

STEFAN FISCHER

Im Irrgarten der Bilder

STEFAN FISCHER

Im Irrgarten der Bilder

Die Welt des Hieronymus Bosch

Reclam

»Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen; darum scheint es eine Torheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. Doch indem wir uns dahin bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zugutekommt.«

Johann Wolfgang Goethe, *Maximen und Reflexionen*

Alle Rechte vorbehalten

© 2016 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Abbildungen Vorder- und Rückseite: Details aus dem Triptychon *Das jüngste Gericht*.

Vorderseite: Detail aus dem Mittelbild mit Bestrafung von Sünden (oben der Wollust, unten der Völlerei). Rückseite: Detail aus dem linken Innenflügel (unten: Erschaffung Evas aus der Rippe des träumenden Adam; Mitte: Sündenfall; oben: Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies).

Satz: Reclam, Ditzingen

Druck und buchbinderische Verarbeitung: Firmengruppe appl,
aprinta druck GmbH, Wemding

Printed in Germany 2016

RECLAM ist eine eingetragene Marke

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-011003-4

www.reclam.de

Inhalt

Der Fürst und der Maler	7
Jeroen van Aken – Spross einer Malerdynastie	14
Eine keineswegs geheime Bruderschaft	33
Reformatio!	48
Der Wald hat Ohren, das Feld hat Augen	68
Schöpferische Kraft und Bilderlabyrinth	81
Das Schmunzeln des Antonius	92
Im (Irr-)Garten der Lüste	107
Die Rückkehr der Habsburger oder das Weltgericht	129
Höllten und Eremiten für den Markt	147
Die Erfindung der Genre-Malerei	161
»Des Menschen Tage sind wie Gras«	185
Kunst im Namen Boschs	203

Anhang

Quellentexte	227
Abbildungs- und Rechtenachweis	229
Literaturhinweise	230
Personenregister	234
Zum Autor	237

Der Fürst und der Maler

6. Mai 1481, 's-Hertogenbosch, Stiftskirche Sint-Jan. Die Stadt und das Stiftskollegium sind Gastgeber für ein noch nie dagewesenes Ereignis: die 14. Zusammenkunft des 1430 gegründeten höfisch-ritterlichen Ordens vom Goldenen Vlies. Die hochadligen Mitglieder halten Einzug in den frisch verputzten und gerade figurativ bemalten gotischen Hochchor der noch unvollendeten Kirche. In Hüte und purpurrote Roben aus kostbarem Samt gekleidet, geschmückt mit einer goldenen Kette mit dem namengebenden Symbol eines Lammfells, nehmen sie Platz im neuen Chorgestühl. Über ihnen sind ihre Wappen und einige Texttafeln angebracht. Unter dem Vorsitz von Erzherzog Maximilian I. von Habsburg (1459–1519), dem späteren römisch-deutschen König und Kaiser des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation, nehmen die Rituale ihren Lauf. Zum Teil finden sie mit allem Prunk öffentlich statt, zum Teil in geschlossenen Sitzungen in Räumen, meist mit eigens mitgebrachten kostbaren Tapisserien ausgestattet. Unter anderen nimmt der Orden Herzog Philipp von Burgund (1478–1506) auf, den nicht einmal drei Jahre alten Sohn Maximilians, später »der Schöne« genannt.

Zwei Welten berühren sich: die Welt Philipps, der als Knabe schon designierter Herrscher über die Niederlande ist und zweieinhalb Jahrzehnte später als frisch gekrönter König von Spanien versterben wird, noch bevor er dieses Land regieren kann; zum anderen die Welt des Joen van Aken, später als Hieronymus Bosch weltbekannt, der gerade als Mann und Maler selbständig wird. Zwei Männer mit ganz unterschiedlicher gesellschaftlicher Stellung, der eine von Geburt aus adelig, der andere aus kleinen Verhältnissen kommend. Gleichwohl ist gerade Letzterer derjenige, dessen Name wohl schon Mitte des 16. Jahrhunderts an den Fürsten- und Königshöfen bekannter ist als der Philipps des Schönen. Heute wird Philipp zuweilen auch »der vergessene Fürst« genannt.

Der Orden vom Goldenen Vlies sollte nicht noch ein zweites Mal in 's-Hertogenbosch tagen, doch würden sich die Wege des Herzogs Philipp von Habsburg und von Hieronymus Bosch mindestens ein weiteres Mal kreuzen.

Es war keineswegs eine kleine Gruppe von dubiosen Sektierern oder findigen Alchimisten, wie manchmal behauptet, sondern es war jene anspruchsvolle Klientel des Hochadels, für die Bosch die größten, gewagtesten und wunderbarsten

Werke schuf. Die exquisite höfische Öffentlichkeit bildete für seine Kunst eine Plattform. Hier war ständig Bedarf nach Originalen, Kopien und Nachschöpfungen, und so verbreitete sich sein Ruhm weit über die Mauern seiner Heimatstadt hinaus.

Hieronymus Boschs Leben und Wirken fällt in eine Zeit des Übergangs in den Niederlanden wie in Europa, in der er ohne Frage nicht nur zu den am meisten nachgeahmten Malern zählte, sondern auch der bedeutendste künstlerische Erneuerer war. Der Orden vom Goldenen Vlies, der 1477 an die Habsburger gegangen war, hielt in seiner Kontinuität den Glanz des Hauses Burgund mit seiner herausragenden Kunstproduktion wach. Noch bis zum Ende des 15. Jahrhunderts setzte die Kunstproduktion Maßstäbe für die Hofkultur, das Kunsthandwerk und die Malerei der Niederlande, aber auch für die Nachbarländer und drang bis nach Italien und Spanien vor. Gegenüber den bis dahin höher bewerteten Künsten Bildhauerei, Buchmalerei, Bildwirkerei und Kunsthandwerk war es Malern wie Jan van Eyck und Rogier van der Weyden mit einer innovativen Kombination von exquisiter Ölmaltechnik, idealisierter Darstellung und illusionistischem Naturalismus gelungen, die Tafelmalerei aufzuwerten. Hingegen war das folgende, das 16. Jahrhundert, stilistisch weit weniger normativ, vielmehr sollte es sich – nicht zuletzt durch die Rezeption der italienischen Renaissance – als geradezu pluralistisch erweisen. Außerdem sollten die Wertschätzung der Vorstellungskraft, der inneren Schau und der Phantasie des Künstlers die Tafelmalerei noch weiter im Ansehen steigen lassen. In diesem Jahrhundert nahmen auch die kunsttheoretischen und kunsthistoriographischen Schriften und Äußerungen stark zu. Die Gelehrten entwickelten Kategorien und Begrifflichkeiten, die sie auch auf Hieronymus Bosch anwandten und die heute erlauben, die damalige Sichtweise auf seine Kunst darzulegen – mit anderen Worten: Die Zeitgenossen machten sich ein Bild von Bosch.

Hunderte Kopien und Nachahmungen rufen noch heute den Eindruck hervor, Boschs Bilderfindungen seien vor allem Sinnbilder des Schreckens und Produkte höchster Phantasie. Tatsächlich reicht die Spanne der Bildschöpfungen von traditionellen über innovative Werke bis hin zu unzähligen grotesken Nachahmer-Bildern, von denen lange Zeit viele als »echte« und »typische« Boschs galten. Die Zuschreibung ist immer noch nicht in allen Fällen geklärt. Boschs weitgehend verlässlich gesichertes Œuvre umfasst neben einem halben Dutzend aktenkundiger Entwurfsarbeiten und Beratungsaufgaben nur acht gezeichnete und zwanzig gemalte Werke, darunter aber oft figurenreiche Triptychen. Die sichere Zuordnung von Bildern zum Œuvre des Malers gelingt nur durch eine umfassende Nut-

zung verschiedener Methoden und Ansätze. Technische Analysen schließen die Dendrochronologie zur Bestimmung des Holzalters oder hochauflösende Foto-, Röntgen- und Infrarot-Aufnahmen ein. Weitere Möglichkeiten, die Bilder zuzuordnen, sind: die Definition eines komplexen und reflektierten Stilbegriffs, der dem historisch-zeitgenössischen Verständnis nahekkommt, sowie die Nutzung archivalischer Quellen.

Die Ursprünge der Kunst Hieronymus Boschs liegen fernab von den höfischen Zentren: Sie sind eng an die sozialen, wirtschaftlichen, kulturellen und künstlerischen Bedingungen seiner Heimatstadt gebunden. 's-Hertogenbosch (sprich: ›ß'ertoche[n]boss‹) war bestimmt vom Handel und von der vielschichtigen Rolle der Geistlichkeit. Die Stadt war für den Handel Durchgangsstation, ortsansässige Kaufleute exportierten aber auch Tuche, Metallwaren usw. in die Grafschaft Holland, in das um 1500 noch bedeutende Bergen op Zoom sowie nach Antwerpen. Besonders Messer waren ihrer hohen Qualität wegen sehr begehrt. Boschs Heimat war zudem wirtschaftlich wie kulturell enger mit den östlichen Niederlanden und Städten wie Zwolle und Deventer, Zentren der *Devotio moderna*, dem Niederrhein bis nach Köln hinauf und mit dem münsterländischen Westfalen verknüpft als mit Nordfrankreich und Westflandern. Es ist daher schlichtweg falsch, Bosch als holländischen oder flämischen Maler zu bezeichnen. Was die bildende Kunst anbelangt, war 's-Hertogenbosch bis zum Ende des 15. Jahrhunderts Provinz und Importstadt. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wuchs Wirtschaftsleistung und Bevölkerung in bis dahin ungeahntem Maß, wobei 's-Hertogenbosch vom Aufstieg Antwerpens zur führenden Handelsmetropole Europas profitierte. Denn die politische, wirtschaftliche und damit auch künstlerische Vorrangstellung der flandrischen Städte Gent und Brügge, die durch den internationalen Handel wie durch den burgundischen Fürstenhof geprägt waren, verschoben sich unter der Herrschaft der Habsburger durch gezielte Förderung von Brüssel und Antwerpen nach Brabant. In diesem goldenen Zeitalter von 's-Hertogenbosch erhöhte sich die Einwohnerzahl im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts auf 17 000 und verdoppelte sich damit. 's-Hertogenbosch wurde eine der größten Städte in den Niederlanden.

Der Tod des ohne Nachfahren gebliebenen Karl des Kühnen 1477 verursachte die Teilung des Burgunderreichs. Erst gegen 1496 konnten die flämischen Städte und der niederländische Adel mit Maximilian als neuem Landesherrn ihre teils gewalttätigen Auseinandersetzungen beilegen und für Stabilität sorgen. Nach Beilegung dieses Konflikts wurde das Herzogtum Geldern, die ehemalige Heimatpro-

vinz der Familie von Hieronymus Bosch, abtrünnig. Und so avancierte 's-Hertogenbosch – inmitten sumpfigen Geländes auf einem Decksandrücken südlich von Rhein und Maas gelegen – unerwartet zu einem militärstrategischen Brückenkopf für die Habsburger. Die Elite der Stadt suchte nun verstärkt kulturellen und politischen Anschluss auf überregionalem Niveau. Das ganze Spektrum der Interessierten, von der Bosch-Forschung bis hin zu Laien, rätselte immer wieder um das Leben des aus einer nur lokal bekannten Familie stammenden Künstlers. Zu gerne versuchte man schon im 16. Jahrhundert – und noch mehr seit dem späten 19. Jahrhundert – aus seinen Bildern auf das Wesen ihres Schöpfers zu schließen. Deshalb wird hier ausdrücklich besonderes Augenmerk auf die ausgeprägte geistliche Kultur von Boschs Heimatstadt gelegt. Denn diese bildete seinen kulturellen und geistigen Horizont. Man muss sich den Wandel in dieser Zeit verdeutlichen, der sich nicht nur auf politischem und ökonomischem Gebiet vollzog, sondern auch auf religiösem und geistigem. Er kann mit dem Begriff des christlichen Humanismus umrissen werden, der die oft miteinander verbundenen reformchristlichen und frühhumanistischen Auffassungen und Lebensweisen zusammenfasst.

Zum einen waren dies Vorstellungen von einer individuellen Frömmigkeit in der Nachfolge Christi, die am bekanntesten von der *Devotio moderna*, ihrem klösterlichen Zweig der Windesheimer Kongregation, sowie von den mit der Erziehung und Bildung verbundenen Brüdern vom gemeinsamen Leben, den *Fratern*, entwickelt und getragen wurden. Zum anderen reformierten sich auch die traditionellen Orden wie die Dominikaner in der sogenannten *Observanz*. Statt den Glauben vor allem rituell zu praktizieren, betonte das Reformchristliche eine sich selbst reflektierende moralische wie asketische Lebensführung nach dem Vorbild Christi und der frühchristlichen Eremiten und Kirchenväter wie Antonius und Hieronymus. Es erstaunt nicht, dass fast alle von Boschs Gemälden religiöse Themen zeigen und die meisten eine primär religiöse Bedeutung haben. Aber es ist auffällig, dass er seine Heiligen ausnahmslos als Eremiten oder Asketen auffasst und die sonst in religiösen Bildern allgegenwärtige Maria von Bosch kaum dargestellt wird.

Kirchliche Institutionen prägten das Leben in 's-Hertogenbosch viel stärker als anderswo. Und ihre baulichen Standorte nahmen im »Rom des Nordens« etwa ein Viertel bis ein Drittel der Stadtfläche ein: beträchtliche Grundstücke im Osten um Sint-Jan herum sowie einige im Süden wie Südwesten sowie etwa die Hälfte des Nordteils der Stadt (s. Abb. 1). Der Anteil des Klerus an der Stadtbevölkerung war, gemäß den überlieferten Zahlen, mit etwa sechs Prozent überdurchschnitt-



1 Die Stadt 's-Hertogenbosch, Karte mit Ostausrichtung (Norden = links), Kupferstich, koloriert, 33 x 47 cm, in: Georg Braun / Frans Hogenberg, *Civitas orbis terrarum*, Bd. 1, Köln 1572

lich hoch und unter den großen Städten der Niederlande der größte. Neben den Klöstern und den klosterartig lebenden geistlichen Gemeinschaften, die soziale Aufgaben wahrnahmen, wie die Alten- und Krankenpflege und die Versorgung von Pilgern, Witwen und Waisen, ragten die Institutionen heraus, die sich dem Seelenheil durch Gebet, Seelsorge, Jenseitsvorsorge und Bildung widmeten. So gab es die Franziskaner, die Kreuzherren, es gab die dem Humanismus eines Erasmus von Rotterdam aufgeschlossenen Wilhelmiten, ferner ein großes Frauenstift und mehrere Nonnenklöster, einen großen und einen kleinen Beginenhof sowie in der Nähe von 's-Hertogenbosch ein Kartäuser- und ein Birgitten-Doppelkloster. Viele davon wurden im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts neu gestiftet. Auch die weltliche Einwohnerschaft wurde ins religiöse und kulturelle Leben eingebunden, etwa durch die verschiedenen Bruderschaften oder dadurch, dass sie am Passionsspiel der Rhetoriker-Gilde *passiebloem* (»Passionsblume«)

teilnahmen, wie es 1460/61 von zwei Onkeln Boschs, Thomas und Johannes van Aken, berichtet wird.

Unter allen ragten die Dominikaner heraus, deren Konvent zu den wohlhabenden und bedeutendsten in 's-Hertogenbosch zählte, sowie die Brüder vom gemeinsamen Leben im Gregorius-Konvent. Letztere bildeten eine Brücke zwischen dem Klosterleben und dem zunehmend von weltlichen Interessen geprägten Bildungswesen, unter anderem deshalb, weil sie drei Konvikte – eine Art Internat – führten, in denen eine große Zahl der Lateinschüler wohnte, die dort auch erzogen und geistlich unterwiesen wurden. Einer der Gregorianer-Frater war der vor allem als lateinischer Grammatiker auch weit über 's-Hertogenbosch hinaus bedeutende Humanist und Priester Georgius Macropedius (eigentl. Joris van Lanckvelt, um 1487–1558). Spätestens ab 1512 war er Lehrmeister an der bedeutenden Lateinschule von 's-Hertogenbosch, die 1485–1487 auch der junge Erasmus von Rotterdam (um 1467–1536) besuchte. Diese Form der weiterführenden Schule bereitete auf eine geistliche Laufbahn oder ein Studium an einer Universität vor. Erasmus wohnte im Konvikt der wohlhabenden Schüler bei den Gregorianern.

Die Bildung wurde zu einem Motor einer neuen Zeit, nicht nur gedanklich, sondern sogar technisch und wirtschaftlich. Denn der Bedarf der Lateinschule und der geistlichen Konvente an Literatur wurde seit 1484 teilweise in Form von Druckerzeugnissen durch Gerardus van der Leempt (um 1450 – um 1491) gedeckt. Leempt gilt als einer, wenn nicht der erste der niederländischen Buchdrucker und war in seiner Heimatstadt Nimwegen (nl. Nijmegen), in Utrecht, wohl auch in Mainz und Köln tätig, bevor er sich mit seiner Druckerei in der Kerkstraat von 's-Hertogenbosch nahe der Lateinschule niederließ. Nach seinem Tod setzte seine Frau Fyken van Beeck den Vertrieb noch jahrelang fort.

Der städtische Frühhumanismus, der in 's-Hertogenbosch institutionell neben den Fratern und Wilhelmiten am stärksten in den Rhetoriker-Gilden und in der Lateinschule verankert war, strebte die Erneuerung des Latein einschließlich der Rhetorik, letztlich die Geistesbildung als höchstes Gut und Vervollkommnung der Persönlichkeit an. Die Absicht der Charakterbildung und moralischen Erziehung erklärt die oft satirisch-komisch angelegten – und dadurch auch unterhaltsamen – weltlichen Themen beziehungsweise Figuren wie den Narren, den Quacksalber oder den Gaukler im Œuvre Hieronymus Boschs beziehungsweise seiner Nachfolger. Im soziokulturellen Umfeld Boschs finden sich nicht nur Erklärungen für die Funktion und Ikonographie seiner Kunst, sondern auch für seine gestalterischen Mittel und seine Ästhetik. Dazu zählt die Parodie, die im Mittel-

alter oft als Ständesatire didaktisch das Leben und Treiben der Menschen an ihren eigenen Verhaltensmaßstäben misst und die in Deutschland wie in den Niederlanden im 15. Jahrhundert in der humanistischen Narrenliteratur auflebt. Parodistische Prinzipien erscheinen im *Steinschneiden* (s. Abb. 56) als gänzlich profanem Gemälde, aber auch in religiösen Werken wie dem *Heuwagen* (s. Abb. 67) und anderen.

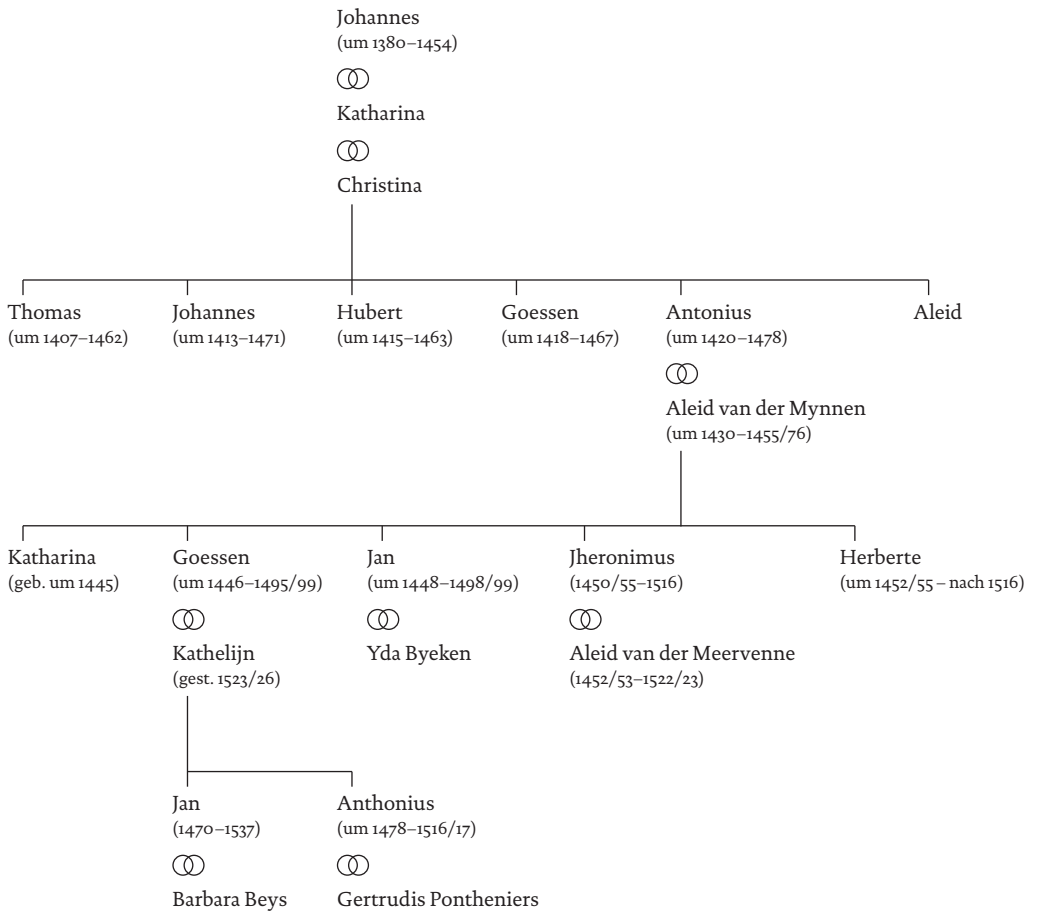
Ein weiteres Kennzeichen ist das Monströse, Hybride, Groteske oder Phantastische, das schon in der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts oft nur noch als individuelles künstlerisches Stilmittel einzelner Künstler gesehen wurde. Doch war es lange zuvor Teil der kulturellen Vorstellung: Als Zeichen des Nichtalltäglichen markierte es das Wirken des Teufels, die Deformierung durch die Sünde und die unerlösten, nichtchristlichen Völker. Es war – wie noch an den Dämonen- und Teufelsdarstellungen Boschs zu demonstrieren sein wird – stets etwas, das das Weltbild komplementierte, etwas ästhetisch Herausragendes oder Überwältigendes und dadurch eben auch Bestaunenswertes, Rätselhaftes, oft auch Menschlich-Komisches und Lächerliches. Es wurde in verschiedener Bedeutung und in vielen Zusammenhängen mittels Sprache und Bild gezielt eingesetzt. Der heutige Betrachter schaut oft zu besorgt und mitleidig auf die vermeintlich ängstliche, schreckliche wie auch erkenntnisschwache Zeit Boschs zurück: Das Hybride war weder Symptom einer Zeit noch das existentialistisch Groteske im Sinne der schwarzen Romantik und der Moderne. In der Zeit Boschs tritt das Monströse immer mehr als Allegorie auf, also mit künstlerischer, ästhetischer, symbolischer und didaktischer Funktion, dabei bleibt es weiten Kreisen präsent.

Während Sammler und Künstler die Bilderfindungen des Malers aus 's-Hertogenbosch begierig aufnahmen und verbreiteten, konstruierten sich Kunstliteraten des 16. und folgender Jahrhunderte Hieronymus Bosch als den ersten und herausragenden Grotesk- und Teufelsmaler, einen unergründlich erfindungsreichen zudem. Er wurde zum Gegenpart aller klassischen, nach Harmonie strebenden Künstler. Diese Verengung kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass er viel mehr zu bieten hat und auch in anderer Hinsicht innovativ war, nämlich im Bereich der Landschaftsmalerei und der Genredarstellung.

Jeroen van Aken – Spross einer Malerdynastie

Der Mensch Hieronymus Bosch (1450/55–1516) galt lange und oft bis heute noch als rätselhaft und unergründlich. Es gibt allein etwa fünfzig urkundliche Quellen über sein Leben sowie etliche andere über seine Familie, die wenigstens fünf Generationen, nämlich über hundertfünfzig Jahre hinweg, als Maler und Bildhauer tätig war. Hieronymus Bosch wurde als Sohn des Malers Antonius van Aken geboren und auf den Namen Jheronimus, umgangssprachlich Joen oder auch Jeroen – sprich: J(er)oon – genannt, getauft. Sein vollständiger, gelegentlich in Akten gebrauchter Name war Jheronimus Anthoniszoon van Aken. Erst später wählte er das Toponym »Bosch« als Namenszusatz. Seine Vorfahren kamen vermutlich aus Aachen, deshalb van Aken. Die van Akens lebten zumindest zwischen 1404 und 1422 in Nimwegen. Es bot als die bedeutendste der vier Hauptstädte des benachbarten Herzogtums Geldern eine günstige Beschäftigungssituation und versprach mit den Malerfamilien Limburg und Maelvael, die für den französischen Hochadel arbeiteten, internationales Niveau. Meister Johannes Thomaszoon van Aken (um 1380–1454), der Großvater von Hieronymus Bosch, zog bald vierzig Kilometer weiter nach 's-Hertogenbosch, in den Norden des Herzogtums Brabant, wo er 1427 nachweisbar ist. Johannes führte eine Reihe von meist einfachen, aber für Maler durchaus übliche Arbeiten aus, so 1431/32 an einer Monstranz, an Bekleidung und Attributen für eine Prozession, und er vergoldete einen Schreinkasten für die Figur der heiligen Anna. 1435/36 verdiente er sich mit zwei Arbeiten einen hohen Betrag von 65 Gulden – damals mehr als der Jahresmindestverdienst eines Meisters. Für die Kapelle der Liebfrauenbruderschaft fertigte er eine jener heute selten erhaltenen Tüchleinmalereien an, die die heilige Maria von Ägypten zeigt. Und er reparierte den hinuntergestürzten goldenen Kronleuchter. Des Weiteren bemalte und reinigte er Gemälde der Heiliggeisttafel, das Armenhaus der Stadt, das auch Pilger versorgte.

Die von Johannes Thomaszoon van Aken, selbst Sohn eines Malers, begründete Malerwerkstatt war im 15. Jahrhundert die bedeutendste in 's-Hertogenbosch. Anfangs konnte sich van Aken auf seine Söhne stützen. Alle fünf Kinder lernten das Malerhandwerk: erstens der wohl nur in der Werkstatt seines Vater aktive Thomas (um 1407–1462, unverheiratet); zweitens Meister Johannes (um



1413–1471), der im Februar 1430 als Bürger von Brügge registriert wurde und dort vermutlich seine Gesellenzeit verbrachte, bevor er – ab 1438 nachweisbar – wieder in 's-Hertogenbosch lebte, und der ebenfalls kinderlos blieb; drittens Hubert (um 1415–1465), von dem keine Tätigkeit als Maler nachweisbar ist, der jedoch wohlhabend heiratete und drei Kinder bekam; viertens der als Maler aktive Goessen (um 1418–1467, verheiratet und kinderlos); fünftens Antonius van Aken (um 1420–1478), der spätere Vater von Hieronymus Bosch.

Johannes Thomaszoon van Aken oder wohl eher sein Sohn Goessen, der unter anderem für Sint-Jan zwischen 1438 und 1451 mehrere Verschönerungsarbeiten ausführte, malte höchstwahrscheinlich die *Kreuzigung mit Stiftern* im sogenannten Bacx-Chor in Sint-Jan. Gestiftet wurde das Wandgemälde von Willem Jacobs van Wijck alias van der Wyel, dem auf der (vom Betrachter aus gesehen) rechten Seite seine 1444 verstorbene erste Frau Katharina van Driel gegenübergestellt ist. Die Bildinschrift erwähnt sie mit der Aufforderung, ihrer Seele zu gedenken. Die zweite Frau sowie die Töchter des Stifters folgen rechts von ihr im Bild. Der älteste Sohn wurde 1452 Franziskaner, weswegen er in grauer Kutte mit Tonsur hinter dem Vater abgebildet ist. Dieses Gemälde zeigt sowohl das religiöse und das ständische Bewusstsein der gebildeten bürgerlichen Elite als auch den künstlerischen Horizont in 's-Hertogenbosch zur Zeit von Hieronymus Boschs Geburt.

Hieronymus Bosch wurde zwischen 1450 und 1456, vermutlich um 1452, als viertes von fünf Kindern und als dritter Sohn des Antonius van Aken und der Aleid van der Mynnen (geboren um 1430, gestorben zwischen 1455 und 1476) geboren. Seine beiden Brüder, von denen nur wenig bekannt ist, waren die Maler Goessen Anthonisz (um 1446–1495/1499) und Jan Anthonisz (um 1448–1498/1499). Von seinen Schwestern sind fast nur die Namen bekannt: Katharina (oder Katherijn, geboren um 1445), die möglicherweise Nonne war, und Herberta (oder Herbertke, um 1452/55 – nach 1516). Antonius, dessen Tätigkeit als Maler kaum nachweisbar ist, zog mit seiner Familie 1462 in ein immerhin steinernes, aber doch eher kleines Haus (heute Nummer 29: »De Kleine Winst«) an der Ostseite des Marktes in die Nachbarschaft anderer Handwerker. Dieses Haus war zwanzig Jahre später immer noch nicht abbezahlt. Als Hieronymus etwa zehn bis dreizehn Jahre alt war, verursachte ein Tuchfärber am 13. Juni 1463 einen katastrophalen Stadtbrand, der das elterliche Haus nicht verschonte. Hunderte oft hölzerne, reetgedeckte Häuser gingen in Flammen auf, und viele Bewohner starben.

Aus mehreren Gründen erscheint es nicht spekulativ anzunehmen, dass Antonius van Aken seinen drittgeborenen Sohn bewusst auf Joen, also Hieronymus,

den vorbildlichen christlichen Gelehrten, taufte, denn die anderen vier Kinder erhielten Namen, die bei den Geschwistern und Großeltern üblich waren. Vielleicht hatte der Vater Antonius seinen jüngsten Sohn Hieronymus nach dem Vorbild der Kaufmanns- und Patrizierfamilien schon früh für eine Laufbahn an einer geistlichen Institution auserkoren, sei es aus Sorge um das Seelenheil, aus frommem Dank für die Stellung der Familie in der Stadt oder aus dem pragmatischen Bewusstsein heraus, dass nicht alle männlichen Mitglieder der van Aken ein sicheres Auskommen als Maler würden haben können. Es konnte ihm also notwendig erschienen sein, den jüngsten Sohn einen anderen, eher verheißungsvollen Weg einschlagen zu lassen, denn »die Schule [war] der wichtigste Katalysator sozialen Aufstiegs im Mittelalter« (Arno Borst). In den Niederlanden gab es im 15. Jahrhundert einen durch verschiedene religiöse, juristische und wirtschaftliche Ursachen ausgelösten Bildungsboom, der auch die mittleren Schichten, also die Handwerker, in den Städten erfasste. Es gab durchaus Meinungsverschiedenheiten zwischen kirchlichen Institutionen und den Stadtverwaltungen, was die Trägerschaft und die Lehrinhalte der verschiedenen Schultypen betraf, besonders bei den Lateinschulen. Letztendlich setzte sich eine pragmatische, vom christlichen Humanismus geprägte Haltung in Bildungsfragen durch.

Mehrere Gründe lassen auf eine »theoretische« Bildung des Knaben an der Lateinschule und in den Konventen wie den Gregorianer-Fratern oder Dominikanern vor oder neben seiner praktischen Ausbildung schließen. Diese sind: sein umfangreiches, differenziertes religiöses Wissen, das in der Art und der Umsetzung von Bildthemen zum Vorschein kommt; seine Verwendung lateinischer Inschriften sowie der Rhetorik analoge Bildmittel; seine Kritik von Verhaltensweisen und die Idee der Selbstformung. Vermutlich war der junge Hieronymus Schüler der damals gegenüber der Westfassade von Sint-Jan gelegenen Lateinschule. Lateinschulen besuchten die Schüler gewöhnlich im Alter von neun bis zehn Jahren mindestens für zwei bis drei Jahre, eher für fünf Jahre und schlossen sie im Idealfall mit vierzehn oder fünfzehn Jahren ab. Doch richtete sich der Verbleib nach den Möglichkeiten des Schülers und nach dem Vermögen der Eltern oder nach einer anderen Förderung, etwa einem Stipendium. Denn Schulen mussten privat bezahlt werden.

Hieronymus Bosch verkehrte von seiner Kindheit an in einem frühhumanistisch-lateinischen Milieu, was seine Kunst entscheidend mit prägte. Neben dem latinisierten Vornamen »Jheronimus«, mit dem acht Gemälde signiert sind, und neben den lateinischen Inschriften bei drei Werken sind die Beschriftungen

von Rück- und Vorderseite des Blattes *Der Wald hat Ohren, das Feld hat Augen* (s. Abb. 23) aufschlussreich. Auf der Rückseite (Verso) finden sich inmitten von Zeichnungen einige verteilte, sich teilweise wiederholende Wörter, die sich beim genauen Hinsehen als Schreibversuche entpuppen, nämlich »Dicunt ad« sowie »Dicunt advenit X« und »Dicunt milesimo anno venit plenum« (»Man sagt, dass das Jahr Tausend [das Millennium] vollendet wird«). Der Schreiber versuchte sich aus dem Gedächtnis des Gelernten zu erinnern und formulierte offenbar mit Mühe. Es wurde zwar nicht dieselbe Tinte wie bei den Bosch zuzuordnenden Zeichnungen verwendet, jedoch entspricht der Schrifttyp in etwa der Zeit der Entstehung dieser, in dem Jahrzehnt nach 1500. Ob doch von Bosch oder eher einem Schüler oder einem gelehrten Gast der Werkstatt, etwa aus der Bruderschaft, geschrieben, bleibt vorläufig offen.

Die Vorderseite der Zeichnung *Der Wald hat Ohren, das Feld hat Augen* zeigt oberhalb der berühmten allegorischen Darstellung den fließend hingeschriebenen Satz »Miserrimi quippe est ingenii semper uti inventis et numquam invenientis« (»Denn armselig ist der Geist, der nur bereits Erfundenes benutzt, aber selbst nichts Neues erfindet«; Übersetzung nach Buck 2001, S. 199). Er stammt aus der Abhandlung *De disciplina scholarium* (»Über die Erziehung der Schüler«) aus dem 13. Jahrhundert, die damals Boëthius zugeschrieben wurde. Dessen *De consolatio- ne philosophiae* war weit verbreitet und wurde auch 1509 in 's-Hertogenbosch gedruckt. Das Zitat, das aus zwei ähnlichen Textstellen, eine aus dem Original und eine aus dem Kommentar, kombiniert ist, stammt aus jener Textversion, die in Deventer, Löwen und Straßburg seit den 1480er Jahren in mehreren Auflagen gedruckt wurde. Es ist ein gängiges moraldidaktisches Lehrbuch für den Grammatik-, das heißt letztendlich den allgemeinen Lateinunterricht an Lateinschulen und könnte daher durchaus an der bedeutenden Schule von 's-Hertogenbosch genutzt worden sein. Das Traktat fordert die moralische Selbsterziehung zu Disziplin und materieller Einfachheit, es geißelt die Eitelkeit (*superbia*), auf die äußere Erscheinung übermäßig viel Wert zu legen, und warnt vor Prostituierten (*luxuria*). Diese eher asketische Haltung kennzeichnete den frühen Humanismus. Doch findet sich in dem Text auch die Aufforderung, kritischen Geistes zu sein, weswegen er zur Zeit seiner Entstehung vorsichtshalber Boëthius als anerkannter christlicher Autorität untergeschoben wurde. Damit sollte der Verdacht der damals verbotenen neuen Art der Aristoteles-Rezeption zerstreut werden. Das Büchlein vereint wichtige Grundzüge der Gedankenwelt des jungen Bosch und seiner künftigen sozialen Umgebung.

Eine Urkunde vom 5. April 1474 belegt, dass der Maler zu diesem Zeitpunkt weitgehend mündig war, denn darin geben er, seine Brüder sowie der Vater ihre Zustimmung zur Verpachtung von Land durch seine Schwester Katherijn, die möglicherweise Nonne war. Bosch war damit mindestens achtzehn, aber nicht notwendigerweise schon vierundzwanzig Jahre alt, wie oft angenommen, denn diese Grenze zum Erwachsensein wurde erst in der Mitte des 16. Jahrhunderts rechtlich fixiert. Seine Ausbildung absolvierte er wie seine beiden älteren Brüder entweder in einer Werkstatt der Onkel, entweder Meister Johannes oder dem Maler Goessen, oder in der des Vaters, wo auch die Brüder als Mitarbeiter tätig waren. Die Liebfrauenbruderschaft vermeldet in ihrem wie immer durch den Feiertag Johannes des Täufers (24. Juni) eingegrenzten Rechnungsjahr 1475/76, dass Antonius van Aken und seine Söhne mit den beiden Vorstehern sowie weiteren Mitgliedern der Bruderschaft mit dem angesehenen Utrechter Bildhauer Adriaen van Wesel (um 1417 – zwischen 1490 und 1499) in Jan Maess' Weinhaus zusammenkamen. Da im Stadtbrand 1463 ihr Altarretabel bis auf wenige Statuen zerstört worden war, sollte van Wesel ein neues herstellen. Entwurf und Vertrag dafür wurden auf gewohnte Weise mit einer Verköstigung der Teilnehmer besiegelt, die sich die Bruderschaft den üppigen Betrag von 25 Stuiver (das waren 1¼ Gulden und entsprach etwa dem Wochenverdienst eines Handwerksmeisters) kosten ließ. Immerhin muss Hieronymus Boschs Vater in der Stadt als Maler eine gewisse Autorität und bei der Bruderschaft großes Vertrauen genossen haben, sonst hätte man ihn nicht als Berater für eine derart wichtige und kostspielige Angelegenheit hinzugezogen.

Wie vereinbart lieferte Adriaen van Wesel schon 1477 das Altarretabel ohne Fassung, das heißt ohne aufwendige Bemalung und Vergoldung, die später ausgeführt werden sollte. Die heute noch in 's-Hertogenbosch, Amsterdam und Berlin erhaltenen Fragmente und die gezahlte Summe von 386 Rheinischen Gulden belegen, dass es sich für das damalige Niveau in 's-Hertogenbosch um ein bedeutendes Kunstwerk handelte. Im Allgemeinen wurden damals die Schnitzwerke gegenüber der Tafelmalerei höher geschätzt und entsprechend bezahlt.

Hieronymus war nach dem Besuch der Lateinschule und seiner Lehrlingszeit, also ab etwa 1470 bis 1473, anscheinend ein Gehilfe seines Vaters. Ob dann, etwa zwischen 1476 und 1480, eine Wanderzeit als Geselle folgte, lässt sich letztlich nicht klären. Solche Reisen in bedeutende und insofern lehrreiche Kunstzentren waren höchst sinnvoll und wurden von den Malergilden daher vorgeschrieben, aber eine solche Gilde ist in 's-Hertogenbosch erst für 1546 nachweisbar. Es ist

auch unklar, ob die unsichere politische und prekäre wirtschaftliche Situation dabei eine Rolle spielte. 1473/74 und 1477 gab es Aufstände der Bevölkerung gegen die von Karl dem Kühnen auferlegten und von der Stadt-Obrigkeit getragenen harten Belastungen. Das Rathaus wurde gestürmt, Ratsleute wurden eingesperrt. Nach der Heirat mit Maximilian vergab die Tochter Karls, Maria von Burgund, 1477 per Erlass diese Revolte, und nach dem prächtigen Einzug des Hochadels in 's-Hertogenbosch mit mehreren hundert Reitern folgte die Versöhnung der Stadt mit Burgund.

Hieronymus Boschs Kunst gibt allerdings keinen Anhaltspunkt dafür, dass er für eine gewisse Zeit auf Wanderschaft gegangen sein könnte, etwa nach Flandern oder Italien, um seine Kunst zu bereichern. Seine Malerei lässt sich nicht auf einen bestimmten Künstler oder einen bereits ausgeprägten Stil zurückführen. Vielmehr gibt es mehrere Faktoren, die aus Joen van Aken »Jheronimus Bosch« machten. Wichtiger ist es, in den Blick zu nehmen, was er erlernte und kennenlernte. Hierzu zählt neben der Maltechnik und der Fähigkeit darzustellen und abzubilden der Aufbau eines großen Repertoires von Bildmotiven in Form von Mustervorlagen und Zeichnungen. Diese Vorlagen und Zeichnungen könnte er der Sammlung der väterlichen Werkstatt, der seiner Onkel Johannes und Goessen oder der in der Sint-Jan-Kirche tätigen Bildhauer-Werkstätten und der Bauhütte entnommen haben.

Während von den anderen Kirchen fast nichts erhalten blieb, verfügt Sint-Jan noch heute über einen reichen Bauschmuck in beeindruckender Fülle. Hier konnte Bosch kopieren oder Details abzeichnen, und zwar nicht nur von den Skulpturen der Innen- und Außenfassaden an Querhäusern und Chor, vom Chorgestühl des Hochchores, sondern auch von den nicht erhaltenen Retabeln, von den Gewölbe- und Wandmalereien mit ihren Heiligenfiguren und biblischen Themen. Neben diesen Motiven findet sich Tierisches und Groteskes (Drolerien) in Boschs Werken, das er auch in Sint-Jan gesehen haben dürfte: im nördlichen Seitenschiff Monster und Phantasietiere, unter den Steinskulpturen ein Einhorn sowie sogenannte wilde Männer und wilde Frauen, die vollständig behaart sind, sowohl in Konsolen als auch in den Wimpergen der Hochchor-Außenseite. In Boschs *Garten der Lüste* ist ein sitzender Sackpfeifenspieler zu sehen, ganz ähnlich dem auf einem Strebebogen über den Dächern von Sint-Jan und auf der Außenseite des *Heuwagens*. Und das Motiv des Honig schleckenden Bären auf einem Strebebogen taucht in mehreren Landschaften Boschs auf. Ein nackter Junge mit Laufstuhl am Portal des Südquerhauses von Sint-Jan findet sich ähnlich auf der Außenseite der

Kreuztragung in Wien; in den Gewölbemalereien der Kirche ist ein jagender nackter Bogenschütze zu sehen, der ähnlich in der *Hochzeit zu Kana* (s. Abb. 63 und 64) abgebildet ist, und im Chorgestühl neben verschiedenen Mischwesen und Genreszenen sieht man einen die Beichte abnehmenden Mönch, der auch auf der rechten Außenseite der *Versuchung des hl. Antonius* (Lissabon) und der *Kleinen Kreuztragung* entdeckt werden kann. Eine weitere Quelle von Bildmotiven einschließlich der Drollerien waren die Skriptorien der Frater, Dominikaner, Kreuzherren und Birgitten von 's-Hertogenbosch mit den von ihnen angefertigten illuminierten Handschriften, von denen noch eine Handvoll Exemplare erhalten geblieben sind.

Die Beispiele solcher grotesken und genrehaften Bildmotive konnten in Vorbilder- und Mustersammlungen der Werkstätten durchaus umfangreich sein. Um Abwechslung von den ernsten und anspruchsvollen Bildthemen zu schaffen, wurden sie vermutlich gerne zusammengetragen, doch als zweitrangig betrachtete Figurationen hatten sie selten eine Chance, bildlich umgesetzt zu werden wie etwa in den Zeichnungen des vermutlich niederländischen sogenannten Meister des Todes von Absalom (kurz Absalom-Meister) von etwa 1500–1510 (s. Abb. 2). Es ist zu vermuten, dass die van Akens in ihren Werkstätten über die Generationen eine Vielzahl von gezeichneten Vorlagen verschiedener Art sammelten, darunter sicher Vorbilder der Kunst Nimwegens und Brügges aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Im späten 15. Jahrhundert wären diese Vorlagen sicher durch die immer weiter verbreiteten Kupferstiche und Holzschnitte ergänzt worden. Von einigen italienischen Malern um 1500 sind sehr umfangreiche Sammlungen bekannt, wie die im Inventar des 1517 verstorbenen Florentiners Fra Bartolommeo erwähnten 1000 Figuren. Warum Bosch später einen Schwerpunkt auf groteske Figuren legte, kann im Zusammenwirken von persönlichen Interessen, sich von anderen Maler zu unterscheiden, aus der städtischen christlich-humanistischen Prägung zur Moralsatire und den Forderungen der Auftraggeber nach Neuem in der Tafelmalerei erklärt werden.

Obwohl Antonius van Aken augenscheinlich kein herausragender Maler war, sorgte er doch durch den Umzug ins Haus am Markt und mit seiner Tätigkeit für die Bruderschaft für eine gute handwerkliche, schulische und soziale Grundlage seines später so erfolgreichen Sohnes Joen.

Nachdem nicht nur sein Onkel und seine Mutter verstorben waren, sondern auch der Vater Antonius 1478, wurde Hieronymus im Rechnungsjahr 1481 selbständiger Maler: Er verkaufte am 3. Februar seinen Anteil am elterlichen Haus an den ältesten Bruder Goessen Anthonisz (gestorben 1495/1499), der die väterliche



2 Meister des Todes von Absalom, *Zwei Monster*, um 1500–1525, 141 × 97 mm, Feder mit brauner Tinte auf Papier, Berlin, Kupferstichkabinett

Werkstatt und den Meistertitel übernahm, und heiratete irgendwann zwischen dem 24. Juli 1480 und dem 15. Juni 1481 die etwa gleichaltrige Kaufmanns- und Patriziertochter Aleid van der Mervenne (1452/53–1522/23). Wie üblich war es sicher eine arrangierte Hochzeit zum sozialen und materiellen Nutzen beider. Doch kam es nicht zur Gründung einer Familie, das Paar bekam keine Kinder. Während das ideale Heiratsalter eines männlichen Stadtbewohners etwa fünfundzwanzig Jahre und mehr betrug, lag es bei einer Frau bei unter zwanzig Jahren, und die alleinstehende Aleid heiratete zum ersten Mal. Der Grund, warum sie, obwohl ihre Eltern bereits verstorben waren, mit einem Handwerker und Malersohn einen Mann von geringerem gesellschaftlichen Stand heiratete, der zudem noch keine Reputation hatte, mag nur mit dem langfristigen erhofften Vorteil zu erklären sein, den die Familien in der Verbindung sahen.

Mit Aleid verbesserte sich nicht nur Boschs materieller Status entscheidend. Er war nun kein Schuldner mehr wie seine Verwandten, sondern Eigentümer. Es eröffneten sich unmittelbar und später Möglichkeiten für neue soziale Verbindungen. Zur Familie van der Mervenne-Brants gehörten neben unternehmenden Kaufleuten auch Persönlichkeiten, die öffentliche Ämter bekleideten, ein religiöses Leben führten und Zugang zu höchster Bildung hatten: Der bereits 1459 verstorbene Vater Aleids, Godefridus, war Geschworener der Liebfrauenbruderschaft, der Großvater Aleids als Jurist Notar und Stadtsekretär von 's-Hertogenbosch bekannt. Unter den nahen Verwandten finden sich ein Rentmeister, ein Prior und mehrere Nonnen, ein Kanoniker, ein Pfarrer und ein Universitätsstudent zu Köln. Deren Lebens- und Tätigkeitsbereiche erstreckten sich auch über 's-Hertogenbosch und Nordbrabant hinaus. Aleids Mutter Postulina van Arckel war 1471 verstorben.

Das Paar zog in das für die Verhältnisse am Markt mittelgroße Haus *Inden Salvatoer* («Zum Erlöser») ein, das weiterhin der sozial höhergestellten Aleid gehörte, und gründete dort eine eigene Werkstatt. In den Urkunden wird Hieronymus von nun an mit *maelre*, *maelder*, *scilder* oder *pictor* tituliert. Die zeitliche Nähe von Hochzeit, eigenem Haus und der Befähigung, eine Werkstatt zu führen, entsprach den rechtlichen, oft in den Statuten des Stadtrats oder der Handwerksghilden ausdrücklich festgelegten Gepflogenheiten. Denn diese drei Dinge bedingten sich gegenseitig, waren jeweils Voraussetzung füreinander. Eine Werkstatt zu unterhalten hieß, Lehrlinge oder Gesellen im Haushalt aufzunehmen und versorgen zu können. Von diesem fünfeinhalb Meter breiten, vierstöckigen und ursprünglich mit drei Fensterachsen ausgestatteten Gebäude mit Treppengiebel sind heute

(Adresse: Markt 61, s. Abb. 3) noch die auf das 14. Jahrhundert zu datierenden Seitenmauern und der auch von der Marktseite zugängliche überwölbte Keller erhalten. Der hintere Teil besteht aus einem sich direkt ohne Innenhof anschließenden und durch eine Brandmauer abgetrennten Haus aus dem 15. Jahrhundert, das im 16. Jahrhundert als Brauhaus genutzt wurde, unterkellert und mit dem Vorderhaus verbunden war.

Das Wohnhaus lag schräg gegenüber vom Rathaus am Markt. In diesem gehobenen Viertel wohnten Patrizier neben begüterten Handwerkern. Boschs direkte Nachbarn waren der Fleischer Jan Goyarts Heer und der Kannengießer Dirk van den Eijnde. Nur eine Hausnummer weiter residierte in einem allerdings wesentlich größeren Haus der reiche Kaufmann Lodewijk Beys (gestorben 1519), der um 1495 Barbara, eine seiner unehelichen Töchter, mit dem Neffen Boschs, Jan Goessens van Aken, verheiratete. Bosch und seine Frau verfügten über Landgüter in der Umgebung von 's-Hertogenbosch, die Aleid in die Ehe eingebracht hatte. Zwischen 1481 und 1483 verkaufte das Paar Anteile, vermutlich um das Geld für die Ausstattung von Werkstatt und Haushalt zu verwenden. 1484 erbte Aleid von ihrem gerade verstorbenen Bruder Goyaert das Landgut Ten Roedeken im 25 Kilometer südlich von 's-Hertogenbosch gelegenen Oirschot, für das Bosch – wie auch für das Haus am Markt – lebenslangen Nießbrauch besaß. Alle Güter, die Aleid einbrachte, blieben in ihrer Hand und fielen nach ihrem Tod an die verbliebenen Familienmitglieder, das heißt Halbgeschwister, zurück.

Wann genau Hieronymus Bosch selbständig erste Werke schuf, welcher Art sie waren und vor allem, welche davon erhalten sind, ist unklar. Nachweisbare Werke entstanden auf jeden Fall zu einer Zeit, als er bereits über dreißig Jahre alt war. Den frühesten, durch einen Akteneintrag sicher datierten Auftrag erhielt er am 2. September 1487 für den Saal der an der westlichen Nordseite von Sint-Jan gelegenen Heiliggeisttafel, für die schon sein Großvater gearbeitet hatte. Für nicht einmal zwei Rheinische Gulden gestaltete Bosch einen neuen Wandbehang, den man sich als Tüchleinmalerei ausgeführt vorstellen kann, und fasste ein Hirschgeweih, wohl in der Art eines Lüsterweibchens. Diese Arbeiten waren künstlerisch nicht wirklich herausfordernd, sondern eher tägliches Brot eines Berufsanfängers oder eines durchschnittlich begabten Malers. Sie entsprachen ganz dem Anspruch der Familienwerkstatt der van Akens. Es waren Tätigkeiten, wie sie schon Hieronymus' Großvater ausgeübt hatte und einer seiner Neffen ausführen sollte.

In diese Jahre fällt mit der mittelgroßen *Kreuzigung mit Heiligen und Stifter* (s. Abb. 4) das sehr wahrscheinlich früheste erhaltene Gemälde Boschs. Die Datie-



3 Haus von Hieronymus Bosch (ganz links) und von Lodewijk Beys (Mitte bis rechts) mit heutigen Fassaden, Markt von 's-Hertogenbosch, Nordseite, Foto: Stefan Fischer

rung auf etwa 1485–90 stützt sich zum einen auf die dendrochronologische Untersuchung (Bestimmung des Fälldatums des Holzes), nach der die Tafel frühestens im Zeitraum 1477–83 bemalt worden sein kann, sowie auf die Art der Kleidung des Stifters, die am Ende des 15. Jahrhunderts aus der Mode kam. Die schlechte Qualität des Gesichts des Stifters ist das Resultat der Übermalung der gesamten Stifterfigur im 16. oder 17. Jahrhundert und ihrer Entfernung bei der Restaurierung 1952. Auf dem Tafelgemälde im Hochformat befindet sich rechts der mittigen Kreuzigung Petrus, der als Namenspatron mit einer Geste der Hand den knienden und betenden Stifter an Maria und Johannes empfiehlt. Diese wenden sich wiederum an Christus, mit der Bitte, der Seele des Stifters im Jenseits gnädig