



Hieronymus Boschs *Weltgerichts-Triptychon* in seiner Zeit

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



Gemäldegalerie der
Akademie der bildenden Künste Wien





Hieronymus Boschs
Weltgerichts-Triptychon in seiner Zeit

Hieronymus Bosch's
Last Judgment Triptych in the 1500s

Hieronymus Boschs
Weltgerichts-Triptychon in seiner Zeit

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

Hieronymus Bosch's
Last Judgment Triptych in the 1500s

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

Herausgegeben von / Edited by Julia M. Nauhaus

Mit Beiträgen von / With essays by

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

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

2020



Inhalt / Contents

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

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

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



- 9 Van Mander 1604, fol. 216v: »Hy hadde oock als meer ander oude Meesters de maniere, zijn dinghen te teecken en trecken op het wit der Penneelen, en daer over een doorschijnigh carnatiachtigh primuersel te legghen, en liet oock dickwils de gronden mede wercken« (Übersetzung durch den Autor).
- 10 Im traditionelleren *Jüngsten Gericht* in Brügge (Ilsink et al. 2016 [engl.], S. 278–288, Nr. 16), das ich aufgrund seiner Zitate aus anderen Triptychen Boschs für eine späte Werkstattarbeit halte, wird der Kopf des Weltenrichters wie gewohnt von Schwert und Lilie flankiert.
- 11 Ein ähnlicher Fisch findet sich als Teil eines Höllenschiffes ausgeführt im Hintergrund derselben Tafel. Siehe Nauhaus 2020, S. 28, Abb. 31 und in diesem Band Nauhaus, S. 17, Abb. 3.
- 12 Vgl. Trnek 2014, S. 267, S. 272, Abb. auf S. 266; Koreny 2012, S. 138, Abb. 131; Ilsink et al. 2016 (engl.), S. 65, Abb. 15; Pokorny 2017a, Abb. 5.2.
- 13 Siehe dazu Ilsink et al. 2016 (engl.), S. 295–297.
- 14 Vergleichbare Kopfbedeckungen finden wir beispielsweise in einer Buchminiatur, die der Meister der Margarete von York in den 1470er Jahren malte (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 137, fol. 61; siehe das Digitalisat: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105385281>; letzter Zugriff 24.3.2020), oder an der Stifterfigur in Geertgen tot Sint Jans' *Auferweckung des Lazarus* von um 1480–1484 (Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. RF 1285; Pokorny 2017a, S. 62, Abb. 5.3).
- 15 Stefan Fischers Vorschlag, die Stifterfigur könnte Karl den Kühnen darstellen, vermag in Anbetracht des Lockenkopfes nicht zu überzeugen. Siehe Fischer 2016b, S. 136–137; Pokorny 2017a, S. 62, Anm. 40.
- 16 Zu den beiden Berthoz siehe Ilsink et al. 2016 (engl.), S. 26, S. 34, S. 300, S. 305.
- 17 Abgebildet in Silver 2006, S. 37, Abb. 26.
- 18 Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 563. Siehe dazu Elke Anna Werners Beitrag im vorliegenden Tagungsband. – Cranachs Kopie hilft auch an anderen Stellen den Originalzustand des Wiener Triptychons zu rekonstruieren. Zum Beispiel überliefert sie im Höllenflügel die verlorene Hand eines Höllenmonsters und die Köpfe von Verdammten in einer Bratpfanne. Der heutige Zustand dieser Stelle zeigt Figuren, die stilistisch absolut nichts mit Bosch zu tun haben. Vgl. Abb. 5 und 6 bei Werner, S. 234f.

Gary Schwartz

A Last Judgment to Scare the Hell Out of You

In memory of Roger Marijnissen (1923–2019)

Modern Bosch studies started in Vienna. The first extensive article on the artist was written by a dyed-in-the-wool Vienna art historian and museum man, Hermann Dollmayr. Born in 1865, Dollmayr worked in all the great art history institutions of his city, as a research associate of the court library (*Hofbibliothek*) print room (merged in 1920 with the Albertina), a curator in the Kunsthistorisches Museum and a *Privatdozent* at the University of Vienna and the Akademie der bildenden Künste.¹ He had it in him to become one of the giants in our field had he not died in 1901 at the tragically young age of 36. In the 1898 volume of the *Jahrbuch der Kunst-historischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Dollmayr published a lengthy article on Hieronymus Bosch and the Four Last Things in Netherlandish art of the fifteenth and sixteenth centuries.² As the title indicates, Dollmayr emphasised the eschatological character of Bosch's art, inspired mainly by the *Last Judgment Triptych* in the Akademie.

Dollmayr's article highlights the correspondences between Bosch's imagery of hell and the main sources of medieval eschatology. Among them is the twelfth-century classic, the *Vision of Tondal*:

Further nourishing [fear of the demonic], in the last decades of the fifteenth century the printing press brought the age-old visions of Sir Owein and Tondalus, as well as Brother Alberich, to the widest possible audience, in their own mother tongues.



1 Follower of Hieronymus Bosch:
The Vision of Tondal, sixteenth
century, oil on panel, 29 x 24 cm,
Madrid, MNP, inv. no. P-2054

One of these publications actually appeared in 1484 in Bosch's own home town, 's-Hertogenbosch. The contents could not have eluded him, and they served him and his followers as a source for the objects in their works. The unknown author of painting nr. 1181 in the Prado reveals this to us, by himself captioning his painting 'Visio Tondalij'.

The painting to which Dollmayr refers is a medley of motifs from the right, hell panel of the *Garden of Earthly Delights* (fig. 1). The same can be said of a hitherto unpublished painting in the Memphis Brooks Museum of Art, which may well be by the same artist (fig. 2). Added below in both paintings are two figures: a naked man with his hands folded in prayer and an angel pointing to the horrifying scene unfolding before their eyes, or perhaps beyond and above it to an image of the Redeemer in an adjoining, missing panel. The meaning of what they and we are seeing is elucidated by the



2 Follower of Hieronymus Bosch:
Figures in Hell, c. 1500–1525, oil on
panel, 21.6 x 15.9 cm, Memphis,
MBMA, inv. no. 2012.26.13

inscription to which Dollmayr refers: *Visio Tondalij*, the Vision of Tondal (in the Memphis painting *Vision Tondali*). The story referred to was one of the moral bestsellers of the Middle Ages.

The story in short: On a Wednesday night in the year 1148, in the town of Cork, Ireland, the knight Tondal underwent a miraculous and violent experience. Tondal was not a nice person. He behaved miserably to his fellow man, as on that Wednesday when he went to collect a debt from a man who owed him money. When the man told him he couldn't pay, Tondal got angry and stood up to leave. The debtor begged him at least to stay for dinner, and Tondal consented. That was the point at which the Lord intervened with an administration of tough love. Tondal fell down in a paralytic fit as an angel entered the room. For three days and three nights, Tondal lay on the floor, showing no signs of life.

Unknown to those who saw Tondal in this death-like state, during those days Tondal's soul was being taken on a guided tour of hell, purgatory and heaven. In the infernal regions, he was treated to informative commentary on which sinners were being treated to which punishment. The horrors he witnessed, in some of which he participated, so frightened him, and the beatific prospect of heaven so inspired him, that upon coming back to life he repented of his evil ways, gave his goods to the poor and became a monk. He told his story to a fellow monk, Marcus, who wrote it down in Latin. If the large number of Latin manuscripts – in 1982 Nigel Palmer traced no fewer than 154, from the twelfth through the fifteenth century³ – is not enough to indicate how vastly popular the book was, the point is proven beyond doubt by the fact that printed editions have been found, in addition to Latin, in seventeen vernaculars as well. One of the Middle Dutch editions was printed in 1484 in Den Bosch by Gerardus Leempt.⁴ Before then, the contents of the book were paraphrased in two Latin books by the extraordinary encyclopaedist Dionysius the Carthusian, who lived near Den Bosch before his death in 1471. There can be no doubt that Hieronymus Bosch had the opportunity to acquaint himself with the story of Tondal in all its gory details.

The painter of the Prado and Memphis *Visions of Tondal* was not the only follower of Bosch to link his imagery to that book. Nine other examples are known to me. Six of them were included by Gerd Unverfehrt in his standard monograph on these anonymous artists.⁵ The table below lists these paintings with the most currently known owner and reference to the online location where an image can be found.

Tondal's action

In a nearly choreographic movement, Tondal sweeps away, in a long flimsy veil, from a man-eating monster with open jaws.

The naked Tondal looks on as the angel shows him the punishments for the seven deadly sins, labeled in Latin. Captioned *VISION TONDALI*.

The angel and Tondal, naked, are in a flying halo in the sky, looking down at a hell marked mainly by a wide-jawed monster whose mouth houses a dinner of gluttons.

Punishments partly resembling details from the central panel of the *Garden of Earthly Delights* take place on, in and around a man-shaped monster. They are shown by the angel to a fully clothed, seated, sleeping Tondal, as in a dream. Inscribed beneath Tondal 'Visio tondali'.

References

- Unverfehrt 1980, cat. no. 78, dated to the 1520s.
Oil on panel, 24.1 x 31.8 cm
Sold at Sotheby's, New York, on 11 January 1996, lot 187, as a 'putative Jan Wellens de Cock'.
Online: rkd.nl/explore/images/26250
- Unverfehrt 1980, cat. no. 81, attributed to the 'Meister der Visio Tondali', active in Antwerp in the 1520s.
Oil on panel, 23 x 33 cm
On offer in 1961 at the Fischer Gallery, Luzern. Not found online.
- Unverfehrt 1980, cat. no. 82, attributed to the 'Meister der Visio Tondali', active in Antwerp in the 1520s.
Oil on panel, 55.5 x 71.8 cm
Denver Art Museum (inv. no. 1948.37)
Online: denverartmuseum.org/object/1948.37; rkd.nl/explore/images/59984
- Unverfehrt 1980, cat. no. 83, attributed to the 'Meister der Visio Tondali', active in Antwerp in the 1520s.
Oil on panel, 53.5 x 72 cm
Madrid, Museo Lazaro Galdiano (inv. no. 02892)
A good entry available on the museum online catalogue at <http://catalogo.museolazarogaldiano.es/mlgm/search/pages/Main> with search action 02892.
See also: rkd.nl/explore/images/257694

Punishments partly resembling details from the central panel of the *Garden of Earthly Delights* take place on, in and around a man-shaped monster. Tondal, fully clothed, sleeps on the ground, facing away. The angel points to the scene, apparently to Tondal in a dream.

Transported into the right wing of the *Garden of Earthly Delights*, the naked Tondal has the ghastly punishments being administered there elucidated by the angel. Inscribed *VISIO TONDALI*.

The naked Tondal is transported into the right wing of the *Garden of Earthly Delights*, where an angel elucidates the ghastly punishments being administered there. Inscribed *VISION TONDALI*.

The naked Tondal is taken by the angel to an infernal realm with features derived from the right wing of the *Garden of Earthly Delights*.

Unverfehrt 1980, cat. no. 84, attributed to the 'Meister der Visio Tondali', active in Antwerp in the 1520s.
Oil on panel, 53 x 70.5 cm
Owner unknown, last recorded by Max J. Friedländer in April 1922.
Online: rkd.nl/explore/images/60905

Fig. 1, p. 150
Unverfehrt 1980, cat. no. 150, dated after 1530
Oil on panel, 29 x 24 cm
Madrid, MNP (inv. no. P-2054)
At www.museodelprado.es/en/the-collection/ – perform search for Tondal.
Under cat. no. 150 Unverfehrt also illustrates a large painting last sold at Bonhams, London, on 3 December 2008, lot 53. The subject is now identified as the rich man Dives and the poor Lazarus in the lap of Abraham (RKD 51984).

Fig. 2, p. 151
Oil on panel, 21.6 x 15.9 cm
Memphis, Tennessee, Memphis Brooks Museum of Art (inv. no. 2012.26.13)
Online: rkd.nl/explore/images/287171

Panel dated to 1546 or later
Oil on panel, 44.5 x 50 cm
Porto, Portugal, Fundação Maria Isabel Guerra Junqueiro e Luís Pinto Mesquita Carvalho⁶
Online: <http://www.porto.pt/noticias/visao-de-tondale-e-objeto-de-debate>

In a landscape closer to Joachim Patinir than Bosch, the angel walks a naked Tondal across a narrow bridge.

Draped in a flimsy veil, Tondal is moved bodily along a precipice, with view of Boschian buildings in the background.

The naked Tondal is dragged across a narrow bridge by the angel. Architecture and figures are a riff on Bosch, without actual quotations.

Clad only in a white winding sheet, Tondal is shown an infernal scene of tortures by the angel.

Owner unknown. Last recorded, by Max J. Friedländer, as in a gallery in Sweden, most likely Bukowski, in 1934.
Online: rkd.nl/explore/images/59987

Attributed alternately to Jan Mandijn and Pieter Buijs
Oil on panel, dimensions unknown
Owner unknown. Last recorded by Max J. Friedländer at an unknown date as with James J. Kelleher, New York, who however as a framemaker may only have had the painting for framing.
Online: rkd.nl/explore/images/51971

Oil on panel, 33.5 x 44.5 cm
London, Wellcome Institute (inv. no. ICV 17734)⁷
Online: <https://wellcomecollection.org/works/c3c7b5pa>

Dated by Unverfehrt to the late sixteenth century, with few specifically Boschian features
Oil on panel, 26.5 x 34 cm
Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister (inv. no. GK 929)
Unverfehrt 1980, reference on p. 223
Online: <http://datenbank.museum-kassel.de/32049/>; rkd.nl/explore/images/261839

One would think, given the explicit linking of Bosch's images of hell to the *Vision of Tondal* in Netherlandish paintings executed from 1520 to the end of the century, that students of Bosch would have wanted to extract from the connection as much information and insight as possible. This however has not happened. While the *Vision of Tondal* regularly receives obligatory mention in the Bosch literature since Dollmayr's article, in recent writings it has been cited mainly to belittle its significance for Bosch. The Tondal connection is treated as if it were a scholarly theory, to be judged critically, rather than part of the evidence, as the near contemporary testimony that it is. One example will suffice, from an essay by Eric De Bruyn in the catalogue of the 2016 Bosch exhibition in the Prado. De Bruyn is the single best-informed Bosch specialist of our – and perhaps of any – time. He is the maker of the Jeroen Bosch Plaza, an invaluable online repository of Bosch information, criticism and wisdom.

The literary source to which Bosch has most often been linked is undoubtedly *The Vision of Tondal*. [...] Two scenes from Bosch's oeuvre are thought to have been influenced by passages from *The Vision of Tondal*. The first features a naked soul with a helmet on his head and a chalice in his hand riding a cow (or ox or bull) and crossing a bridge in the right interior panel of the *Haywain* Triptych. [...] Because Tondal once stole a cow during his life on earth he has to drive an unwilling cow across the bridge. [...] While Bosch's scene and the text have significant things in common, [...] there are differences as well.

The second motif can be found in the right interior panel of *The Garden of Earthly Delights* – the giant bird-devil sitting in a children's potty-chair and defecating souls after having devoured

them. In Purgatory Tondal sees a monster with two wings, iron claws, a long neck and a fire-spitting beak that is standing on a frozen lake and devouring the souls of unchaste sinners. These pass through the monster's bowels and are eventually expelled on the ice, where they regain their original shape so that the punishment can start all over again. [De Bruyn then details the differences...]

No rich harvest! Between the descriptions of *The Vision of Tondal* and the things that Bosch depicted can be observed some occasional similarities, but that Bosch literally transposed one or more scenes from the vision is out of the question.⁸

What surprises me most in this statement is that De Bruyn expects from Bosch a literal transposition of passages from a text, as if he were out to create illustrations of the book, like Simon Marmion and the Limbourg Brothers, whom he praises for their meticulousness. Given the lack of literal transpositions, De Bruyn implies, there is no need to take seriously the similarities that do exist. He is not impressed by the existence of four paintings that label compositions of Bosch motifs as *Visio Tondali*, indicating that the makers equated Bosch's hells with those of Tondal, despite the differences in detail between them. At the very least, they show that an artist seeking to visualize Tondal's hell will first think of Bosch's.

A number of comparisons – more than De Bruyn's poor harvest of two – can show what they were thinking of. I take these from the right wing of the *Garden of Earthly Delights*, which offers the most overt correspondences between the text of the *Vision of Tondal* and a Bosch hell. The passages I quote from the *Vision of Tondal* are from a Middle Dutch translation in a Nijmegen manuscript from the 1470s.⁹



3 Apocalyptic landscape, detail from: Hieronymus Bosch: *The Garden of Earthly Delights*, triptych, Hell panel, c. 1490–1500, oil on oak, 220 x 97 cm, Madrid, MNP, inv. no. P-2823

This source comes closest to the Dutch edition that was published in Den Bosch in 1484, one of the very first books to be printed in the city. (The only recorded copy of that edition was in the university library of Louvain, and it was lost when German troops burnt the city centre to the ground on 29 August 1914.)

So they walked on and came to a very high mountain, frightening and wildly barren. The mountain had a very hard and narrow road for wanderers, for on one side it stank of burning sulphur and was dark, and on the other side there was icily frozen snow and hail.¹⁰



4 Devils with iron hooks and forks, detail from: Hieronymus Bosch: *The Garden of Earthly Delights*, triptych, Hell panel, c. 1490–1500, oil on oak, 220 x 97 cm, Madrid, MNP, inv. no. P-2823



5 A human figure struggling in the freezing water, detail from: Hieronymus Bosch: *The Garden of Earthly Delights*, triptych, Hell panel, c. 1490–1500, oil on oak, 220 x 97 cm, Madrid, MNP, inv. no. P-2823

For on both sides of this mountain was a multitude of devils ready to torment souls, so that you couldn't cross it. Those who tried [were met by] devils with glowing iron hooks and very sharp three-pronged forks with which they stabbed the souls who wanted to cross, drawing them to the place where they were tortured. And when those miserable souls were tortured and turned over in the sulphur fire, the devils pierced them with the forks and threw them onto the side where lay the snow, and then [took them] out of the snow and hail back into the sulphur fire and great flames.¹¹



6 A plank as bridge, detail from: Hieronymus Bosch: *The Garden of Earthly Delights*, triptych, Hell panel, c. 1490–1500, oil on oak, 220 x 97 cm, Madrid, MNP, inv. no. P-2823

Of the third tortures, those of the arrogant and the treacherous [...] A very long plank went from one mountain to the other, as a bridge over the valley. It was a thousand paces long and one foot wide. And he saw many souls falling from this bridge, which could not be crossed by anyone who was not saved.¹²



7 The beast digesting a tormented soul, detail from: Hieronymus Bosch: *The Garden of Earthly Delights*, triptych, Hell panel, c. 1490–1500, oil on oak, 220 x 97 cm, Madrid, MNP, inv. no. P-2823

The angel led the way and they saw a beast unlike any of the other beasts they had seen. It had two feet and two wings, a very long throat and an iron beak. It had iron claws and it breathed an unquenchable flame from its mouth. This beast sat on a frozen pit and it devoured as many souls as it could get. And when through the torture they were digested in its belly, they were ejected once more into the frozen pit, where they were once more punished by torture.¹³

In this passage, Eric De Bruyn is more impressed by the differences in detail in the description of the beast than in the agreement of function, of swallowing and defecating guilty souls. How likely is it

that Bosch would have come up with this image without knowing and having been impressed by Tondal's vision? As it seems to me, just as Bosch's followers imagined Tondal's hell looking like Bosch's pictures of hell, so Bosch imagined it looking like the description in the *Vision of Tondal*, which he put into his own forms.

If that is so, it is fair to ask whether the message of the *Vision of Tondal* also applies to Bosch's pictures of the inferno. That message is one not of damnation but the opposite, salvation.

The soul turned around and followed the angel, who took the lead. And when they had come far [enough], the smell and the darkness disappeared. And the light was revealed to them, and fear was driven off. He felt safe again and put off the sadness he had felt. The soul was full of gladness and joy and was surprised by the sudden changes that had taken place in it. He said, "Sir, I pray, tell me how it is that I could undergo a metamorphosis so quickly. For I was blind, and now I see; sad, and now I am happy. I suffered on the entire journey from an unbearable stench, but now I smell it no more. I was in total confusion, and now I am happy and secure." The angel answered and said: "You must be blessed, do not be surprised. For this change is brought about by the right hand of God. We will return by another road to our own country. So pray for God's blessing and follow me."¹⁴

Tondal is told that the fact of his release from the bonds of hell must mean that he is a recipient of God's grace. Notice that in this telling of the tale, the Irish knight is hardly ever named by name. The beneficiary of God's salutary warning is 'the soul', a locution that brings the message close to Everyman.

By this token, I propose that the message conveyed to viewers of the visions of hell in the *Garden of Earthly Delights*, *The Haywain*, and the *Last Judgment Triptych* was not that they are damned but that they too, like Tondal, can be saved. This conclusion is less obvious than it may seem. The conviction is often expressed that Bosch's hells constitute a 'cruel vision of sinful, erring humanity', that 'For sinful humanity, Bosch presents implacable, inexorable divine justice – sublime retribution that punishes every crime according to its deserts.'¹⁵ In opposition to that view, I propose that Bosch's hells are not cruel but an expression of tough love. It was not only artists following Bosch, like those whose works we illustrated, who thought of Tondal when viewing his hells, but so would the myriad other readers of that popular bestseller. And the message they took away was that if exposure to the horrors of hell could lead the arch-sinner Tondal to repent and be forgiven for his crimes, so could they.¹⁶

This hypothesis – that the punishments in Bosch's hells are not inexorable but preventable – has particular relevance to the Vienna *Last Judgment*. A certain constellation of details brings the triptych into the realm of the *Vision of Tondal*, that is the tradition of medieval dream literature. Do the correspondences between the *Vision of Tondal* and the *Last Judgment* go so far to suggest that the *Last Judgment Triptych* too can be a vision, a dream, an out-of-body experience, a step toward salvation? Allow me to present that possibility. Of all the human figures in the central and right panels, only two, it seems to me, are untouched by the torments being inflicted on them. Those are the man and woman on the left, he reclining, she standing, both with their eyes closed, not reacting to the crawling beasts come to annoy them (fig. 8). I am struck by the resemblance of these serene sleepers to Adam and Eve in the left panel, also in sleep (fig. 9). The suggestion it brings me to advance is that the



8



9



10 A single soul being removed from the scene by an angel, detail from the central panel

central and right panels of the *Last Judgment Triptych* are representations of a vision vouchsafed to Adam while he was being operated on by God. The creation of Eve, which was to lead to the Fall of Man, is therefore accompanied by a recipe for its remedy. The closed eyes of the man and woman both at creation and in purgatory or hell are a detail bearing significance. They allude to the dreaming state, in which, like Tondal, they are being shown the path to redemption. That path is exemplified by a detail in the upper left of the central panel, showing a single soul being removed from the scene by an angel (fig. 10). The overwhelming ratio of the damned to the saved in the painting has led some to assume that Bosch was saying that only one Christian in a thousand can expect to be saved. That is not how I see it. The soul being rescued I see as Everyman, enjoying the fulfilment of God's promise that salvation is within his reach. Like Tondal, he has had the hell frightened out of him.¹⁷

8 Two human figures untouched by the torments being inflicted on them, detail from the central panel

9 Adam and Eve, detail from the Paradise panel

- 1 From Österreichisches Biographisches Lexikon: https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_D/Dollmayr_Hermann_1865_1900.xml (last access 6 May 2020). The present paper builds on ideas developed earlier by the author, see Schwartz 2016a and Schwartz 2016b. With thanks to Maria José Goulão for commenting on the paper as well as to Frits van Oostrom, also for assisting with Ingrid Biesheuvel in translating the Middle Dutch text below.
- 2 Dollmayr 1898, 284–343.
- 3 Palmer 1982.
- 4 See the indispensable source materials gathered by Eric De Bruyn at <http://expert.jeroenboschplaza.com/ericdebruyn/document/tondalousioen-ed-1917/> (last access 6 May 2020).
- 5 Unverfehrt 1980.
- 6 Goulão 2019.
- 7 Cited from Vrij 2012, 587.
- 8 De Bruyn 2016, 77–78.
- 9 Handschrift N (Nijmegen, Gemeentearchief, ms. 386, fol. 133r–167v), cited from Verdeyen/Endepols 1914–1917.
- 10 ‘Dus traden sij voert ende quamen tot enen berge van wonderliker groetheit. van groten anxte. Ende van wilder wuestheit Ende die berch gaff enen herden nauwen wech den ghenen die daer wanderden want an die een sijde des weges was swevel vuer stinckende ende doncker Ende an die ander side [was vervroren snee ende] hagel steen eiselick’ [fol. 139b].
- 11 ‘Want dese berch was an beiden siden vol duvele. die be\reit waren die zielen te pinigen Soe datter gheen overgaen en was. den ghenen die daer over ghaen wilden Ende dese duvelen hadden gloeiende yseren haken ende vorken mit drien tacken alte scarp. daer sij die sielen mede doer staken. die overgaen wolden ende treckten sy ten pynen wart Ende als dese onseligen ghepint waeren. ende ghewentelt in dat swevel vuer. Soe doerstaken sij se mitten vorken ende worpen se in die sijde. daer die snee lach Ende dan weder van den snee ende hagel in dat swevel vuer ende groter vlammen.’ [fol. 139b–c].
- 12 ‘Vander derder pijnen der hoveerdiger ende der verrader [...] Ende een alte langen tafel ghinc van den enen tot op den anderen barch als een brugghe. over dat dale die dusent screden lanck was ende een voets breet Ende over

- dese brugge en mocht nyment gaen dan die vercoren was Ende sij sach voel zielen van deser bruggen vallen.’ [fol. 140a].
- 13 ‘ALdus ghinc die engel voer Ende sy sagen een beest die seer ongelic alle den anderen beesten was. die sij voergezien hadden Die twee voete had ende twe vlogelen Ende enen alten langen ha[[]]s. ende enen isseren bec. Sij had iseren clauwen Ende uut hoeren monde quam een onlesschelijke vlamme. Ende dese beeste sat op enen putte die dick vervroren was Ende sij verslant alle die zielen die sij crigen konde. Ende doe sij in hoeren buke [overmits den pynen] teniet verteert waren. soe werp si se weder inden putte. die soe dicke vervroren was Ende daer worden sij weder vernuwet [tot] den pine.’ [fol. 148d–149a].
 - 14 ‘Die ziele keerde hoer weder ende volgeden den engel die voer ghinc Ende doe sij verre gingen. soe verghinc die stanck. ende donckerheit Ende hem apenbaerden dat licht, die anxte wert verjaget. die sekerheit quam weder Si aflegede die voerleden droefheit Die ziel waert vervult mit blijtschappen ende vrolicheit Ende hoer verwonderde dat sij soe haestelic verwandelt was ende sechde Mijn here, ic bidde, segge mij hoe ist dat ic mij soe haestelic bevoele verwandelt. Want ic was blind. ende nu sie ic. Druевич ende nu pijn ic blijde Ic leet alle den wech doer onverdrachtliken stanck. mer nu en bevoele ic ghenen quaden ruck Ic was seer verwert mer nu pijn ic blide ende seker Die engel antworde ende sechde Genebedijt moetstu zijn ende verwonder dij niet. Want dit ist verwandelen der rechterhant gods Want doer enen anderen wech sullen wij weder keeren in onse lantschap. Hier om benedie god ende volge mij.’ [fol. 157a–b].
 - 15 Silver 2016, 115, 131.
 - 16 This view is shared by others, for example Goulão 2019.
 - 17 In correspondence, Maria José Goulão wrote that she regards the figure being taken off by an angel as Tondal himself.



Autorinnen und Autoren sowie kurze Zusammenfassungen der Beiträge

Peter van den Brink

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

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

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

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

Nils Büttner

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

Das »Wiener Weltgericht« des Hieronymus Bosch: Status quaestionis

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

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

Peter Dinzelbacher

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

Überlegungen zu den Außentafeln des Wiener *Weltgerichts-Triptychons*

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

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

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

Dagmar Eichberger

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

Hieronymus Boschs Höllenvision und Bezüge zu spätmittelalterlichen Handschriften

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

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

Nenagh Hathaway

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

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

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

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

Bernd Herrmann

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

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

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

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

Luuk Hoogstede

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

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

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

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

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

Matthijs IJl sink

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

Die Möglichkeit einer Hin- und Rückreise in die Hölle.

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

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

Jos Koldeweij

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

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

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

Stefan Krause

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

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

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

Waffen in Hieronymus Boschs Wiener *Jüngstem Gericht*

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

Julia M. Nauhaus

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

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

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

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

Erwin Pokorny

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

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

Zeichnung und Unterzeichnung in Boschs Wiener *Weltgerichts-Triptychon*

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

Laura Ritter

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

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

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

Katja Schmitz-von Ledebur

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

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

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

Gary Schwartz

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

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

Ein Jüngstes Gericht, das höllisch erschreckt

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

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

Elke Anna Werner

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

Cranach malt Bosch. Eine Objektbiographie zwischen Kopie und Original

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

Authors and Abstracts

Peter van den Brink

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

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

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

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

Nils Büttner

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

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

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

Peter Dinzelbacher

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

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

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

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

Dagmar Eichberger

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

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

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

Nenagh Hathaway

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

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

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

Bernd Herrmann

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

How Hieronymus Bosch Extended Biological Species Diversity or

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

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

Luuk Hoogstede

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

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

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

The Technical Examination of Bosch's *Last Judgment Triptych* in Vienna. The Changing Appearance of a Painting

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

Matthijs IIsink

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

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

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

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

Jos Koldeweij

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

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

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

Stefan Krause

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

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

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

Weapons in Hieronymus Bosch's *Last Judgment Triptych*

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

Julia M. Nauhaus

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

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

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

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

Erwin Pokorny

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

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

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

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

Laura Ritter

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

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

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

Katja Schmitz-von Ledebur

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

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

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

Gary Schwartz

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

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

A Last Judgment to Scare the Hell Out of You

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

Elke Anna Werner

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

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

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



Herausgeberin / Edited by: Julia M. Nauhaus

Übersetzungen Deutsch–Englisch / Translations German–English:

Andrew Boreham, Berlin

Übersetzungen Englisch–Deutsch / Translations English–German:

Uli Nickel, Münster

Übersetzung Niederländisch–Deutsch / Translation Dutch–German:

Kovács Kommunikation e. U. / Ulrich M. Damen und Annette Krüger, Hamburg

Lektorat / Editing: Britta Berg, Braunschweig; Annette Krüger, Hamburg;

Doris Geml und / and Julia M. Nauhaus, Wien

Lektorat Englisch / English Editing: Andrew Boreham, Berlin

Gestaltung / Design: Sylvia Zöller, Wuppertal

Gesamtherstellung / Production: Pöge Druck Leipzig

Umschlag / Cover

Details aus der Mitteltafel / Details from the central panel

Ganzseitige Details / Fullpage Details

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

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

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

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

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

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

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

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

Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien

The Paintings Gallery of the Academy of Fine Arts Vienna

www.akademiegallery.at

www.facebook.com/akademiegallery

www.instagram.com/akademiegalleryvienna

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

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

ISBN 978-3-903316-08-9





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

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



ISBN 978-3-903316-08-9

