

160425 Rezension von Gerhard Sindelar zu:

Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk. TASCHEN Verlag
Stefan Fischer

„Das Dunkle ist gesichtet, das Unheimliche entdeckt, das Unfassbare zur Rede gestellt“

Bosch, Maler von Traumbildern, Alpträumen, Maler der irdischen und himmlischen Paradiese und Höllen. So oder so ähnlich ist Bosch nicht nur in den Köpfen von Kunsthistorikern, sondern auch in jenen der Allgemeinheit vorhanden. Auch wenn sich bereits um 1560 Gegner der Auffassung fanden, in Bosch ausschließlich den Teufelsbildner zu sehen, haftet ihm bis heute dieser Ruf an.

Und nicht wenige KunsthistorikerInnen verlegten sich auf spekulative und psychologisierende Interpretationen der Bilderfindungen von Bosch oder suchten Erklärungen in einer überbordenden Phantasie des Künstlers.

Stefan Fischer, der Autor dieses Buches versucht bereits in der Einleitung, festen Boden für das Werk von Bosch zu finden. Dadurch, dass er einerseits die Einbettung des Malers in das gesellschaftliche Umfeld seiner Heimatstadt minutiös darstellt und andererseits auf die Bildtraditionen des ausgehenden Mittelalters, besonders jener der Drollerien, hinweist. Drollerien als grotesk überzeichnete Darstellungen von Menschen, Misch-, Fabelwesen und Tieren finden sich in der Buchmalerei und Architektur des Mittelalters. Bosch übernahm sie in die Tafelmalerei, er verwendet aber auch Sprichwörter und Vorlagen, die sich in der Literatur und Chroniken jener Zeit finden.

So zitiert Stefan Fischer Wolfgang Kayzers Werk „Das Groteske“, wenn er bei Bosch und Bruegel anmerkt: „Es geht uns vor ihren Höllen- und Abgrundvisionen wie vor den Blättern Goyas“. Das Interessante an dieser Epochen übergreifenden Ansicht liegt allerdings darin, dass seiner Meinung nach das Groteske in der Verzerrung und Verfremdung von *Bekanntem* liegt – und nicht allein als Ausgeburt der Fantasie von Bosch zu sehen sei. Allerdings kann angenommen werden, dass Goya jene Szenen, die er in den „Les Désastres de la Guerre“ darstellt, mit eigenen Augen gesehen hat.

Und was von den Szenen in Boschs Bildern wird er selbst gesehen und erlebt haben?

Kehren wir noch einmal zu Wolfgang Kayzers Werk „*Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*“ zurück: „Bei aller Ratlosigkeit und allem Grauen über die dunklen Mächte, die in und hinter unserer Welt lauern und sie uns entfremden können, wirkt die echte künstlerische Gestaltung zugleich als heimliche Befreiung. Das Dunkle ist gesichtet, das Unheimliche entdeckt, das Unfassbare zur Rede gestellt. Und so ergibt sich eine letzte Deutung: die Gestaltung des Grotesken ist der Versuch, das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören“.

Hier liegt ein Ansatz, den dieses Buch auch aufgreift: Die Lebenswirklichkeit Boschs darzustellen und einen Einblick in den materiellen und geistigen Schaffensprozess dieses Malers zu geben.

Vom Malergesellen zum wohlhabenden Vollbürger

Bosch, um 1450 geboren, taucht erstmals 1475 als Mitarbeiter in der Malerwerkstatt seines Vaters auf. Er heiratet in eine standesmäßig höhergestellte Kaufmanns- und Patrizierfamilie ein, dies ermöglicht in der Folge die Gründung einer eigenen Werkstatt im Haus, das seine Frau neben Landgütern mit in die Ehe einbringt. Im Gegensatz zu seinen Verwandten und Vorfahren ist Bosch mit einem Schlag wohlhabend, Vollbürger und selbständiger Maler. Eben zu diesem Zeitpunkt begegnet er zum ersten Mal anlässlich der Tagung des Ordens vom Goldenen Vlies in s` Hertogenbosch dem gerade drei Jahre alten Philipp dem Schönen sowie Engelbert II. von Nassau. Also jenen Fürsten, die seinen Aufstieg als Maler in die Wege leiten sollten.

Die Stadt s` Hertogenbosch bot Bosch alle Möglichkeiten, sich umfassend zu bilden, Bibliotheken der Klöster und Bruderschaften standen zum Studium zur Verfügung und ohne diese wäre die umfassende Kenntnis seiner Themen und die geistigen Grundlagen seiner Malerei undenkbar. Als Beispiel seien neben den Drollerien und den Bordüren der Buchmalerei die Bestiarien angeführt, jene natur-allegorischen Sammelwerke, die die Grundlage für die Auslegung von Tier- und Pflanzenwelt in seinen Gemälden liefern.

Anfangs gewöhnliches Mitglied der Liebfrauenbruderschaft s` Hertogenbosch stieg er bald in den elitären inneren Zirkel, den geschworenen Brüdern auf, der einen neuen Lebensabschnitt als Bürger und Maler einleiten sollte.

Dieses Buch liefert eine unglaubliche Fülle an detaillierter Darstellung des Lebens von Bosch, beschreibt minutiös seinen Aufstieg, die Ikonographie und Ikonologie seines Werkes. Und trotzdem hat man das Gefühl, dass in gewisser Weise der interpretatorische Aufwand sich wie ein Schleier über die Genese und Essenz seines Werkes legt.

Auch wenn heute das Bild der französisch-burgundischen Kultur durch eine relativ geringe Anzahl von Kunstwerken wie der van Eycks, Rogier van der Weydens und Memlings geprägt wird, ist es noch nicht solange her, dass die Vorstellung des Mittelalters aus der Literatur, den Chroniken und Dokumenten bestimmt wurde.

Diese lieferten ein grelles und düsteres Bild: Grausamkeit, Habgier, Leidenschaft und furchtbares Elend auf der einen, auf der anderen Seite der maßlose Prunk der höfischen Feste. Dazu überstrapazierte Allegorien und sinnentleerte Idealisierungen verbunden mit kaum zu ertragendem Luxus.

Durch die zunehmende Verschiebung der historischen Wahrnehmung vom Wort zum Bild ist jene immer visueller geworden. Elend, in Worte gefasst, behält immer den Charakter der Unmittelbarkeit, erfüllt uns mit Entsetzen

und Trauer, während der Schmerz in der bildenden Kunst durch Ästhetisierung abgemildert wird. Ein Aspekt, der den Chroniken in der Nüchternheit der Darstellung vollständig fehlt.

Ein Bild aber bedarf der Klammer des Bildbaues, der Farbe und des Rhythmus, um nicht in seine Einzelteile zu zerfallen.

Zur Zeit von Bosch wurde die Kunst nicht in erster Linie als ästhetisches Werk gesehen, sondern immer in Zusammenhang mit einem Zweck, bezogen auf das tägliche Leben. Und die Ansätze der „Liebe“ zur Kunst im ihrer selbst willen treten zuerst im Zusammenhang mit der Anhäufung von Objekten in den Kunstkammern in Erscheinung. Erst mit der Sammelwut der Fürsten und Wohlhabenden werden die Artefakte zum Luxus, Teil des fürstlichen Schatzes und erst daraus entwickelt sich in den darauffolgenden Jahrhunderten, in der Renaissance, der Sinn für die Kunst.

Gesehener Glanz, erlebtes Elend, gemalte Wirklichkeit

Vielleicht wird die Sichtweise der Werke von Bosch zu sehr mit den ikonographischen Augen gesehen – und trotz der Fülle an Detailbeschreibungen, Fakten, Vergleichen und ikonologischen Interpretationen, die sich vorwiegend auf stilistische Vergleiche und Biografisches des Künstlers und seines Umfeldes beziehen, wird kaum ein Bild von den Lebensumständen des ausgehenden Mittelalters vermittelt.

Die Menschen jener Zeit waren von glühender Leidenschaftlichkeit, voll von kindlicher Phantasie und einer Erregbarkeit, von der wir uns heute kaum eine Vorstellung machen können. Historiographen wie Chastellain vermitteln ein anschauliches Bild, wie heftiges Pathos das Leben damals bestimmte. Und im Gegensatz dazu ein Dichter wie Francois Villon, der echte und erlebte Leidenschaft zu Papier brachte. Man könnte dagegenhalten, dass Hofdichter zu Oberflächlichkeit und Übertreibung neigen und man sich deswegen „objektiven“ gerichtlichen Urkunden zuwenden müsse. Aber auch diese geben ein Bild von unglaublicher Habsucht, Streitlust und Rachedurst. Und nur im Kontext mit der allgemeinen Leidenschaftlichkeit wird das Leben jener Zeit verständlich. Und dadurch auch die Bilder von Bosch.

Beginnen wir bei jenen Grausamkeiten, die wir bei Bosch in seinen Darstellungen der Vorhöllen und Höllen finden. Genau dieses abgestumpfte Vergnügen, das das Volk an öffentlich dargebotenen Folterungen und richterlicher Grausamkeit findet, ist in Dokumenten jener Zeit niedergeschrieben. So kauften die Bewohner eines Dorfes für eine hohe Summe einen gefangenen Räuber um des Vergnügens willen, um ihn zu hängen, ihn, immer noch lebend, auszuweiden, um dann den immer noch nicht Toten zu vierteilen – und, wie die Chronik berichtet, ergötzte dies das Volk mehr, als die Auferweckung eines neuen heiligen Leichnams.

1488 auf dem Markt von Brügge: Vor den Augen des gefangenen Kaisers Maximilian werden hohe Beamte wegen Hochverrats gefoltert, das Volk kann nicht genug davon bekommen und verzögert den von den

Gefolterten erlebten Tod immer wieder, um die folgenden Quälereien auszukosten.

Erst Karl V. entwirft 1530 in seiner „Constitutio Criminalis Carolinga“ so etwas wie eine Prozessordnung. Die Folter zur Erzwingung eines Geständnisses schafft auch er nicht ab, sie wird nur für Jugendliche unter 14 Jahren und für schwangere Frauen nicht angewendet – so sieht es zumindest der Gesetzestext vor. Ob dieser bei solch tief verankerten Haltungen wirksam wurde, sei dahingestellt.

Die Abbildungen der Qualen und Schrecknisse der Hölle von Bosch sind gängige Praxis im täglichen Leben jener Zeit, die Körperstrafen, die in der Regel schwerste Verstümmelungen nach sich ziehen, beginnen mit dem Abhacken von Händen, Ausstechen der Augen, Hängen, aber nicht um zu töten, sondern um den Verurteilten möglichst viele Arten des Sterbens *erleben* zu lassen. Der halb Strangulierte, aber noch Lebende, wird ausgeweidet, um ihm anschließend, immer noch lebend, Arme und Beine abzuhacken oder von Pferden ausreißen zu lassen. Die Kunst des Henkers bestand darin, den Verurteilten möglichst lange am Leben zu erhalten, damit dieser seine eigene Hinrichtung verfolgen und sie im wahrsten Sinne des Wortes „*er-leben*“ konnte.

Wie verbreitet die Vorstellungen von Dämonen und Teufeln nicht nur im Volk, sondern auch bei oftmals sich bereichernden Inquisitoren waren, zeigen die öffentlich gehaltenen Anklagen der Hexenprozesse in Arras. Vor einer zahlreich versammelten Volksmenge standen die Angeklagten, unter ihnen angesehene Kaufleute der Stadt, auf einem hohen Podest mit Mützen der Darstellung der Anbetung des Teufels. Die Anklage führte aus, dass sie auf gesalbten Stöcken durch die Luft ritten, dem als Bock, Hund, Affe oder Mensch erscheinenden Teufel durch den bekannten obszönen Kuss und durch Opfer huldigten. Nach der Mahlzeit trieben sie untereinander und mit dem Teufel, der bald die Gestalt eines Mannes, bald die eines Weibes annehme, die abscheulichste Unzucht. Der Inquisitor führte aus, dass die zum Fliegen dienende Salbe aus einer mit geweihten Hostien gefütterten Kröte, gepulverten Knochen eines Gehängten, dem Blute kleiner Kinder und Kräutern zubereitet sei. Erinnern diese Protokolle nicht an die Bilder Boschs?

Das Vermögen der in Arras bei Hexenprozessen Hingerichteten ging auf den Bischof über, in der Folge aber bekam die Stadt selbst massive wirtschaftliche Probleme, da die Kreditwürdigkeit der Kaufleute, die den Wohlstand der Stadt begründet hatten und jeden jederzeit dieses Schicksal ereilen konnte, nicht weiter gegeben war.

Wenn die Erstürmung des Ratssaales 1473 durch die Handwerksgilden gleichsam als Fußnote im Text erscheint und die Ursache des Protestes gegen die drückenden Steuerlasten des pausenlos Krieg führenden Karl des Kühnen und gegen die Vorherrschaft der Patrizier zu suchen ist, lohnt es sich, einen Blick auf das Leben im zerfallenden burgundischen Reich zu richten.

Dieser Niedergang des Feudalsystems betrifft nicht nur die ökonomischen und staatspolitischen Machtverhältnisse, sondern auch die Ideologie des

Rittertums in all seinen Aspekten. Zeitgenössische Chroniken und Ritterromane lassen uns in das gesellschaftliche Leben aller Bevölkerungsschichten und deren Befindlichkeiten eintauchen. Vielleicht könnte dies ein neues Licht auf die Bilder von Bosch werfen und die Auffassung der überbordenden Phantasie des Malers relativieren.

Chastellain, der Hofhistoriograph sah mit eigenen Augen den unglaublich prunkvollen Glanz des burgundischen Hoflebens und vertrat die Ansicht, dass allein die Rittertugenden die Grundlage des Staates ausmachten. Einerseits idealisierte er den Adel, dem dritten Stand gesteht er nur geringe und sklavische Tugenden zu. Obwohl das Bürgertum der Städte den entscheidenden Anteil am Reichtum des Landes beitrug, fehlte ihm dafür jedes Verständnis. Es war üblich, dass Adelige reiche Bürgerwitwen oder – Töchter heirateten und bei Widerstand sie oder ihre Angehörigen ins Gefängnis geworfen wurden.

Der um die Mitte des 15. Jhd. zu Ende gehende 100-jährige Krieg hinterließ das Land in jämmerlicher Verwüstung: die Bauern, von eigenen und fremden Truppen geplündert und misshandelt, waren ihrer Existenzgrundlage, der Pflugierte, beraubt und von ihren Höfen vertrieben.

Im Lichte dieser Ereignisse ist es nicht weit zu den Darstellungen bei Bosch. Beinahe jedes Mischwesen ist mit Rüstung oder Waffen ausgestattet, Hinweis auf das Grundübel jener Zeit, den Krieg und dessen Ursachen, Zorn und Habgier. All jene Formen des Elends und alle Grausamkeiten, ja sogar die teuflischen Mischwesen, finden sich in der Literatur, in Historiografien und Bestiarien – Beschreibungen von Tieren und Pflanzen, die auf die heilige Schrift hin gedeutet werden.

An dieser Stelle sind Gerichtsdokumente, besonders jene der Inquisition, hervorzuheben. Man kann durchaus annehmen, dass die Grausamkeiten und absurd anmutenden Höllendarstellungen bei Bosch einen sehr realen Hintergrund hatten und eher der Realität als seiner Phantasie entsprungen sind.

Das Wiener Weltgericht: Über Beschreibung, Interpretation und Gestaltung

Ein besonders spannendes Thema liegt in der Gestaltung seiner Bilder, wobei ich mich auf die Darstellung des Weltgerichts in der Galerie der Akademie der bildenden Künste beziehe. Einerseits, weil es ein Hauptwerk und andererseits dieses Bild im Original für den Verfasser leicht zugänglich ist. Auch die sorgfältigste Reproduktion ist letztlich kein Ersatz für das Original, wobei an dieser Stelle die außerordentliche Qualität der Abbildungen des Buches zu erwähnen ist. Immer wieder geistern in der Beschreibung von Kunstwerken Begriffe von „Dreiecks- Diagonal- und anderer geometrischer Kompositionsarten“ umher, bei Bosch sei das Chaos vorherrschend, regelmäßig wird Maltechnik und Gestaltung vermischt oder so behandelt, dass außerkünstlerische Kriterien an Bilder angelegt werden, die kaum erhellend sind und den Betrachter ratlos zurücklassen. Aufzählende Beschreibungen führen direkt zu Begriffen von „Wimmelbildern“ – sogar Arnold Hauser ist davor nicht gefeit – die Chaos und Zufälligkeit implizieren. Oder sie sind so detailverliebt, dass der Bau

des Bildes und der große Zusammenhang verloren gehen – oder überhaupt nicht gesehen, geschweige denn erwähnt wird.

Natürlich kann eine verbale Beschreibung niemals die Komplexität eines Bildes ersetzen, aber es sollte zumindest jeder Autor die Aufgabe darin sehen, Werke der bildenden Kunst so beschreiben, dass gestalterische Aspekte und Methoden der Gestaltung sichtbar werden. Nicht der Grad einer naturnahen Abbildung macht die Qualität eines Bildes aus, sondern die Stärke der bildhaften Idee gemeinsam mit dem gelungenen Einsatz bildnerischer Mittel. Literarische Aspekte mögen zwar das Thema bestimmen und ihren Niederschlag in der Ikonologie als besondere Raffinesse finden, sind aber letztlich für die Gestaltung unerheblich. Gerade Bosch ist dafür ein gutes Beispiel. Egal, ob er das Paradies oder die Hölle malt, die gestalterische Qualität ist auf derselben Höhe.

Wenden wir uns den drei Innentafeln des Weltgerichtes, das sich in der Galerie der bildenden Künste in Wien befindet, zu. Das Gemeinsame aller drei besteht im bühnenartigen Aufbau und dem hohen Standpunkt des Betrachters. Am unteren linken Bildrand der mittleren Tafel erhebt sich links aus einer ebenen Fläche, die bis zum Fluss reicht, eine große Felsplatte. An diese schließt sich eine kleinere links an und bildet die Basis für einen hoch aufragenden Felsen. Die formale Umkehrung dieses Podests findet sich in der linken Tafel als Teich, beiden gemeinsam sind die senkrecht abfallenden Ränder.

Die parallelen bühnenartigen Podeste der Mitteltafel setzen sich im Gebäude mit dem Flachdach, dem Fluss und der anschließenden Brücke, im Rondeau auf dem Krug und schon schwächer ausgeprägt im dahinterliegenden See mit seinen Steilufern fort. Daran schließen sich kulissenartige, parallel angeordnete Hügel, Silhouetten von Ruinen, die durch starke hell-dunkel Kontraste bis zum Horizont reichen und durch ihre scherschnittartigen Konturen die Flächigkeit betonen.

Vorne Bühne, dahinter die gestaffelten Kulissen und drüber das Himmelstheater, das durch den hellen Farbton und die Größe der Gestalten, die jenen der Figuren an unteren Bildrand entspricht so den Bildraum optisch nach vorne holt.

Alle diese gestalterischen Maßnahmen bedeuten den Verzicht auf eine naturalistische Perspektive, sie kehren sie tatsächlich um. Die gleiche Aufgabe haben die Figuren, die trotz der beträchtlichen Distanzen zwischen ihnen annähernd die gleiche Größe haben – auch auf diese Weise wird ein starker formaler Zusammenhalt hergestellt. Das hat allerdings nichts mit Bedeutungsperspektive zu tun, die in der zeitgenössischen Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jhd. noch immer zu finden ist. Es handelt sich bei all diesen Maßnahmen um die Gestaltung des Bildraumes, die assoziative Tiefenerstreckung der Räumlichkeit in einen bildhaften Raum umzuwandeln und in die Bildebene zu binden. Die naturalistische, durch die Perspektive bestimmte Räumlichkeit wird negiert und durch eine bewusst formale Entscheidung zugunsten der Bildfläche aufgehoben.

Die Farbe verwendet Bosch ebenfalls zum Zusammenhalt der thematisch getrennten Tafeln. Deutlich sichtbar ist dies an der malerischen Behandlung des dominierenden Felsens in der Paradiestafel. Die vertikalen Flächen haben einen neutralen, braunen Grundton, die schrägen

Felsplatten denselben graugrünen Farbton wie das Gebäude des Mittelteils, das nach rechts und unten in einen graubraunen Ton übergeht und so die farbige Verbindung zu den Felsplatten herstellt. In allen größeren Flächen differenziert Bosch den bestimmenden Farbton durch Beimischung von grün, blau und erzeugt so ein farbiges Grau. Mit diesen Modulationen gelingt Bosch der koloristische Zusammenhalt aller drei Tafeln und beruhigt gleichzeitig das dramatische Geschehen der Szenen. Der bestimmende, reine Farbakord des unmittelbaren Aufeinandertreffens von kaltem Rot, Grün und Blau, der beinahe in jeder Szene zu finden ist, findet seine abgeschwächte Entsprechung in den neutralen Farbflächen. Die Buntheit wandelt sich so zur Farbigkeit als Bild gestaltende Maßnahme, gleichzeitig verliert die Lokalfarbe somit an Bedeutung und ordnet sich der malerischen Gestaltung unter. Alle Objekte in seinen Bildern wie Felsen, der Baum der Erkenntnis und die Wäldchen links daneben und dahinter, werden an geometrische Grundformen angepasst und finden in den von Menschen-, Teufels- oder Gotteshand hergestellten Gefäße, wie Krüge, Mühlen, Rüstungen und anderen Geräten ihre formale Entsprechung.

Die stark vergrößerten Ausschnitte, die dankenswerter Weise in diesem Folianten von Taschen vorhanden sind, erlauben uns, einzelne Sequenzen genauer unter die Lupe zu nehmen und ihre gestalterische Qualität zu untersuchen. Erschreckend beeindruckend ist die Szene mit den im Baum gepfälten Menschen. Hier sind es vor allem die Richtungsbezüge der Körper, deren Arme und Beine durch Parallelitäten, Wiederholungen von Winkeln und Spiegelungen rhythmisch aufeinander bezogen sind. Gleichzeitig nehmen diese Figuren Richtungen umliegender Objekte auf und verbinden sich auf diese Weise mit den umliegenden Szenen. Die Figuren, die vor den Gepfälten auf dem Boden liegen, besonders jene, die mit angewinkelten Beinen auf dem Rücken liegen, entsprechen in ihrem geometrisch-räumlichen Grundmuster den Felsformationen. Unabhängig, ob es sich um Fabelwesen, Architekturen, Menschen oder andere Objekte handelt, alle werden durch die gestalterische Behandlung aufeinander bezogen und erzeugen so eine bildhafte Einheit.

Diese formalen Qualitäten – Farbe, Rhythmus, Richtungsbezüge – die auch in den kleinsten und scheinbar nebensächlichsten Objekten der Bilder zu finden sind, kommen durch die hervorragende Konzeption dieses Buches von Taschen besonders zur Geltung. Sie eröffnen dem aufmerksamen Betrachter eine Welt, die sich nicht so leicht vor den Originalen der Bilder Boschs erschließt, da einerseits die Komplexität und Dichte der dargestellten Szenen überwältigt, andererseits es unmöglich ist, so nahe an das Bild heranzutreten.

Es lauert darin allerdings jene Gefahr, dass bei der Fülle dieser Detaildarstellungen der große Zusammenhang verloren geht. Hier könnte natürlich der Text gegensteuern, um diese Beziehungen und jene Aspekte hervorzuheben, welche die Bilder zusammenhalten. Leider beschränkt sich die gegenwärtige kunstwissenschaftliche Methode allzu sehr auf ikonografische, ikonologische und biografische Aspekte. Dieser Mangel zeigt sich auch darin, dass Bildausschnitte so gewählt sind, dass genau jene

entscheidenden gestalterischen Bezüge zu den benachbarten Gruppen nicht gezeigt werden.

Das betrifft natürlich auch die Darstellung des Gesamtbildes jener Zeit, die dazu verleitet, dass die Bilder von Bosch als phantastische und surreale Ausgeburten eines individuellen Kopfes dargestellt werden. Und dies entspringt einer mangelnden kulturhistorischen und morphologischen Betrachtungsweise, die über die kunsthistorische hinausgehen sollte.

Lassen sie mich an dieser Stelle, gleichsam als Fußnote zu den Bilder von Bosch, den Regisseur Robert Altman zitieren: „Man kann zu keiner Zeit etwas machen, das nicht die politische Kultur jener Zeit widerspiegelt. Jeder Film ist politisch, er muss dazu nicht von Politik handeln.“

Gerhard Sindelar