete Ludovico Guiccardini in seiner ‚Descrittione di tutti paesi bassi‘ den Maler aus ‚Den Bosch‘ als ‚berühmten Erfinder fantastischer und bizarrer Dinge‘.¹² Zahlreiche Erwähnungen bezeugen seither Boschs im 16. Jahrhundert noch wachsende Berühmtheit. Alles deutet darauf hin, dass Bosch früh die Aufmerksamkeit höfischer Mäzene gefunden hatte. So bestellte Philipp der Schöne im September 1504 ein Weltgerichtstriptychon, dessen Preis mit 360 Gulden veranschlagt wurde. Eine gewaltige Summe, denn das als Tagelohn ausbezahlte Jahresereinkommen eines Steinmetzmeisters lag seinerzeit bei etwa 55 Gulden.¹³ Da die Lebenshaltungskosten hoch waren, entsprach das in etwa dem standesgemäßen Jahresbedarf eines gehobenen städtischen Haushalts.¹⁴ Man



2 | Pieter van der Heyden nach Pieter Bruegel, *Die großen Fische fressen die kleinen*, Kupferstich, 22,7 x 29,6 cm.

konnte für diesen Preis ein Handelsschiff kaufen. Eine Kogge, das seinerzeit am weitesten verbreitete Seeschiff, kostete damals in Antwerpen zwischen 30 und 150 Gulden.¹⁵ Mehr noch als der, auch durch den Stand des Käufers begründete, Kaufpreis spricht für den damaligen Ruhm des Malers aus ‚Den Bosch‘, dass ihn der hauptsächlich in Brüssel residierende habsburgische Landesherr mit einem repräsentativen Werk beauftragte.¹⁶ Auch die niederländische Stadthalterin Margarete von Österreich besaß schon zu Lebzeiten des Malers eine Versuchung des hl. Antonius. Ebenso hatte die 1504 verstorbene Königin Isabella von Kastilien Bilder von ihm in ihrem Besitz, genauso wie der 1523 verstorbene venezianische Kardinal Domenico Grimani.¹⁷

Boschs früher Ruhm fällt dabei zugleich mit den Anfängen des Graphiksammlens zusammen. Gerade auf Zeichnungen begegnen deshalb ausgesprochen viele Namensaufschriften und Pseudosignaturen.¹⁸ Sie mögen von stolzen Sammlern angebracht worden sein oder von Händlern, die um eine Maximierung ihres Gewinns bemüht waren.¹⁹ Heute gelten noch etwas mehr als zwanzig Zeichnungen Boschs als eigenhändig. Knapp die Hälfte dieser Blätter war nicht ganz einhundert Jahre nach seinem Tod in den Händen von lediglich zwei Sammlern.²⁰ Diese Konzentration des Œuvres mag zu der langsamen Auflösung der Vorstellung davon beigetragen haben, was eine authentische Zeichnung von der Hand Boschs eigentlich auszeichnet. Er gehörte fraglos zu den ersten Künstlern, die bildmäßig abgerundete Zeichnungen schufen, die augenscheinlich nicht als Vorlagen für Kunstwerke konzipiert, sondern als künstlerische Werke eigenen Rechts erschienen. Wenn dann ein Blatt wie beispielsweise ‚Der Wald, der hört, und das Feld, das sieht‘ eine spätere Namensaufschrift trägt, ist der Begriff „Fälschung“ sicher in jeder Weise unangebracht (Abb. 1).²¹



3 | Hieronymus Bosch: *Zwei Phantasiegeschöpfe*, 8,5 x 18,2 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

Eher lässt sich mit diesem Begriff das fassen, was der Kupferstichverleger Hieronymus Cock tat, als er den von ihm publizierten Kupferstich mit den großen Fischen, die die kleinen fressen, als Erfindung Boschs ausgab (Abb. 2).²² Deutlich sichtbar prangt auf dem mit Cocks Verlegeradresse und der Jahreszahl 1557 versehenen Blatt unten links in der Ecke der Hinweis „Hieronijmus Bos. inventor“. Tatsächlich geht das Motiv auf Bosch zurück, bei dem es etwa auf dem linken Flügel des Antonius-Triptychons in Lissabon begegnet.²³ Doch der Entwurf des Kupferstichs von Pieter van der Heyden stammt nicht von Bosch, sondern von Pieter Bruegel dem Älteren, wie die erhaltene und sogar signierte Vorzeichnung zu erweisen vermag.²⁴ Bruegel, den Dominicus Lampsonius 1572 als „neuen Hieronymus Bosch“ bezeichnen sollte, war damals gerade aus Italien zurückgekehrt.²⁵ Im Gepäck hatte der seinerzeit noch unbekannte Künstler eine große Zahl von Zeichnungen, die Cock in Kupfer stechen ließ.²⁶ Als Cock den Namen Bruegels durch den des damals schon berühmten Hieronymus Bosch ersetzte, wollte er bei der Vermarktung des von ihm finanzierten Kupferstichs fraglos von dessen Ruhm profitieren. Ähnliches mag Sammler und Händler bewegen haben, den Namen Boschs auf Zeichnungen anzubringen. Und nur wenige Jahrzehnte später, genau in umgekehrter

Richtung, als Bruegel zunehmend gefragt war und berühmt wurde, schrieb man gegebenenfalls seinen Namen auf eine Zeichnung Boschs, wie das beispielsweise im Falle des ‚Baum-Menschen‘ geschehen ist.²⁷

Manche der Pseudo-Signaturen mögen in fälschender Absicht angebracht worden sein, doch wurden die so bezeichneten Blätter damit natürlich nicht zu Fälschungen.²⁸

Bei den meisten dieser Zeichnungen, die teils bis heute mit dem Namen Boschs verbunden sind, handelt es sich um Mustersammlungen, derer sich Maler bedienten, um die gefragten Gemälde in der Art des Hieronymus Bosch produzieren zu können. Durch diese in den erhaltenen Musterblättern ablesbare Funktionsbestimmung wird es ganz nebenbei möglich, die eigenhändigen Zeichnungen Boschs von Blättern in seiner Nachfolge zu unterscheiden. Boschs lockerer und freier Zeichenstil, der sich exemplarisch in einem vorder- und rückseitig bezeichneten Blatt in Berlin ablesen lässt, hat keine unmittelbaren Vorläufer und auch keine direkte Nachfolge (Abb. 3).²⁹ Auch die in seiner Tradition stehenden Künstler haben Monster und Mischwesen gezeichnet, wie sie das Berliner Blatt zeigt. Doch die losen Schraffurlagen und die kaum geschlos-



4 | Anonym: Musterblatt mit Monstren, Kopf- und Tierstudien, Feder in ockerfarbener Tinte, 32,1 x 2,11 cm. Oxford, Ashmolean Museum.

senen Konturen Boschs, die auf die schnelle Entstehung hindeuten, unterscheiden diese Zeichnung deutlich von den Arbeiten der Nachahmer und Kopisten, die eher als visuelle Taxonomie seines Formenrepertoires angelegt sind (Abb. 4).³⁰ Die Einzelmotive erscheinen dort raumlos und sorgsam gereiht, wie in einem Schmetterlingskasten angeordnet.

Das gilt auch für die Mehrzahl der Höllenbilder in seiner Nachfolge, die, wie schon Felipe de Guevara bemerkte, sowohl durch ihre Ikonographie wie durch den Stil ihrer Ausführung von den Werken Boschs zu unterscheiden sind. Als beinahe beliebiges Beispiel lässt sich hier eine der zahlreichen Antonius-Versuchungen anführen, auf den die Monstren ganz ähnlich wie auf den gezeichneten Musterblättern überschneidungsfrei auf der Bildfläche verteilt sind.³¹ Vor allem in den sich darin aussprechenden auch schon von Felipe de Guevara beschriebenen ikonographischen Unterschieden wird eine veränderte Wahrnehmung der Bilder deutlich, die sich nach Boschs Tod im Laufe des 16. Jahrhunderts vollzogen hat. „Was Bosch mit Behutsamkeit und Zurückhaltung tat, taten und tun andere ohne Maß und Urteil“, hatte de Guevara geschrieben.³² Diese Ernsthaftigkeit Boschs betonte 1605 auch Fray José de Sigüenza in seiner ‚Geschichte des Hieronymitenordens‘.³³ Sie enthält eine ausführliche Chronik des Klosters El Escorial, das Philipp II. von Spanien gestiftet hatte. Vier Jahrzehnte nach dem Konzil von Trient, das sich ausdrücklich gegen die von der Reformation kritisierten Bilder aus der Zeit Boschs ausgesprochen hatte, versuchte Sigüenza die Vorliebe des allerkatholischsten Königs für diese Werke zu erklären. Dessen Autorität wird für den frommen Bibliothekar zum Bürgen für die über jeden Verdacht der Häresie erhabenen Bilder Boschs. Diese würden nämlich nur Leuten, „die sie wenig aufmerksam betrachten“ als „disparates“ (Farcen) erscheinen. Tatsächlich seien sie aber „keineswegs Farcen“,

sondern wie Bücher von großer Weisheit und Kunst, und wenn auf ihnen dumme Handlungen gezeigt sind, dann sind es die unsrigen, nicht die seinen, und, gestehen wir es ein, es handelt sich um eine gemalte Satire der Sünden und der Unbeständigkeit der Menschen.³⁴

Dieser Hinweis auf die Ernsthaftigkeit von Boschs religiöser Haltung scheint seinerzeit dringend nötig gewesen zu sein, denn für Sigüenzas niederländischen Zeitgenossen Karel van Mander waren Boschs Werke alles andere als ein theologisches Lehrstück. Er hatte – ganz im Gegenteil – 1604 in seinem ‚Schilder-Boeck‘ angemerkt, dass man Pieter Bruegel, weil er viel in der Art des Hieronymus Bosch gemalt habe, nämlich Spukbilder und komische Szenen, „Pier den Drol“ genannt habe, „Peter den Lustigen“. Und überhaupt gebe es wenige Werke von ihm, „die man an-

5 | Anonym: Christus im Limbus, Öl auf Holz, 53,3 x 116,8 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund.



sehen kann, ohne zu lachen“.³⁵ Allerdings vermerkte auch er in der Vita des Hieronymus Bosch, dass wohl niemand die Erzählungen und wunderlichen und seltsamen Phantasien aufzählen könne, die „Hieronymus Bosch im Kopf hatte und mit dem Pinsel ausgedrückt hat, von Spuk und Höllenwesen, die oft weniger erfreulich als grauenhaft anzusehen sind.“³⁶ Über Boschs Leben wusste van Mander fast nichts. Er war intensiv bemüht, in seinem ‚Schilder-Boeck‘ in Anlehnung an die Viten-Sammlung Giorgio Vasaris die Lebensbeschreibungen niederländischer Künstler zusammenzutragen. Über Bosch wusste er nur, dass er in Is-Hertogenbosch geboren sei, doch habe er keine Zeit seines Lebens oder Sterbens herausfinden können, „außer dass es sehr früh gewesen ist“.³⁷ Als Künstler war er ihm jedoch ein Begriff und er wusste, dass man sowohl in der Kathedrale in Is-Hertogenbosch als auch in der Sammlung des spanischen Königs Boschs Werke studieren könne.³⁸ Diese Bilder kannte van Mander zwar nicht, doch waren dem Kunsttheoretiker zufolge auch in Haarlem und Amsterdam einige Gemälde zu sehen. So kannte er etwa im heimatlichen Haarlem im Hause des „kunstliebenden Ioan Dietring [...] Altarflügel mit einigen Heiligen“.³⁹ Sie ließen sich bislang genauso wenig identifizieren wie ‚eine Flucht nach Ägypten‘, die sich zu van Manders Zeit in Amsterdam befand.⁴⁰ Für die Kreuztragung, die van Mander in Amsterdam „op de Wael“ sah, lässt sich zumindest ein Bild vorschlagen, dass er gemeint haben könnte, als er schrieb, dass Bosch dort mehr „Stetigkeit“ zeige, als es sonst seine Gewohnheit gewesen sei.⁴¹ Mit einiger Sicherheit lässt sich dafür eine Komposition identifizieren, von der van Mander besonders beeindruckt war:

Eine Hölle, aus der die Altväter erlöst werden, wobei Judas, der auch mit hinausziehen will, mit einem Strick gefesselt und gehenkt wird: Es ist gar wunderbarlich, was dort alles an unglaublichem Spuk zu sehen ist, auch wie trefflich und natürlich er war bei der Darstellung von Flammen, Bränden, Rauch und Nebel.⁴²

Die Beschreibung bezieht sich wohl auf eine in mehreren Versionen überlieferte Darstellung der Höllenfahrt Christi, von der sich eine Fassung heute im Metropolitan Museum in New York befindet (Abb. 5).⁴³ Man sieht darauf die Figuren des Alten Testaments, von Adam und Eva angefangen über Noah und andere, die auf das geöffnete Höllentor zustreben. Ganz unten rechts in der Ecke strebt ein Mann mit einem Geldbeutel in der Rechten ihnen nach, der mit einem Strick umwunden aber festgehalten und mit dem Tode bedroht wird. Noch Max J. Friedländer, der 1927 einen Katalog der Werke Boschs vorlegte, schrieb die Ausführung dieser Tafel Hieronymus Bosch zu.⁴⁴ Tatsächlich gibt es zahlreiche motivische Berührungspunkte und auch der leichte malerische Vortrag, der „auf die Glättung der Oberfläche verzichtet“, ist, wie Gerd Unverfehrt mit Blick auf eine Version des Bildes bemerkt, „der raschen Malweise Boschs verwandt“.⁴⁵ Heute gilt das Gemälde als ein typisches Beispiel für die Bosch-Nachfolge der Mitte des 16. Jahrhunderts.⁴⁶ Dass es sich bei dem von van Mander bewunderten Bild nicht um ein Werk Boschs handelte, sondern um ein Werk der Nachfolge, macht aus diesem Gemälde noch keine Fälschung. Doch auch nach den von modernen Einschätzungen noch sehr verschiedenen Maßstäben der Zeit van Manders konnte aus einer derartigen Imitation eine Fälschung werden, wenn zu Unrecht auf einem nicht von Bosch hergestellten Werk seine Werkstattmarke Verwendung fand.⁴⁷ Ein Beispiel dafür ist eine halbfigurige Antonius-Versuchung, die im Rijksmuseum Amsterdam bewahrt geblieben ist (Abb. 6).⁴⁸ Wenn die Forschung in dem Bild auch nie ein eigenhändiges Werk sah, hielt man es doch zumindest über lange Zeit für eine ‚Kopie‘.⁴⁹ Eine derartige Darstellung, wo eine Figur unmittelbar an den vorderen Bildrand herangerückt wird, findet in Boschs Œuvre keine Entsprechung. Auch die Darstellung der Landschaft hat mit bezeugten Werken Boschs nichts zu tun. Einzig das humanoid permutierte Haus verbindet das Gemälde mit der Bildwelt Boschs.⁵⁰ Den unmittelbarsten Zusammenhang stellt aber vor allem der unten deut-

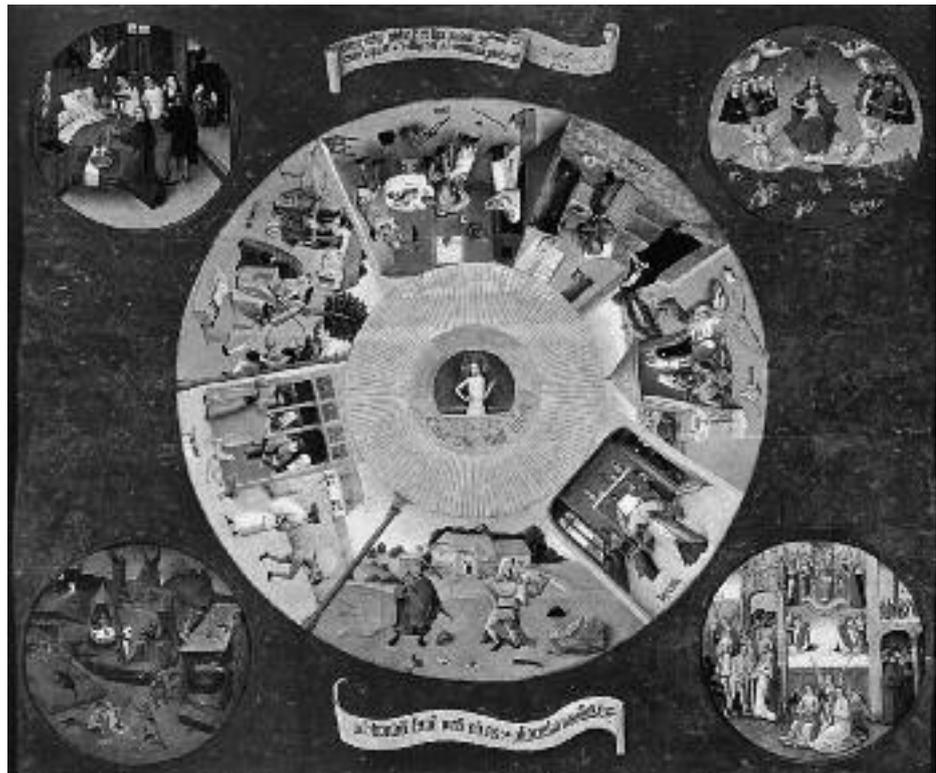


6 | Anonym: Versuchung des hl. Antonius, Öl auf Holz, 61,8 x 79,7 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

lich sichtbar angebrachte Namenszug her, der die vielfältig bezeugte eigenhändige Signatur Boschs getreulich imitiert. Ja es scheint fast, als sei die ganze Komposition nur arrangiert, um der prominenten Unterschrift zur Folie zu dienen. Eine solche missbräuchliche Verwendung der Künstlersignatur verstieß auch schon zur Entstehungszeit dieses Bildes, etwa ein halbes Jahrhundert nach Boschs Tod, gegen Rechtsnormen. Das scheint aber vor allem Antwerpener Maler der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht gehindert zu haben, ihre Erfindungen mit dem Namen Boschs zu versehen. Dass eine große Zahl von Imitationen mit dem Namenszug Boschs versehen war, wird nicht nur durch den erhaltenen Bilderbestand bezeugt, sondern auch durch zahlreiche archivalische Quellen, in denen – entgegen den Konventionen der Zeit – verschiedentlich Gemälde als Werke des „Jheronimus Bosch“ verzeichnet wurden.⁵¹ Wenn man in frühneuzeitlichen Urkunden immer wieder auf die auch von Bosch selbst praktizierte Schreibweise des Namens trifft, darf das als Hinweis darauf gelesen werden, dass die betreffenden Bilder tatsächlich so bezeichnet waren. Anders wäre es kaum zu erklären, dass die im lateinischen Ausdruck bewanderten

Schreiber und Juristen nicht die latinisierte Namensform ‚Hieronymus‘ verwandten.⁵² Die überlieferten Inventare erweisen zugleich, dass an den teils auf Leinwand gemalten Bildern tatsächlich die Verfasserschaft wichtiger war als der jeweilige Bildgegenstand. Verschiedentlich begegnen nämlich Inventareinträge, die zwar den Künstler nennen, aber kein Sujet. „Een stuck schilderye van Jheornimus Bosch op doeck in lysten“ heißt es dann etwa, „Ein gerahmtes Gemälde von Hieronymus Bosch auf Leinwand“.⁵³ Dass tatsächlich die Autorschaft ein bedeutsames Kriterium war, zumal wenn es um die Festsetzung eines Preises ging, wird durch die Inventare ebenso bezeugt. Und wenn beispielsweise im Besitz von Sara Schut, der Witwe von Jan I. Mielis, am 26. Juli 1644 eine Antonius-Versuchung von Hieronymus Bosch verzeichnet war, „Een Sint-Anthonis Temtatie van Jeronimus Bosch“, dann galt dieses heute nicht mehr identifizierbare Bild offensichtlich als Original von der Hand Boschs.⁵⁴ Ein nur wenige Meter entfernt hängendes Bild mit einem Bacchus wurde nämlich ausdrücklich als „Kopie nach Rubens“ inventarisiert.⁵⁵ Das originale Gemälde eines namhaften Malers kostete allemal mehr als eine Kopie. Und selbstverständlich waren historische

7 | Hieronymus Bosch: Tischplatte mit den sieben Todsünden und den vier letzten Dingen, um 1505/10, Öl auf Holz, 120 x 150 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Gemälde von geachteten Malern viel teurer als anonyme neue Kopien, die weder den Wert der künstlerischen Invention noch den des Alters für sich beanspruchen konnten.⁵⁶ Dass man in den neu produzierten Werken alter Meister damals tatsächlich schon ein Problem sah, bezeugt ein Erlass des Antwerpener Magistrats vom 3. Oktober des Jahres 1575 greifbar, der neben anderen Privilegien der St. Lukas-Gilde auch das Kopieren bekannter Gemälde thematisierte.⁵⁷ Es dürfe keinesfalls vorkommen, hieß es darin, dass

geachtete Leute, Herren und Bürger durch derartige Verkäufe betrogen würden, indem sie Gemälde als Werke bekannter und berühmter Meister kauften, während dieselben aber nur nach deren authentischen abgemalt sind.⁵⁸

Die vor allem in Antwerpen entstandenen Kopien und Nachahmungen von Bildern Boschs wurden fast durchweg von Malern geschaffen, deren Namen mit guten Gründen niemand mehr kennt. Etliche der Höllenbilder, die sie hervorbrachten, waren mit Boschs Namenszug versehen und verstießen fraglos gegen den zitierten Magistratserslass. Dabei ist es leider zumeist schwierig, urkundlich bezeugte Werke und die schriftlichen Quellen mit überlieferten Bildern in Zusammenhang zu bringen und tatsächlich historische Gemälde aufzuweisen, die auch im Sinne der Zeit, also in etwa in den Augen von Felipe de Guevara und des Antwerpener Magistrats, Fälschungen waren. Zumindest

ein solcher historischer Kriminalfall sei hier abschließend vorgestellt. Am 2. November 1574 hatte sich der Notar Jan Dries in das Haus ‚Der rote Teller‘ an der Steenhouwersveste begeben.⁵⁹ Dort verzeichnete er den Besitz von Margareta Boge, der Witwe von Joris Veselaer, der zu Lebzeiten als königlicher Generalmünzmeister der Antwerpener Münze vorgestanden hatte.⁶⁰ Das erste Gemälde, das er in diesem Inventar verzeichnete, war „eine Tafel von Hieronymus Bosch, darstellend die sieben Todsünden“, „Een tafereel van Jeronimus Bosch, wese[nde] van[de] vij doot sonden“.⁶¹ Diese Quelle lässt sich nicht auf das Bild von Hieronymus Bosch beziehen, das heute im Prado hängt. Schließlich hatte Felipe de Guevara schon um das Jahr 1560 jenen Tisch beschrieben, „den seine Majestät besitzt, auf dessen runder Fläche die Sieben Todsünden gemalt sind“ (Abb. 7).⁶² Von dieser bemalten Tischplatte Boschs sind keine Kopien bekannt, was nicht ausschließt, dass nicht eine Version dieses Bildes einst auch in Antwerpen im Haus ‚de Rode Schotel‘ gehangen haben könnte.

Es mag sich bei diesem urkundlich bezeugten Werk aber auch um ein Gemälde gehandelt haben, bei dem es sich fraglos auch nach damaligen Kategorien um eine Fälschung handelte. Zwar lässt sich nicht mehr sagen, ob es von seinem Verfertiger dereinst in einen Kamin gehängt wurde, um ihm die Spuren echten Alters aufzudrücken, doch lässt sich mit modernen kunsttechnologischen Methoden zumindest mit Sicherheit sagen, dass dieses immer wieder als Original gehandelte Gemälde eine frühe

Fälschung ist (Abb. 8).⁶³ Das auf eine Holztafel ausgeführte Bild zeigt in einer offenen Sphäre eine Weltlandschaft, in der völlig überschneidungsfrei diverse Einzelfiguren und Figurengruppen gezeigt sind. Oberhalb der geöffneten Weltkugel erscheint Golgatha. In den sich unten ergebenden Zwickeln ist eine Höhle mit Monstren angedeutet. Wie schon Gerd Unverfehrt bemerkte, handelt es sich bei den Figuren um freie Paraphrasen des Personals von Bosch's Todsündentafel im Prado.⁶⁴ Bei der Passionsszene hat der Maler auf die Rückseite von Bosch's Johannestafel zurückgegriffen, die sich heute in Berlin befindet.⁶⁵ Insgesamt wirkt das so zusammengestückelte Pasticcio äußerst unbeholfen, da die ungeschlachten Figuren ohne jeden Bezug zueinander oder dem sie umgebenden Raum auf die Tafel gesetzt sind. Umso mehr wundert man sich, wenn man eine Infrarotreflektografie des Bildes betrachtet, dass der Maler seine missglückte Komposition sorgsam vorbereitet hat (Abb. 9).⁶⁶ In der Infrarotaufnahme zeigt sich, dass eine gewissenhaft aufgebrachte Quadrierung die gesamte Tafel überzieht. Eine solche Quadrierung ist in den eigenhän-

digen Werken Boschs nicht nachzuweisen und selbst in den Werken der frühen Bosch-Nachfolge eher selten anzutreffen.⁶⁷ Die Infrarotaufnahme enthüllt aber nicht nur die Hilfslinien, sondern zeigt, was auch die genaue Betrachtung der Malschicht erweist, dass nämlich die Namensbeischrift Teil des Werkes ist. Die offensichtlich falsche Signatur, an prominenter Stelle angebracht, ist anders als auf den Zeichnungen keine spätere Zutat, sondern ein Bestandteil des Bildes. Mit dieser falschen Autorengabe wurde das Bild nach seiner Entstehung in den Handel gebracht, was die damals gültigen Rechtsnormen verletzt haben dürfte.

Es sei dabei zugestanden, dass die Anwendung des Begriffes „Fälschung“ problematisch ist und bleibt.⁶⁸ Er lässt sich fraglos nicht auf die unzähligen Repliken oder Kopien von authentischen Gemälden Boschs beziehen, die teils aus seiner Werkstatt hervorgegangen sein mögen. Auch wenn diese Faksimilierungen erhaltener oder verloreener Archetypen durch eine andere Hand erfolgten als die Herstellung des Archetyps, handelt es sich dabei um eine sei-



8 | Anonym: Weltlandschaft mit den sieben Todsünden, Öl auf Holz, 86,5 x 56 cm. Genf, Geneva Fine Arts Foundation.



9 | Infrarotreflektografie der Weltlandschaft mit den sieben Todsünden (Abb. 8).

nerzeit gängige Werkstattpraxis, die in der frühen Neuzeit allgemein üblich war. Allerdings ist davon auszugehen, dass die Replikat- und Wiederholungen einer Bilderfindung preiswerter gehandelt wurden als ihre Urbilder.⁶⁹ Diese Tatsache hatte auch die Antwerpener Magistratsverordnung im Blick, durch die man seinerzeit die Bilderkunden vor dem Erwerb von fälschlich als Originalen ausgewiesenen Nachahmungen schützen wollte. Nun handelt es sich aber bei der Tafel mit den sieben Todsünden nicht um eine Kopie nach einem verlorenen Urbild, denn für die Bildform gibt es im Œuvre Boschs keine Entsprechung. Die erhaltenen oder in Kopien überlieferten Werke Boschs stehen dieser Bilderfindung so fern, dass nicht von einer solchen ausgegangen werden kann. Nun könnte man einwenden, dass es sich kaum um eine Fälschung handeln könne, wenn nicht ein Bild kopiert wird, sondern eine Bildsprache. Und tatsächlich konnte die frühneuzeitliche Kunsttheorie, die sich der Regeln und der Sprache der Rhetorik bediente, an einer solchen *aemulatio* nichts Negatives finden; im Gegenteil.⁷⁰ Wenn Lampsonius in seinem Gedicht den Maler Bruegel als „neuen Bosch“ bezeichnet, war dieses Epitheton als Huldigung gemeint. Doch hätte vermutlich auch ein besonders kritischer Zeitgenosse wie Felipe de Guevara die Bilder Bruegels zu schätzen gewusst,

die – zumal da, wo er in der Nachfolge Boschs als Maler auftritt – sehr deutlich auch das Eigene seiner Bildwelt erweisen, das nicht zuletzt in jenem ironischen Bildwitz zum Ausdruck kommt, der Bruegels Arbeiten ganz unmittelbar von denen Boschs unterscheidet.⁷¹

Die ikonographische Differenz, die de Guevara als einen bemerkenswerten Unterschied zwischen den Werken Boschs und seiner Imitatoren hinstellt, musste also nicht zwingend ein Problem sein. Bei seiner Kritik an der so verbreiteten „imitacion de Bosco“, der Imitation Boschs, nennt de Guevara als zentrales Problem, dass etliche dieser Werke seinen Namen zeigen, diese Beschriftungen aber falsch seien: „las pinturas de este género, selladas con el nombre de Hyerónimo Bosco, falsamente inscripto“.⁷² Es ist diese falsche Bezeichnung, die, aus kommerziellen Gründen angebracht, aus der dem Werk Boschs irgendwie verbundenen Imitation eine Fälschung macht. Unter Verweis auf die den Bosch-Imitationen zeitgenössische Haltung lassen sich derartige Bilder – bei aller gebotenen Vorsicht – tatsächlich mit dem Begriff der Fälschung belegen. Vorsicht ist und bleibt aber geboten, weil diese kulturhistorisch besonders interessanten Stücke keinesfalls mit den im 19. oder 20. Jahrhundert hergestellten Fälschungen historischer Bilder auf eine Stufe gestellt werden sollten.

ANMERKUNGEN

- 1 UNVERFEHRT: Bosch; HERMENS/KOPPEL: Copying, 85-101. Für die neuere Diskussion des eigenhändigen Œuvres vgl. KORENY: Bosch, 28-57; FISCHER: Bosch, 370-372; VRIJ: Bosch, jeweils mit weiterer Literatur.
- 2 GUEVARA: Comentarios, 41-44.
- 3 Deutsche Übersetzung nach DOLLMAYR: Bosch, 294-296.
- 4 „E sopra tutto se sia copia o originaria, perchè alle volte avviene che sia tanto ben imitata che è difficile riconoscerla, aggiuntovi che questi, che le voglion vendere per originarie, l'affumano con il fumo di paglia molle, che così nella pittura introduce una certa scorza simile a quella che gl'indusse il tempo, et così paiano antiche, levandogli quel colore acceso e resentito della novità e recenza; [...]“ MANCINI: Considerazioni, Bd. 1, 134. Für diesen Hinweis danke ich Julia Saviello, Berlin.
- 5 UNVERFEHRT: Bosch, 239-242, Nr. 26-29; die neuere Forschung folgt dieser Annahme vgl. KORENY: Bosch, 28, 110. Zur möglichen Identität dieses Meisters mit dem urkundlich erwähnten Gielis Panhedel vgl. KAT. AUSST. Bosch, 23f., 71, 74, 77-80, 97f., 153, 159.
- 6 Hieronymus Bosch: Johannes auf Patmos, um 1505, Öl auf Holz, 63 x 43,3 cm. Staatliche Museen zu Berlin. TOLNAY: Bosch, Bd. 1, 255, 258-259; Bd. 2, 365-366, Nr. 22; UNVERFEHRT: Bosch, 26f., Nr. 14; MARIJNISSEN/RUYFFELAERE: Bosch, 284-287; FISCHER: Bosch, 370, G9b.

- 7 „inden huise ons mede bruders Jheronimi van Aken scilder ofte maelder, die hem selver scrift Jheronimus Bosch“ Die Quelle unter Auslassung des Wörtchens „zelter“ bei GERLACH: Bosch, Opstellen 48; MARIJNISSEN/RUYFFELAERE Bosch, 14; DIJCK: Zoek, 182. Erstmals korrekt bei POKORNY: Bosch, 32, Anm. 7.
- 8 Erstmals am 26. Juli 1474 als „Jans Sohn, Anthonius der Maler, und sein Sohn Hieronymus, genannt Joen, sich verpflichteten, Jan Goyart Noyen alias „der Küster“ die Summe von 25 Rheinischen Gulden in drei Raten zu zahlen.“ „Anthonius die maelre filius quondam Johannis et Jeronimus dictus Joen eius filius“. GORISSEN: Stundenbuch, 113; Gerlach: Bosch; DIJCK: Zoek, 160.
- 9 Vgl. SILVER: Bosch I, 361-364; HUTCHISON: Bartsch; UNVERFEHRT: Bosch, 194, 241.
- 10 KUIJER: 's-Hertogenbosch, 213.
- 11 VARNEWYCK: Tijden, Bd. 1, 156, „die men hiet den duvelmakere“.
- 12 GUICCIARDINI: Descrittione, 98: „Girolamo Bosco di Bolduc, inuatore nobilissimo, & marauiglioso di cose fantastiche & bizzarre.“
- 13 FISCHER: Bosch, 20.
- 14 FISCHER: Bosch, 20.
- 15 ASAERT: Scheepvaart, 86, nennt Preise zwischen 5 und 25 pond groten Vlaams.
- 16 FRIEDLÄNDER: Van Haarlem, 81.

- 17 POKORNY: Hexen.; FISCHER: Bosch, 95-102.
- 18 KORENY: Bosch, 21.
- 19 KORENY: Bosch, 22.
- 20 KORENY: Bosch, 22.
- 21 Hieronymus Bosch: Der Wald, der hört, und das Feld, das sieht, Federzeichnung, Feder in Braun, 20,3 x 12,6 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. Vgl. BUCK: Zeichnungen, 206, Nr. I.31; KORENY: Bosch, 170-175, Nr. 5.
- 22 Pieter van der Heyden nach Pieter Bruegel d. Ä., Die großen Fische fressen die kleinen, Kupferstich, 22,7 x 29,6 cm. Vgl. ILSINK: Bosch, 258f., Nr. 67.
- 23 UNVERFEHRT: Fische, 402-414.
- 24 Pieter Bruegel d. Ä.: Die großen Fische fressen die kleinen, Pinsel und Feder in Grau und Schwarz, 21,6 x 30,7 cm. Wien, Albertina. Vgl. BISANZ-PRAKKE: Fische, 94-97, Nr. 41; MIELKE: Bruegel, 47, Nr. 31.
- 25 „Quis novus hic Hieronymus Orbi Boschius?“ heißt es unter dem Bildnis Bruegels in der 1572 von Hieronymus Cock herausgegebenen Bildnisserie ‚Pictorum Aliquot Celebrivm Germaniæ Inferioris Effigies: Eorum nempè qui vita functi hac præstantiſſ. arte immortalitatis nomen sibi compararunt‘ (Antwerpen: Cock, 1572) für die Dominicus Lampsonius die Verse dichtete. URL <http://www.courtauld.org.uk/netherlands/canon/lampsonius/image-tombstone/index.html> (23.08.2013).
- 26 Zu Bruegel und Cock vgl. zuletzt ILSINK: Bosch.
- 27 Hieronymus Bosch, Der Baummensch, Feder mit Eisengallustinte, 23,7 x 21,1 cm. Wien, Albertina. Vgl. POKORNY: Baummensch, 88f., Nr. 38; KORENY: Bosch, 184-189, Nr. 7.
- 28 Zur juristischen Definition von Fälschung vgl. BRÜHL: Marktmacht, 14: „Eine Fälschung entsteht durch die Anfertigung oder Herstellung eines Kunstgegenstandes in Täuschungsabsicht, also mit dem Ziel, eine Irreführung und Täuschung anderer Menschen zu erreichen.“ Vgl. BULLINGER: Kunstwerkfälschung, 8f.; CRAMER: Kunstfälschung, 4. Zur allgemeinen begrifflichen Bestimmung vgl. auch UNVERFEHRT: Bosch, 77 und 122. Zur Terminologie vgl. auch die Ausführungen von MENSGER: Déjà-vu.
- 29 Hieronymus Bosch: Zwei Phantasiegeschöpfe, 8,5 x 18,2 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. Vgl. BUCK: Zeichnungen, 207-211, Nr. I.32; KORENY: Bosch, 178-180, Nr. 6.
- 30 Vgl. als beliebiges Beispiel das Musterblatt mit Monstren, Kopf- und Tierstudien, Feder in ockerfarbener Tinte, 32,1 x 2,11 cm. Oxford, Ashmolean Museum. Vgl. KORENY: Bosch, 315-319; UNVERFEHRT: Bosch, 45-47, 252f, Nr. 28.
- 31 UNVERFEHRT: Bosch, 251, Kat. 26.
- 32 GUEVARA: Comentarios, 41-44; Deutsche Übersetzung nach DOLLMAYR: Bosch, 294-296.
- 33 SIGÜENZA: Parte, 837-841.
- 34 „Entre las pinturas destes Alemanes, y Flamencos, que como digo son muchas, estan repartidas por to da la casa muchas de vn Geronimo Bosco, de que quiero hablar vn poco mas largo por algunas razones, porque comunmente las llaman los disparates de Geronimo Bosque, gente que repara poco em lo que mira, y porque pienso que sin razon le tienen infamado de herege, tengo tanto concepto (por empear desto postero) de la piedad y zelo del Rey nostro fundador, que si supiera era esto assi, no admitiera sus pinturas de[n]tro de su casa, de sus claustros, de su aposento, de los capitulos y de la sacristia, todos estos lugares estan adornados con ellas: sin esta razon que para mi es grande, ay otra que se toma de sus pinturas, veense en ellas casi todos los Sacrame[n]tos y estados y grados de la Iglesia, desde el Papa hasta el mas insiemo, dos puntos en que todos los hereges estropeça[n], y los pintò en muchas veras, y con gran consideracion, que si fuera herego no lo hiziera, y de los misterios de nuestra redencion hizo lo mismo. Quiero mostrar agora que sus pinturas nos on disparates, sino vnos libros de gran prudencia y artificio, y si disparatesson, son los nuestros, no los suyos, y por dezirrllo de vna vez, es vna satyra pintada, de los pecados y desuarios de los hombres. Pudierase poner por argumento de muchas de sus pinturas.“ SIGÜENZA: Parte, 837; Die Übersetzung in Anlehnung an TOLNAY: Bosch, 402.
- 35 MANDER: Schilder-Boeck, fol. 233r. „Hy hadde veel ghepractiseert, nae de handlinghe van *Ieroon* van den Bosch: en maeckte oock veel soodane spoockerijen, en drollen, waerom hy van velen werdt geheeten *Pier den Drol*. Oock sietmen weynigh stucken van hem, die een aenschouwer wijslijck sonder lacchen can aensien.“
- 36 Mander: Schilder-Boek, fol. 216v. „Wie sal verhalen al de wonderlijcke oft seldsaem versieringhen, die *Ieronimus Bos* in 't hooft heeft ghehad, en met den Pinceel uytghedrukt, van ghespook en ghedrochten der Hellen, dickwils niet alsoo vriendlijck als grouwlijck aen te sien.“
- 37 MANDER: Schilder-Boek, fol. 216v. „Hy is gheboren gheweest tot s 'Hertoghen Bosch: maer hebbe geenen tijdt van zijn leven oft sterven connen vernemen, dan dat hy al heel vroegh is geweest.“
- 38 Zu den Karel van Mander bekannten Werken vgl. MANDER: Lives, Bd. 3, 55-58.
- 39 MANDER: Schilder-Boek, fol. 216v. „Deuren met eenighe heylighen: onder ander, daer eenighen Sanct Monick wesende, met verscheyden Ketters disputerende, doet alle hun Boecken met oock den zijnen legghen op het vyer, en wiens Boeck niet verbrande, die soude recht hebben, en des Sancts Boeck vlieght uyt het vyer, dat seer aerdigh gheschildert was, alsoo wel het branden des vyers, als de roockende houten verbrandt en met de asschen becleedt wesende: den Sanct met zijnen gheselle seer statigh siende, en d 'ander bootsighe vreemde tronien hebbende.“ Zu diesem unidentifizierten Bild und seinem ebenso anonymen Besitzer MANDER: Lives, 56f.
- 40 MANDER: Schilder-Boek, fol. 216v. „Een vluchtinghe van Egypten, daer *Ioseph* voor aen eenen Boer den wegh vraeght, en *Maria* op den Esel sit: in 't verschieten is een vreemde roots, waer wonder te beschicken is, wesende als een Herberghe: daer comen oock eenighe vreemde bootsen, die om gelt eenen grooten Beer doen dansen, en is alles wonder seldtsaem en cluchtigh om sien.“ MANDER: Lives, 55f.
- 41 MANDER: Schilder-Boek, fol. 216v. „Eenen Cruys-dragher, daer hy meer staticheyt, als wel zijn ghewoonte was, in heeft ghebruyckt.“ Die Äußerung mag sich auf eine in mehreren Versionen überlieferte Kreuztragung beziehen, die der frühen Boschnachfolge angehört. Zu denken wäre an: UNVERFEHRT: Bosch, 280, Nr. 125; MANDER: Lives, 56, nennt andere Vorschläge.
- 42 MANDER: Schilder-Boek, fol. 216v. „Een Helle, daer de oude Vaders verlost worden, en *Iudas* die oock mede meent uyt trecken, wort met een strick opghetrocken en ghehanghen: t 'is wonder

- wat daer al te sien is van oubolligh ghespooock: oock hoe aerdigh en natuerlijck hy was, van vlammen, branden, roocken en smoocken.“ MANDER: Lives, 55f., schlägt ein Bild in Glasgow vor (Abb. 43 ebd.), bemerkt aber die starken Abweichungen und schreibt: „It is impossible to tell which painting van Mander saw“.
- 43 Nachfolger des Hieronymus Bosch: Christus im Limbus, um 1550–60, Öl auf Holz, 53,3 x 116,8 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund, 1926. Vgl. SINTOBIN: Descent, 36, 254-256, Nr. 64; VRIJ: Bosch, 568, Nr. E24; UNVERFEHRT: Bosch, 289, Nr. 158.
- 44 Friedländer: Van Haarlem, 149, Nr. 88; FRIEDLÄNDER: Geertgen, 85, Nr. 88.
- 45 UNVERFEHRT: Bosch, 202.
- 46 Vgl. URL: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/435725> (28.08.2013).
- 47 Zu den frühneuzeitlichen Vorstellungen von ‚Markenschutz‘ vgl. auch den Beitrag von Grischka Petri in diesem Band.
- 48 Anonym, Versuchung des hl. Antonius, Öl auf Holz, 61,8 x 79,7 cm. Amsterdam, Rijksmuseum. Vgl. VRIJ: Bosch, S. 530, Nr. D11.1; KAT. AUSST. Schrecken, 116f., Nr. 18; UNVERFEHRT: Bosch, 183f., 275, Kat. 101.
- 49 FRIEDLÄNDER: Van Haarlem, 86, Nr. 95; TOLNAY: Bosch, Bd. 2, 380, Nr. 42.
- 50 Für die genaue stilistische Einordnung vgl. UNVERFEHRT: Bosch, 183f.
- 51 Vgl. DUVERGER: Kunstinventarissen, Bd. 1 (1984), 87, 98, 117; Bd. 2 (1985), 401-403; Bd. 4 (1989), 439; Bd. 5 (1991), 166; Bd. 7 (1993), 361; Bd. 8 (1995), 124.
- 52 So wurde beispielsweise am 19. April 1603 im Besitz von Marco Nunez Perez verzeichnet: „pintura en madera con sus listas, la una de Jerhonimo Bosch en qua ay un hombre que con circa folles y lanternas“; am 8. Juli 1603 im Besitz von Françoise van Varnewijck: „Een stuck schilderye van Jheornimus Bosch op doeck in lysten“; am 11. August 1605 im Besitz von Jan de Bruyn: „Een stuccken schilderye van Jheronimus Bos op doeck in lysten“; Im Besitz von Gillis de Kimpoe befanden sich 1625: „Een stuccken wesende eenen Grol van Iheronimus Bosch op doek in lysten“, „een rondeelken wesende een Brandeken van Jheronimus Bosch“ und „Eenen Keysnyder van Jheronimus Bosch op paneel in lysten“. Vgl. DUVERGER: Kunstinventarissen, Bd. 1, 87, 98, 117; Bd. 2, 401-403.
- 53 DUVERGER: Kunstinventarissen, Bd. 1, 98 und 117.
- 54 „Een Sint-Anthonis Temtatie van Jeronimus Bosch.“ DUVERGER: Kunstinventarissen, Bd. 5, 166.
- 55 „Eenen Bacchus, copijie naer Rubens.“ DUVERGER: Kunstinventarissen, Bd. 5, 166.
- 56 Zu den damals gültigen Vorstellungen von der Wertermittlung eines Kunstwerkes und den zeitgenössischen wirtschaftstheoretischen Überlegungen vgl. BÜTTNER: Rubens, 128-148.
- 57 VERMEYLEN: Painting, 199, Appendix 5; Floerke: Studien, 155; Goll: Kunstfälscher, 98; MOONS-VAN DER STRAELEN: Jaerboek, 63-65.
- 58 „[...] dat oick de goede luyden, heeren ende borgers deur sulckdanige vercoopingen commen bedrogen te worden, als coopende schilderyen voor wercken van vermaerde en befaemde meesters, daer de selve maer en syn naer eenige principale geconterfeyt.“ MOONS-VAN DER STRAELEN: Jaerboek, 64; VERMEYLEN: Painting, 132 und 199, Appendix 5.
- 59 Antwerpen, Stadsarchief (SAA), N # 1330 (Jan Dries, Protocollen en staten, 1564-1579), fol. 143r. Der Hinweis auf diese Quelle schon bei ROOSES: Schilderijen, 114.
- 60 „Inventaris wordt opgemaakt van Margareta Boge, weduwe van Joris Veselaer, binnen synen levne Generael was vander munte ons Genadichs Heeren des Conincx alhier, bevonden in heuren sterfhuyse genaemt ‘de Roode Schotel’ opde Steenhouwersveste.“ SAA, N # 1330 (wie Anm. 59), fol. 143r.
- 61 SAA, N # 1330 (wie Anm. 59), fol. 143r.
- 62 „Una mesa que V. M. tiene, en la qual en circulo estan pintados los siete pecados mortales“ GUEVARA: Comentarios, 43. Die Beschreibung bezieht sich auf: Hieronymus Bosch, Tischplatte mit den sieben Todsünden und den vier letzten Dingen, um 1505/10, Öl auf Holz, 120 x 150 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Vgl. SILVER: Bosch I, 305-317, mit weiterer Literatur.
- 63 Anonymer Fälscher des Hieronymus Bosch, Weltlandschaft mit den sieben Todsünden, Öl auf Holz, 86,5 x 56 cm. Genf, Geneva Fine Arts Foundation. DANIEL: Bosch, 9; TOLNAY: Bosch, Bildanhang ohne Kommentar; FRIEDLÄNDER: Van Haarlem, 91, Supp. 137, Taf. 116; UNVERFEHRT: Bosch, 223f., 266, Nr. 62, Abb. 227; LARSEN: Bosch, 114, Nr. 6; KAT. AUSST. Bosch, 184, Abb. 154 („Signiert mit Hieronymus Bosch“); VANDENBROECK: Bosch, 330, Nr. 54B, verweist auf die dendrochronologische Datierung der Tafel durch Peter Klein, die eine Entstehung ca. 1530 nahelegt; ELSIC: Postérité, 39; FALKENBURG: Land, 62f., Abb. 50 („Follower of Hieronymus Bosch“); KAT. AUSST. Dinastia, 85, Nr. 2; VRIJ: Bosch, 587, Nr. E54.
- 64 UNVERFEHRT: Bosch, 223. Für das Bild im Prado vgl. TOLNAY: Bosch, Kat. 2; MARIJNISSEN/RUYFFELAERE: Bosch, 329-334; FISCHER: Bosch, 371, G15.
- 65 Vgl. UNVERFEHRT: Bosch; KORENY: Bosch; KAT. AUSST. Bosch.
- 66 Das Gemälde wurde 1992 am Los Angeles County Museum of Art kunsttechnologisch untersucht. Dabei wurden auch eine Infrarotreflektografie (Nr. 90538) und eine Röntgenaufnahme angefertigt. Eine Pigmentanalyse durch John Twilley erbrachte den Nachweis, dass als Blaupigment Azurit Verwendung fand und keine Farbstoffe nachzuweisen waren, die nach 1750 entdeckt oder entwickelt wurden.
- 67 Vgl. dazu FILEDT KOK: Underdrawing; IRONSIDE: Bosch; VEROUGSTRAE-TE-MARCO/VAN SCHOUTE: Bosch; WADUM/SCHARFF: Handwriting.
- 68 Vgl. zur begrifflichen Problematik auch UNVERFEHRT: Bosch, 77 und 122. Zur Terminologie vgl. auch die Ausführungen von MENSGER: Déjà-vu.
- 69 Büttner: Echtheitsfragen.
- 70 Vgl. MÜLLER: Aemulatio.
- 71 SILVER: Bosch II.
- 72 GUEVARA: Comentarios, 43.

BIBLIOGRAPHIE

- Asaert, Gustaaf: De Antwerpse scheepvaart in de 15de eeuw (1394-1480): Bijdrage tot de economische geschiedenis van de stad Antwerpen, Brüssel 1973.
- Bisanz-Prakken, Marion: Die großen Fische fressen die kleinen, in: Bosch, Bruegel, Rubens, Rembrandt: Meisterwerke aus der Albertina, hrsg. von Klaus Albrecht Schröder, Ausstellungskatalog: Wien, 14. März – 30. Juni 2013, Ostfildern 2013.
- Brühl, Friederike Gräfin von: Marktmacht von Kunstexperten als Rechtsproblem: Der Anspruch auf Erteilung einer Expertise und auf Aufnahme in ein Werkverzeichnis, Köln 2008.
- Buck, Stephanie: Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett: Kritischer Katalog, Turnhout 2001.
- Büttner, Nils: Echtheitsfragen. Kunsthistorische Überlegungen zum Begriff des Originals in der Malerei der frühen Neuzeit, in: Echtheitskritik bei Bach. Bericht über das 5. Dortmunder Bach-Symposium 2004, hrsg. von Reinmar Emans und Martin Geck, Dortmund 2008, 9-23.
- Büttner, Nils: Herr P. P. Rubens. Von der Kunst, berühmt zu werden, Göttingen 2006.
- Bullinger, Winfried: Kunstwerkfälschung und Urheberpersönlichkeitsrecht, Berlin 1997.
- Cramer, Hans-Conrad: Die Behandlung der Kunstfälschung im Privatrecht, Zürich 1947.
- Daniel, Howard: Jheronimüs Bosch, New York 1947.
- Dijk, Godfried C. van: Op zoek naar Jheronimus van Aken alias Bosch: De feiten; familie, vrienden en opdrachtgevers; ca. 1400 – ca. 1635, Zaltbommel 2001.
- Dollmayr, Herman: Hieronymus Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinge in der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 19 (1898), 284-343.
- Duverger, Erik: Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw, 14 Bde., Brüssel 1984-2009.
- Elsig, Frédéric: La postérité de Jheronimus Bosch: Le cas de Giels Panhedel, in: Hélène Verougstraete/Jacqueline Couvert (Hgg.): La peinture ancienne et ses procédés: Copies, répliques, pastiches, organisé par le Laboratoire d'Étude des Oeuvres d'Art par les Méthodes Scientifiques, Leuven 2006 (Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture 15), 35-41.
- Falkenburg, Reindert: The land of unlikeness: Hieronymus Bosch, The garden of earthly delights, Zwolle 2011.
- Filedt Kok, Jan Piet: Underdrawing and Drawing in the Work of Hieronymus Bosch: A Provisional Survey in Connection with the Painting by Him in Rotterdam, in: *Similous* 6 (1972/73), 133-162.
- Fischer: Hieronymus Bosch. Malerei als Vision, Lehrbild und Kunstwerk, Köln u.a. 2009.
- Floerke, Hanns: Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte: Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.–18. Jahrhundert, München 1905.
- Friedländer, Max J.: Geertgen tot Sint Jans and Jerome Bosch, Leiden 1969 (Early Netherlandish painting 5).
- Friedländer, Max J.: Geertgen van Haarlem und Hieronymus Bosch, Berlin 1927 (Die altniederländische Malerei 5).
- Gerlach, Pater O.F.M.: Jheronimus Bosch: Opstellen over leven en werk, 's-Hertogenbosch 1988.
- Goll, Joachim: Kunstfälscher, Leipzig 1962.
- Gorissen, Friedrich: Das Stundenbuch der Katharina von Kleve: Analyse und Kommentar, Berlin 1973.
- Guevara, Felipe de: Comentarios de la pintura, Madrid 1788.
- Guicciardini, Lodovico: Descrittione di M. Lodovico Guicciardini, Patritio Fiorentino, di tutti i Paesi Bassi altrimenti detti Germania Inferiore. Con piu carte di Geographia del paese, & col ritratto naturale di piu terre principali, al gran re cattolico Filippo d'Austria, Antwerpen 1567.
- Hermens, Erma/Koppel, Greta: Copying for the Art Market in 16th-century Antwerp. A Tale of Bosch and Bruegel, in: Erma Hermes (Hg.): On the Trail of Bosch and Bruegel, London 2012, 85-101.
- Hutchison, Jane C.: The illustrated Bartsch, 9, 2: Commentary, New York 1991.
- Ilsink, Matthijs: Bosch, Bruegel and the Netherlandish Tradition, in: Hieronymus Cock: The Renaissance in print, Ausstellungskatalog: Leuven, M – Museum, 14. März – 9. Juni 2013; Paris, Institut Néerlandais, 18. September – 15. Dezember 2013, hrsg. von Joris Van Grieken u.a., Brüssel 2013.
- Ironside, Jetske A. Sybesma: Hieronymus Bosch: An Investigation of His Underdrawings, Diss., Bryn Mawr College, Pennsylvania 1973.
- Kat Ausst. Hieronymus Bosch: The complete paintings and drawings, hrsg. von Jos Koldeweij, Paul Vandenbroeck und Bernard Vermet, Ausstellungskatalog: Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 1. September – 11. November 2001, Gent u.a. 2001.
- Kat. Ausst. La dinastia dei Brueghel, Ausstellungskatalog: Como, Villa Olmo, 24. März – 29. Juli 2012; Tel Aviv, Museum of Art, 15. August – 30. November 2012, hrsg. von Sergio Gaddi, Cinisello Balsamo 2012.
- Kat. Ausst. Schrecken und Lust: Die Versuchung des heiligen Antonius von Hieronymus Bosch bis Max Ernst, Ausstellungskatalog: Hamburg, Bucerius-Kunst-Forum, 9. Februar – 18. Mai 2008, hrsg. von Ortrud Westheider/Michael Philipp, München 2008.
- Koreny, Fritz: Hieronymus Bosch: Die Zeichnungen: Werkstatt und Nachfolge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, Turnhout 2012.
- Kuijper, P. Th. J.: 's-Hertogenbosch: Stad in het Hertogdom Brabant ca. 1185–1629, Zwolle 2000.
- Larsen, Erik: Hieronymus Bosch: The Complete Paintings by the Visionary Master (Masters Artists Library), New York 1998.
- Mancini, Giulio: Considerazioni sulla pittura, hrsg. v. Adriana Marucchi, 2 Bde., Rom 1956-1957.
- Mander, Karel van: Het Schilder-Boeck waer in Voor eerst de leerlustighe lueght den grondt der Edel Vry SCHILDERCONST in Verscheyden deelen Wort Voorghedraghen Daer nae in dry deelen t'Leuen der vermaerde doorluchtighe Schilders des ouden, en nieuwen tyds. Eyntlyck d'wtleggginghe op den METAMORPHOSEON pub. Ouidij Nasonis. Oock daerbeneffens wtbeeldinghe der figueren, Alles dienstich en nut den schilders, constbeminders en dichters, oock allen Staten van menschen, Haarlem 1604.
- Mander, Karel van: The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-04), hrsg. und kommentiert von Hessel Miedema, 6 Bde., Doornspijk 1994-1998.

- Marijnissen, Roger H./Ruyffelaere, Peter: Hieronymus Bosch: Das vollständige Werk, Weinheim 1988.
- Mensger, Ariane: Déjà-vu: Von Kopien und anderen Originalen, in: Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube, Ausstellungskatalog: Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 21. April – 05. August 2012, hrsg. von Ariane Mensger, Bielefeld 2012, 30-45.
- Mielke, Hans: Pieter Bruegel: Die Zeichnungen, Turnhout 1996.
- Moons-van der Straelen, Philippe Theodoor (Hg.): Jaerboek der vermaerde en kunstrijke gulde van Sint Lucas binnen der stad Antwerpen, bearbeitet von Jan Baptist Van der Straelen, Antwerpen 1855.
- Müller, Jan-Dirk u.a. (Hgg.): Aemulatio: Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450-1620), Berlin 2011.
- Pokorny, Erwin: Der Baummensch, in: Bosch, Bruegel, Rubens, Rembrandt: Meisterwerke aus der Albertina, hrsg. von Klaus Albrecht Schröder, Ausstellungskatalog: Wien, 14. März – 30. Juni 2013, Ostfildern 2013.
- Pokorny, Erwin: Hexen und Magier in der Kunst des Hieronymus Bosch, in: Lexikon zur Geschichte der Hexenverfolgung, hrsg. von Gudrun Gersmann u.a., in: *historicum.net* [URL: http://www.historicum.net/no_cache/persistent/artikel/6751/] 2009. [letzter Besuch: 28.01.2014]
- Pokorny, Erwin: Hieronymus Bosch und das Paradies der Wollust, in: *Frühneuzeit-Info* 21 (2010) 22-34.
- Roose, Max: Schilderijen in oude Antwerpsche familiën, in: *Onze Kunst* 1 (1902), 109-115.
- Sigüenza, Fray Joseph de: Tercera parte de la Historia de la Orden de Geronimo, Madrid 1605.
- Silver, Larry: Hieronymus Bosch, München 2006.
- Silver, Larry: „Second Bosch“: Family Resemblance and the Marketing of Art, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 50 (1999), 31-56.
- Sintobin, Véronique: Christ's Descent into Hell, in: *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, New York 1998.
- Tolnay, Charles de: Hieronymus Bosch, Baden-Baden 1965.
- Unverfehrt, Gerd: „Große Fische fressen kleine“. Zu Entstehung und Gebrauch eines satirischen Motivs, in: *Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe*. hrsg. von Gerhard Langemeyer u.a., München 1984.
- Unverfehrt, Gerd: Hieronymus Bosch: Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert, Berlin 1980.
- Vandenbroeck, Paul: Jheronimus Bosch: De verlossing van de wereld, Gent/Amsterdam 2002.
- Varnewyck, Marcus van: Van die beroerlicke tijden in die Nederlanden en voornamelijk in Ghendt 1566–1568, hrsg. v. Ferd[inand] Vanderhaeghen, 4 Bde., Gent 1872–1876.
- Vermeulen, Filip: Painting for the market. Commercialization of art in Antwerp's golden age, Turnhout 2003.
- Verougstraete-Marcq, Héléne/Van Schoute, Roger: Jérôme Bosch et son entourage et autres études: Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XIV, 13-15 septembre 2001, Bruges-Rotterdam (Colloque XIV pour l'Étude du Dessin Sous-Jacent et de la Technologie dans la Peinture), Leuven u.a. 2003.
- Vrij, Marc Rudolf de: Jheronimus Bosch. An exercise in Common Sense, Amsterdam 2012.
- Wadum, Jørgen/Scharff, Mikkel: Tracing the individual handwriting of four 16th-century artists through their underdrawings, in: Erma Hermes (Hg.): *On the Trail of Bosch and Bruegel*, London 2012, 59-81.

BILDNACHWEIS

Abb. 1-8: Archiv des Verfassers

Abb. 9: Los Angeles County Museum of Art, Infrarotreflektografie, Nr. 90538