

## PHYSIOGNOMISCHES ZUR KUNST DES HIERONYMUS BOSCH

VON

HERMANN ESSWEIN

Die Physiognomie des Künstlers ist zuverlässig auch immer die Physiognomie seiner Kunst, aber im Falle des Hieronymus von Aachen fragt es sich zunächst, ob der Maßstab selber ein zuverlässiger sei.

Die beiden uns erhaltenen Dokumente differieren beträchtlich. Der Stich Cocks und die als Selbstbildnis authentischere Handzeichnung in Arras könnten Brüder darstellen. Dem Cock hätte dann der Ältere, dem Leben Fernere, ein gar nicht mehr weit vom Grab entfernter Asket Modell gesessen, ein Typus, dem wir die Kunst des Hieronymus Bosch so gern glauben, daß wir den vitaleren, auch sonst in erheblichen Zügen abweichend gekennzeichneten Mann von Arras gerade im Hinblick auf seine Eigenschaft als Selbstbildnis noch eher für aufgefaßt als für dokumentarisch zu halten geneigt sind.

Was hat die Kunst des Bosch von der saftigen und maliziösen Breite dieses großen Mundes, in dessen Winkeln spöttische Teufel sitzen? Sicherlich nicht soviel, als von der weichen und feinen Gekniffenheit des nämlichen Mundes bei Cock, wo die Nase schmaler, nicht so rustikal derb, die Augen, runder zusammengenommen, viel mehr autarkisch in eine Ferne des Traumes und der Philosophie, als prüfend, aggressiv ins Antlitz des Beschauers bohren. Die Stirn von Arras zieht kluge und nachdenkliche Falten. Ihr Besitzer ist ein Alter, der ein blühendes, volles, überreiches Leben hinter sich gehabt haben könnte. Die Stirn bei Cock ist wie in grausamen Schmerzen vorgewölbt, trägt ein bleiches Licht, paßt gut zu den knöchernen Händen mit dem didaktisch aufgestemmt, etwas pedantenhaften Zeigefinger.

In der Tat, wir wissen zu wenig, finden im Werk zu wenig von dem warmen, funkelnden, erdnahen, fast ein wenig draufgängerischen Hieronymus, an den wir in Arras glauben sollen, aber der feine bannstarre Mann Cocks, dieser sein Leiden Beherrschende, fröstelnd eng ins Wams Geknüpfte, dies abfallende weiche Kinn, das mit dem rundgedrechselten Kopf an Grabbe erinnert, diese karge Vornehmheit, von ferne irgendwie an den irren Hölderlin gemahnend, sie überzeugen. Es ruht auf diesem Gesicht auch die Schönheit der Bosch'schen Landschaft, die Sehnsucht hinter einem schmerzenden Zwiespalt, der Adel jenseits der fortwährenden Auseinandersetzungen mit dem Gemeinen und Furchtbaren. Von dem Gesicht zu Arras leuchtet nur die bäuerische Erde, das feste und harte Wissen, das auf ihr gedeiht, und der zu ihm gesellte Humor. Es gibt auch davon deutliche Spuren im Werk, aber es scheint mir nicht sein Wesen, scheint mir eher bloß ein Zug, den Bosch mit Vorliebe bemerkt, den er zu befestigen, mit schwindender Jugend an sich zu ketten, in seiner wankenden Herrschaft zu bestärken trachtete. Aufschlußreicher, identischer, leichter wieder zu erkennen im Werk denn die als Kunst bedeutendere Handzeichnung zu Arras ist jedenfalls die künstlerisch weit minder gewichtige Aussage des Cock, bei der wir von keinem Schalk hören, der aus überlegener Philosophie oder aus tollen Humoren den Hexenmeister nur gespielt habe, sondern von einem, dem schweres Leiden den Stab der Magie in die Hand gab, der viel in sich verschloß, sensitiv, zart, empfindsam, in nichts ein Titan, bei aller stillen Größe aber doch auch einen kleinen klugen Rechenmeister und den um Jahrhunderte zu früh geborenen Ingenieur in sich herumtrug. Wir lassen daher die Zeichnung von Arras als eine Möglichkeit, als eine selbstbewußte Tendenz der Künstlerpersönlichkeit bestehen, verankert vielleicht in der Physiologie, in den noch ungebrochenen Lebensgefühlen des jungen Meisters, der hier in einer guten Stunde, mit optimistischem Akzent, lustbetont, über sich selber reflektierte; aber wir vertrauen uns lieber, weil sein Werk es so will, dem kühleren, dem unlebendigeren Manne an, denn die Fahrt geht ins Reich der Lemuren und wir werden von einer auch nur annähernd gesunden, vitalen Persönlichkeit her dem Innersten,

dem Halluzinatorischen des Bosch-Werkes nicht nahekommen. Bleibt es populäre Sprichwörterillustration, didaktisch moralisierender Bilderbogen, Einfällekrum eines in müßiger Sonderlingslaune Grotesken schnörkelnden Phantasten, so wird es nur zu seinem unwichtigsten Teil verstanden und könnte den alten Zeiten überlassen bleiben, die sich noch eine jede der heute längst verlorengegangenen Anspielungen zu deuten wußten.

Die oberdeutsche Kunst der Zeit lag genau inmitten zwischen der italienischen Repräsentation und der niederländischen Intimität. Das Hieratische unserer Spätgotik wird oft, wird zumeist kleinbürgerlich gehandhabt. Die Kirchentafel des Bosch aber kennt noch weniger als die seiner zeitgenössischen Landsleute die große, die getragene Form. Hier wird das Pathos und die Gnadenbilddistanz im vorhinein unterbunden durch den Lyrismus der Landschaft, durch den Genrecharakter des figuralen Erlebens, durch den in dieser frühen Zeit schon außerordentlich weit gediehenen Psychologismus des Physiognomischen, also durchweg durch Stilstimmungen einer intim bürgerlichen, aber auch schon vom Selbstbewußtsein des Bürgerlichen gehobenen Welt, wie dies ja auch dem Milieu Boschs und den politischen Zuständen der Niederlande entsprach. Es ist — ein Kernpunkt der objektiven Schürmeyerschen Darstellung<sup>1</sup> — durchaus glaubhaft, daß für das im oberdeutschen und im italienischen Sinne Hieratische, Repräsentative, Architekturale das Theater, die Konstellation der geistlichen Bühne Ersatz geboten, eine Bildform inauguriert habe, die der weiteren, der spezifischen Entwicklung des Meisters nicht standhalten konnte, die durch selbstschöpferische, zum Teil willkürliche und ausschweifende Schemata abgelöst werden mußte.

Doch ihre Behandlung und Deutung kann hier allenfalls nur Nebenfunktion sein, denn über der Form des Boschschen Bildes steht dieser physiognomischen Betrachtung sein Geist, seine Askese, die sich nicht aus den Verlegenheiten der Kunstprovinz und der Zeit, sondern aus dem Künstler, dem Menschen herschreibt, und da haben wir denn nicht etwa den Marionettenspieler, der sich am Aufziehen halb lächerlicher, halb beweinsens-

<sup>1</sup> Siehe: Walter Schürmeyer, Hieronymus Bosch. R. Piper & Co. Verlag, München 1923.

werber Puppen belustigt, sondern den tragisch Geschwächten, Verarmten, Kargen, den zum Äußersten Vitalitätslosen auf Schritt und Tritt. Im allgemeinen, bloß zeitcharakteristischen Asketismus der Spätgotik ringt und entlädt sich in Farbe und Linie die gehemmte Vitalität einer derben Rasse, klingt überall schon als Unterton das neue, das vollere Leben mit, dem dann im beginnenden 16. Jahrhundert die Grünewald, Baldung, Cranach, Dürer Bahn brachen. Dort ist die Kargheit, hinter der Brände lodern, oft nur Vorschrift des kirchlichen Kult- und Erbauungszwecks. Feudale Minne schlägt im Hintergrund die Laute zu der resignierenden Keuschheit Lochners und der Kölner, und unter dem spitzen Faltenbruch der Oberdeutschen klingelt wie oft schon das allerweltlichste Vergnügen. Wie das sehr irdische Folterer- und Henkerschauspiel durch ihre Passionen, so schreitet, wenn auch in noch so steil hieratischer Geste, durch den Gesamtbereich des oberdeutschen Darstellungsgebiets immer ein etwas massiver, gutgenährter und im sozialen Sinn homogener Alltag. Der Mensch, die Individualität wird selten ertappt, und niemals ist der Heilige in den Versuchungen und Nöten seiner Menschlich-Allzumenschlichkeit so subjektives, so geradezu autobiographisches Thema wie bei Bosch, dem die Gestalt so gut wie nichts, der Sehnsuchtsschrei der Seele alles ist. Seine Unvitalität läßt vor allem das Weib nie über die wenn auch in vielen Akten und Aktkonglomeraten oft wundersam anmutige Formel hinausgedeihen. Die Madonna, die in Oberdeutschland längst Göttin, Prinzessin, Bürgerin war, die Heilige, die beim Thomas-Meister dabei ist, fast schon ein wenig Courtisane zu werden, ist bei Bosch ausnahmslos ein bitterlich armes Geschöpf: Puppe auf der Anbetung des Metropolitan-Museum, asketische Beghine im Prado, durchaus nicht von dieser Welt, wie hinter geschlechtslose oder eher noch männliche als weibliche Maske gebannt auf der Kölner Anbetung. Die embryonenhafte Eva des Escorial-Paradieses ist Formel, genau in den nur gegenständlich kennzeichnenden Funktionen, in denen sie noch dreimal auf dem linken Flügel des Heuwagenbildes wiederholt wird. Die heilige Julia am Kreuz, am weitesten getrieben hinsichtlich der körperhaften Gestaltung, ist, soweit nicht bloß Gewand, nur äußerlich erhöhter, nicht von innen heraus gesteigerter und verklärter

Modellalltag. Alle weiblichen Gesichter überhaupt, sobald sie zu physiognomischer Deutlichkeit erhoben werden, neigen zum Annehmen spiritueller männlicher Züge, werden zu sanften oder starren Masken eines Lebensverzichts, von dem man den Junggesellen Bosch um so richtiger abliest, als sonst ein Allgemeines, Unspezifiziertes, Ungebundenes, keinem Sonderfall von Weib liebend Vertrautes an Sexualität, an Wissen auch um den überreizten und pervertierten Eros überall durchschimmert.

Die Männer aber, die Bosch angehen, die also mehr sind wie die bildnishaft zu treffenden Stifter und die Kostümfiguren, welche die Legende jeweils erforderte, sind, auch wenn derben Schlagens und als rohe Schergen charakterisiert, nie vom lebensnahen und, auch in bäuerlicher Tracht, nie vom blutvoll rustikalen Geschlecht der Oberdeutschen, die stets nur bis zur kleinbürgerlichen Verhärmtlichkeit etwa des älteren Holbein abflauen, sondern aus der Introspektivpsychologie eines Asketen, eines Valetudinariers geboren, der das schwierige und wendungenreiche Problem seiner erschöpften und überreizten Physis schlechthin allenthalben gespiegelt fand und nichts zu malen vermochte, wobei er nicht die eigene Not, die eigene Beklemmung, den eigenen Groll hätte mitmalen können.

Wie furchtbar ist schon der Johannes der Dresdener Zeichnung, für den die von Leid und vom Weinen gebeutelte Alte, auf deren Rücken er lehnt, gar nicht existiert, der mit einer Art von feinschmeckerischem Sadismus zurückgewendet ist zur Passionsgruppe, verliebt in das sich dort vollziehende grausame Sterben, entschuldigt, so hoffen wir, um ihn nicht ganz abscheulich finden zu müssen, durch den Gedanken, daß nun nach vollzogenem Golgathaopfer der Sache der Menschheitserlösung der Sieg gewiß sein werde.

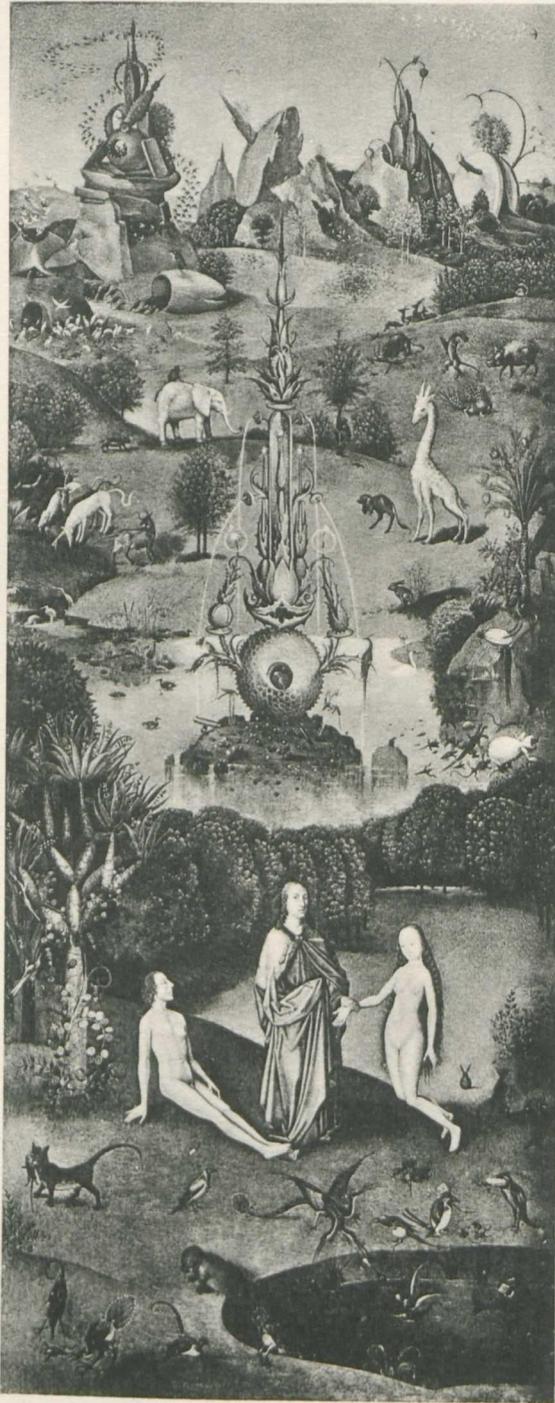
So ist der Dornengekrönte der Verspottung im Eskorial, umgeben von den perfidesten und zweideutigsten Masken, ein recht wunderlicher Heiland. Er meint es mit seinem scheelen Schmerz und seiner heuchlerischen Resignation so wenig ernst wie der das Bein aufstemmende Schelm mit Stab und breitkrepfigem Hut; und es sind hier, von dem affektlos interessierten, eiskalten und dem fast höhnisch nachdenksamen Zuschauer abgesehen, nur rechts am Bildrand die schadenfrohe und die wuterfüllt brutale Phy-

siognomie, deren vitale Ehrlichkeit jedoch sogleich wieder zur starren Maske erfriert. Was der Meister mit diesem Ensemble von Köpfen feinmalerisch durchpsychologisiert, ist unergründliche Zweideutigkeit, ist ein Christus, der wie ein verrucht und übermenschlich standhafter Folterprüfling sein verbrecherisches Geheimnis nie preisgeben wird.

Ist hier alles skeptisch und über das Unhieratische, Unkirchliche hinaus geradezu unreligiös, artistisch in der eindringlichen Malerwendung, die den gepanzerten Unterarm mit der Draperie und dem nackten Oberkörper des Christus in eine exklusiv künstlerisch, ja ästhetenhaft empfundene Verbindung bringt, so triumphiert auf der Antwerpener Wendung des Themas eine, man möchte sagen freireligiöse Philosophie über die geradezu sinistre, melancholisch-boshafte Vision des Eskorialbildes. Hier hält das Binsenrohr eine im tödlichsten Tremor jäh erstarrte Hand, hier ist ein indischer Dulder voll schöner, tief verachtender Überlegenheit. Hier ist auch der Peiniger indisch affektlos in seiner dünnlippigen, stillen und tiefen Grausamkeit. Hier wird selbst den vulgären Masken des rechten Bildrandes eine Art klassischer Gehaltenheit ihrer Dämonie zuteil, so wie sich links der Alltag zweier Tatzeugen und die Bildnisaktualität des adorierenden Stifters zu klassischer Ruhe und Feierlichkeit verklären.

Es ist der ganz seltene Bosch, der da einmal über die dunkle Qual seines Wesens und über die ewig bedrohlichen Zustände hinaus einen Aufblick und Ausblick errungen hat und, seit er weiß, was gut und böse ist, auch Richter sein darf über Gut und Böse.

Diese der alten oberdeutschen Katholizität und ihrem germanisch-christlichen, noch halb heidnischen und dann schon gleich wieder häretischen Fetischismus so fremde religio liegt abstrakt, irgendwie schon rationalistisch aufgeklärt, aber sehr schön, als ein feierlich ernster, schwerer Pflicht- und Schicksalsgedanke in der Kreuzschleppung des Escorial, lastet groß und weit über diesem Bild wie das Kreuz selbst, unter das eine Gewandfigur von klassischen Falten, ein ergreifend stilles und bleiches Gesicht, eine rührend hilflose Hand geschoben sind. Der dumpfe und eifrige Simon von Kyrene, der das Kreuz aufnimmt, dem dies Kreuz zugeraunt wird von dem deutenden, fast listigen Alten, der einer tückischen Weisheit volle Schick-



*Hieronymus Bosch, Die Schöpfung (Madrid / Prado)*



*Hieronymus Bosch, Der Heilige Antonius / Mittelbild eines Triptychons (Wien / Gemäldegalerie)*

salskopf über ihm mit dem Kreuzbalken als Hintergrund, — ja — ganz so ist es: so übernimmt hienieden einer vom anderen die blutgrausame Traglast und ganz so wie hier am rechten und am linken Bildrand schreiten die stumpfen Masken des gemeinen, des fühllosen und missionslosen Lebens dem Ungemeinen vorauf und hinterdrein.

Bosch hat nicht den vitalen Aufschwung eines Christustypus, der ihn über dies böse Wissen erhöhe. Der Schwall furchtbarer hypnagogischer Visionen, dies Äußerste, Eindringlichste, das der tausendfältigen Maske des gemeinen Lebens an glühend empörtem Haß dargebracht wird, verdunkelt auf der Genter Kreuztragung den Glanz des Heilandshauptes, das wie in Traumschatten erlischt auf dem Schweißtüche der heiligen Veronika. Es ist überall nicht das Wunder der Erlösung in dieser Christuslegende, sondern die leidige Alltäglichkeit des diabolischen Triumphes, so stark, so kraß freilich, daß uns die Gemeinheit sogleich in die Abgründe einer infernalischen Metaphysik hinabschleudert.

Die Frankfurter Ausstellung Christi dreht sich schauerlich nicht um einen Gott oder Menschgott oder auch nur um einen armen Delinquenten, sondern um irgendein blutiges Ding, unter dem tobenden Beifall einer in ihrer Hämischkeit verholzten Welt, die hier schwächer, nur tagwacher Nachklang, nur gedämpfte Repetition der Qualgesichte ist, wie sie um die fiebrigen Nachtbetten derer branden, die das Leben und sich selber zu hassen haben.

Im Princeton-Museum erhebt sich das Ecce homo-Motiv noch einmal zur stärksten kompositorischen und physiognomischen Ausdruckskraft, hier unverkennbares Höllenspektakel eines Alltagspersonals blutlüsterner unentrinnbarer Insekten, ein scharfer Schrei der Gottverlassenheit, eine gelende Anklage, vorgetragen mit grausam pedantischem Ordnungssinn. Es bleibt da von der Welt nur ein klug und trocken gezimmertes Bühnengerüst, auf dem ihr schreiender Jammer gespießt an Dornen und Pfählen zappelt und die eisige Ekstase des Bösen nie schweigen wird.

Die Vitalität der realen Gestalt, die der zeichnende Meister, bevor ihn seine Gereiztheit über sie hinaus und weit von ihr hinwegtrug, immer wieder einmal trifft, ist in seinem gemalten Werk kaum beiläufig, wird

ständig gestört durch die Qual dessen, der aus Mangel an Leben kein Leben zu lieben vermag. Einer, der nicht geschont ward, sieht keine Schönheit. Gott ist, — aber er ist ganz fern und feiertäglich, fremd und schön, von größter Seltenheit, wie das Wunder der Gregor-Messe. Hienieden aber fehlt der Bundesgenosse, der streitbare und siegreiche Christus, der göttliche Rebell gegen die Dämonien des Gemeinen, weil das reine und gesunde, das kräftig pulsierende Blut fehlt, und so bleibt denn nichts übrig, als unter der Last süßer Hoffnungen wie Sankt Christophorus zäh und ausdauernd durch den von einer wilden Fülle böser Gesichte brodelnden Sumpf zu schreiten.

Da ist die dünne Seligkeit eines reinen Torentums wie des Johannes auf Patmos Feiertag genug, wo der wissende Jüngling ebenso alt und unfruchtbar ist wie der greise Teufel zu seinen Füßen, wo der Mensch in seiner Prophetenentzücktheit ist wie der Dämon, beide nur Geburten des Augenblicks, trüb-bunte Blasen, die das ewige Geheimnis aus dem Nichts heraufsandte. Da verehrt der heilige Hieronymus die ewig arme, ewig vergebliche Heilandsmarter am immerdürren Baum, der durch den reichen Thron der Welt und ihrer Macht hindurchwuchs. Da liegt der nämliche Heilige, zu Holz erstarrt wie sein Kreuz, angeblasen von heulender Leere, geschieden von der Welt der stillen Buchten, der grünen Hügel, von menschlicher Behausung und menschlichem Tagewerk, in seiner zweiten, in einer von einem boshafte Nisus formativus verstellten Welt, welche die eigentliche, die wahre, die Hieroglyphe des bösen aber richtigen Sinnes ist. In dieser Welt greift die Hand stachlige Scherben — wer weiß von welchen Wesen oder Dingen. Da sind unter Dornen Früchte ins Leere geplatzt und verholzt, die einst ein Paradies verheißen hatten. Da liegt seitab bei geheimen Höhlen und Wallgängen das Herz, aber es ist ein blutleerer, geschliffener Stein. Hoch aus dem modrigen Turm, der schwellend wie geiles Fleisch in die Luft ragt, sprießt eine Moos- und Palmenphantasie mit dem bunten Traumvogel, der uns in närrischen Stunden verlocken will.

Der tiefgekränkte Lebenstrieb des Hieronymus Bosch, daran scheiternd, das Menschliche bedeutend oder auch nur menschlich zu sehen, baute sich

seine eigene Kleinwelt, raubte dem Grauenhaften der pathologischen Halluzination den Stachel, indem er sie gelassen hinnahm, sie lieben lernte, durchforschte, sammelte, sie weiterspann zum Einfall, zur didaktischen Groteske. Die Hemmung des Gestalters wird der unablässige Ansporn des Erfinders, und es sind die erhaltenen handgezeichneten Skizzenblätter, die diesen Weg vom Gesehenen zum Gesicht klar aufzeigen. So oft dort versucht wird, nach altgewohnter Künstlerart über eine Realität ins Klare zu kommen, drängt sich auch schon ein Allerpersönlichstes, Imaginatives dazwischen: Ein dicker lesender Mönch, ein beweglicher, hastiger Choleriker, beginnt in der zweiten Fassung des Motivs zu tanzen. Die Bewegung wird so kühn und ausschweifend, daß dem Tänzer Flügel wachsen. Dann, vierter Zustand, in jähem Kontrastumschlag ins äußerst Phlegmatische, sich mengend mit dem nur aus Kopf und Händen bestehenden Nebenmann, treibt die Gestalt am Himmel dahin, eine Art gespenstisch-vulgären Nachtwächters, dem ein geharnischtes Bein aus dem Ellbogengelenk wächst. So wird auch die vollkommen reale Notiz des dünnen Lesenden auf dem gleichen Pariser Blatt in Entbindung ihrer latenten motorischen Energien auf den Hinterteil eines phantastischen Tieres hinaufgekautz und gleich daneben, im Exzeß des Motorischen, grätscht der gleiche Geselle als Lemur, dem der lang herabhängende Kappenzipfel zum Schwanz wird. Oft, wie auf der Berliner Sankt-Antonius-Zeichnung, ringt die realistische Gestaltung in mühseligem Gestrichel, verlegen, gelangweilt von der nüchternen Gestaltungsaufgabe, und die Hand wird erst frei und elegant, wo unten auf der benagten Kirsche in obszön-gymnastischer Kontorsionistenpose ein elbisches Wesen kauert. Ein Gnom in Helm und Reiterstiefeln ist hinten leer und vermorscht, fauler Baumstrunk, aus dem die Kröten quaken. Die Fisch-Maus oder der Maus-Fisch mit der Schnabel-Hexe ist eine der unzähligen Kombinationen spielerischer Interessiertheit am Ungemeinen, Erschreckenden. Auf einem Blatte zu Oxford tobt neben einer vollrealistischen Hunde-Notiz wildgewordene Heraldik, gibt es ein Dreiköpfe-Agglomerat, das Grünewald zu seiner *Κάτω*-Trinität ausgebaut haben könnte; aber nicht diese halb schauerlichen, halb burlesken Umdeutungen des Organischen, bei denen sich der Meister erholt und ergötzt, sondern

die kleinen Unbegreiflichkeiten des erregten Gewimmels kennzeichnen uns die Tiefe der Erschöpfung, aus der dann jäh die Raserei der Psychose emporflammt.

Da liegt, während du still an deiner Arbeit bist, auf einmal ein Etwas am Fußboden oder nebenan in Greifweite auf der Tischplatte: eine Frucht des Bösen, die in kein botanisches System paßt, eine gefährliche Höllmaschine aus lächerlicher Pappe mit infantiler Kriegsbemalung oder irgendwo in die Juwelierkunst dürrer Distelblüten und verstaubter Artischockenblätter ausbrechend, ein Knallbonbon des Teufels, das sich entladen wird, um mit krämpferregendem Dampf eine wimmelnde Welt auszuspucken. Aber selbst diese Dinge, die wie die Vorboten gräßlicher Anfälle mit einer gewissen Periodizität und voller geheimer phobischer Anspielungen allerpersönlichster, allerintimster Natur aufzutauchen scheinen, werden schließlich geliebt wie die Biedermeier-Tassen einer Sammlung, werden registriert von diesem geschäftigen und ordentlichen Spitzweg des Grausigen in seinen Höllenlandschaften, wo neben dem behaglich ordinären Alltag mit Küche und Keller, Fisch und Ferkel auch die ungewöhnlichsten, stets sehr artifiziellen Mechanismen einer ewig regen Vernichtung klappern.

Die Henkerei und der Krieg, das Henkergeschäft im Großen, hat mit herkömmlichem Rüstzeug und Geschütz sein Inventar bis hinauf zu den raffiniertesten Erfindungen einer blutbetünchten und doppelseitig haarscharf geschliffenen Phantasie. Der Rutsch über das Rasiermesser, den man in den Panoptikum-Meßbuden unserer achtziger Jahre noch für zwei Groschen bewundern konnte, war letzter Hieronymus Bosch, nur thronte schon damals längst kein Weltenrichter mehr in der Glorie des Regenbogens über den grausen Mirakeln unsres infernalisches verstörten Jammertals.

Die Schlüfte und Klüfte, in denen man wimmelt und erstickt, die dunklen Brückenbogen, unter denen man gurgelnd in pechschwarzem Wasser ersäuft, die saubere Ingenieurbaukunst, auf deren Plattform sich ein sadistisches Freudenhaus aufgetan, während man unter dem Gesims bei langsamstem Feuer geröstet wird, die von einer Schlange, längst vor Herrn von Stuck, bald lustgekitzelte, bald wie im Alptraum umschnürte Eva,

die sündhaften Greise, die sich auf ihren Rädchen wie zitternde Blutblasen fortbewegen, die Glieder, die ein Pfeil durchbohrt, die zappelnden Konglomerate, in Dornen und Palisaden hängend, verbrennend im elektrischen Stacheldraht eines für Jahrmillionen in Permanenz erklärten Großkampftags: sie sind der allgemeinen, der endemischen Höllenlegende des Mittelalters, dessen proletarisch-besoffene Alltagskirmes nun einmal laut Fastenpredigt eines jeden selber nicht nüchternen und fleckenlosen Bettelmönchs in alle Ewigkeit verdammt war, zum mindesten ebenso verwandt wie einer Welt gemalter, allerpersönlichster Parästhesien, wo aus feuchtgeklumpten Mißgefühlen Stiche wie nackte Messer nach dem Herzen schnellten, rauhe Skorpionenschwänze in der spastischen Speiseröhre herumstocherten und in zum Bersten aufgetriebener Magengrube der Mühlstein rundumging.

Derlei Indigestionen werden vor dem Throne Satans, der nichts ist als der winterlich glühende Hausofen, durch einen Bauchstich behoben. Der Wind, welcher die Blähung abführt, löscht jegliches Bewußtsein unter der himmelblauen Kappe einer jubilierenden Ohnmacht und schleudert den erlösten Patienten durch Stubendecke und Dach in die Unendlichkeit hinaus. Oder du fällst, viel zu kraftlos, viel zu sündengeschwächt, um eingeschriebenes und schon michelangelesk gegliedertes Mitglied Rubensscher Engelsstürze zu sein, ein volles Jahrtausend lang ins Braune, Bodenlose und liegst schließlich, verwesungsgrün und nach üblen Fischen stinkend, in schweißige Laken verstrickt wie in die algebraischen Zeichen einer völlig ausgeweglosen Rechnung.

Und doch hat sich nach völligen und eisigen Zusammenbrüchen der vitalen Kräfte gerade in dieser zweiten Welt eine feine und innige Wärme erhalten; ja (das Selbstbildnis von Arras nochmals zur Hand zu nehmen) will es uns scheinen, als wäre der pathologische Bosch von dem gesunden nur zum dialektisch-heuristischen Zweck so schroff zu trennen, als habe es sich da um eine zeitlebens sehr labile Grenze gehandelt. Denn unverkennbar bleibt durch allen Höllenbrodem hindurch die feine, ganz menschlich reine Empfindsamkeit der Landschaft, das gepflegte, saubere Behagen an dem minutiösen und präzisen Vielerlei der Formung, das viele gute und ruhige Stunden — wer weiß nach wie grausigen Attacken —

voraussetzt, und die eigentümlich humane, liebenswürdige, milde Haltung der Farbe. Irgendwo glühte da zeitlebens etwas, das den Träger dieses ungeheuren Schicksals mit eben diesem Geschick versöhnt haben muß. Nicht diese ganze Kunst ist pathogen, sondern ihr deutlich wahrnehmbares pathologisches Element besteht neben einem anderen ebenso deutlichen, dessen Gesundheit, dessen seelische Weite wir heute sehr vielen wünschen möchten.

In des Hieronymus Bosch chaotischem Ringen um die Form stößt sich die reale Welt ständig mit der imaginativen, hat sie komplizierte, gewiß oft sehr fruchtbare Auseinandersetzungen mit dem Visionären und Halluzinatorischen zu bestehen. Die Askese des Boschischen Bildes, sein Stilverzicht, erscheint daher zuweilen hoffnungslos. Irgendwo muß aber, zumal am Ausgang einer Zeit, die noch übervoll war von gesetzgeberischen Formungstendenzen ganz primärer, ganz unabgeleiteter, unrealistischer Art, das Dokument oder doch wenigstens die Andeutung des Künstlertums liegen, das, frei vom Subjektiven, frei von den kleinlichen und absonderlichen Bindungen an den pathologischen Einzelfall, aus Ding und Mensch, aus Zeit und Mensch die knappste, die mystisch erregende Formel schafft.

Schon die zeitgenössischen Stiche Hameels legen diesen breiter fundierten, zentraleren, objektiven Bosch nahe, den Bosch eines gotisch gebundenen Zustands, in welchem das Formendiktat, streng wie bei Konrad Witz oder bei dem Meister von Flémalle, der geistig neuschöpferischen, aber auch formensprengenden Subjektivität keinen Platz läßt, wo die Persönlichkeit die Dinge zu prägen, nicht zu definieren und nicht requisitenhaft zu manipulieren hatte. Blätter wie die Kreuz-Vision Konstantins, wo alle im Tiefschlaf zu reiten scheinen und nur der Kaiser selbst in mühevolem Erwachen sich aufringt, aufgrüßt zu der himmlischen Erscheinung, sind von hoher Altertümlichkeit, von einer schwerwiegenden, zähen, durchaus nicht aus dem überlegenen Geiste der Burleske geborenen Primitivität. Auch bei dem gestochenen Christophorus geht es mit keinem Zug um das Persönliche und Einfallhafte, sondern um die Sache, die in lapidarem, spätgotischem Ornamentstil die Bildform diktiert, von der allenfalls zu ermitteln wäre, wieweit sie auf Konto des Stechers geht oder wieweit sie in

der Tat einen Frühtypus oder Seitenzweig des später realistischen und dämonisch-subjektiven Erregungen anheimgefallenen Bosch'schen Bildes darstellt. Den Einzug des Heraklius mit dem Kreuz, das Liebespaar am Brunnen, vor dem man sich angeregt fühlt, den oberdeutschen Kunstkreis „Hausbuchmeister“ einmal auf seine Zusammenhänge mit Bosch hin zu untersuchen, verstärken diese Hypothese einer zeitgebundeneren, objektiveren, konzentrierteren Form, falls nicht gerade bei diesen in starkem Zusammenhang mit Architekturalem gedachten Blättern den Baumeister-Stecher sein eigenes Fach zu willkürlichen Umsetzungen verführt haben sollte.

Ganz zweifellos aber steckt der durch Realismus, Psychologismus und genremäßig vorgetragenen Dämonismus beunruhigte Gotiker, der Repräsentant einer künstlerischen Zeitwende, die durch Bosch in den Niederlanden abgeschlossen war, als sie, in anderer Artung, in Oberdeutschland anhub, auch in den Tafeln selbst! Scheint ein Bild wie der „Garten der irdischen Lüste“ im Gesamtaufbau auch von üppig überquellender, gerade für den zeitlosen, den singulären Bosch kennzeichnender Willkür, so ist es in den Detailausschnitten doch die wünschenswertest ergiebige Fundgrube streng mittelalterlich geschlossener Stilgebilde.

Ein ungeheuerlich reger Kunstwille nimmt keck, ja mit manischer Eindringlichkeit das vorweg, wovor die gesamte Zeitkunst sonst größte Scheu trug: die Zusammenordnung und Verbindung mehrerer, vieler Figuren, die komplizierte Gruppenkomposition mit nackten menschlichen Körpern, ganz so wie Michelangelo und Rubens sie später zum Ziel der neuen, der ponderierten, realistisch-unmittelalterlichen Kunstweise geführt haben. Diese freie Gruppenkomposition, nicht nach klar erkannten anatomischen, statischen und perspektivischen Gesetzen, sondern in ornamentalen Agglomeraten, die rein nach der naiven Impression und getragen zugleich von einem äußersten Ausdruckswillen der Geste zustande kamen, eine Art des Sehens und der Darstellung mehrerer in Aktion verbundener und bewegter Figuren, die in Oberdeutschland von Mächleskirchner noch bis in die Cranach-Schule hineinreichte, ein Stilwert, der durch Dürer und die Rezeption des Italienischen ohne Not in seiner Weiterentwicklung gestört, vernichtet wurde, diese schöne, hochaltertümliche Kompositions-

weise feiert auf der angezogenen Tafel des Escorial zahllose Triumphe und erhärtet uns Bosch, den so weit vorgeschrittenen Psychologen und Realisten, zugleich auch als einen der allerstärksten Stilkünstler im Sinne der noch rein mittelalterlichen Form.

Wohin immer man das gruppenausschneidende Vergrößerungsglas richte, man entdeckt mit steigendem Entzücken wahre Wunder ornamentaler, aber mehr als dekorativer, freskanter Formengebilde, und man vermag aus diesen berückenden Zusammenordnungen weiblicher Körper eine Tafelmalerei zu isolieren, die nur der Formate und der Palette, allerdings auch der gesunden Persönlichkeit Cranachs und ihrer objektiven Einstellung zur Kunst bedurft hätte, um die Stilwelt dieses heute noch sehr unterschätzten oberdeutschen Großmeisters auf viel höherer und reicherer Stufe zu verwirklichen. So wenig wie bei Cranach, sobald wir uns einmal von den ewigen Vorurteilen der Renaissance-Ästhetik freigemacht haben, stört auch bei Bosch die Unzulänglichkeit der Körpergestaltung im rationalistisch-realistischen Sinn. Die unheimlich formenlose und weiche Biegsamkeit dieser knochen- und gelenklosen Leiber entückt sie dem Alltagsleben, befähigt sie erst zu ihrer sinnbildlichen Funktion, nicht bestimmte Menschen bei bestimmten Verrichtungen abzubilden, sondern Menschliches, das irdische Lustleben, darzustellen, in sinnreicher Hieroglyphe fühlbar zu machen.

So sehr es nun reizen möchte, Zug um Zug diese straff in sich geschlossene Bildnerei aus ihrem palpitierenden Zusammenhang loszulösen, diese Bilderkleinwelt im Bilde des Hieronymus Bosch eingehend zu durchmustern, es genüge uns ein Blick auf den obersten Bildteil der Mitteltafel, wo mit der Hindin, die sich zu einem Schlafenden herunterbeugt, mit den einander begegnenden Nereiden und mit dem schwarz-weißen Paar im Kahn ebenso wie mit der klassischen Gruppe auf der linken Seite des artifiziellen Kugelgebildes Vignetten von geradezu monumental freskanter Haltung geschaffen wurden. Man denke sich die Hexen-Kavalkade dieses Bildteils friesartig abgerollt und man bemerkt eine kompositorische Genialität von triumphaler Schönheit und Sicherheit des Stils, völlig unerwartet in dieser wirbelnd willkürlichen Gestaltenfülle und hocherhaben über die



Hieronymus Bosch, *Der Garten der Lüste (La Iujuria) / Ausschnitt (El Escorial)*

banal anspruchsvolle, gewiß realistisch organischere, aber auch innerlich leere Dekorationsweise, die der jüngere Holbein aus italienischem Lehn- gut aufrichtete, nachdem die letzten Trümmer dieser großen alten Kunst zur Seite geräumt, die letzten Erinnerungen an sie verflogen waren.

Diese regellosen, kenntnislosen, aber vollendet schönen Agglomerate menschlicher und tierischer Formen zeigen ihre Mittelalterlichkeit noch mit dem urältesten, dem geheimnisvoll naturvolkhaften Kunstbesitz der Rasse verbunden, Diagramme eines Totemismus, wie er sich im romanischen Tierbildwerk noch unbefangen auslebte, wie er sich dann im Wasserspeier der gotischen Kathedrale im Sinne kirchlicher Verteufelung des ehemals Okkult-Göttlichen distanzierte und wie er hier bei Hieronymus Bosch noch ein letztes Mal zu sich selber zurückfindet aus Anlaß dieses idyllisch-genußreichen und zugleich tiefsinnig-nachdenksamen Blocksbergs.

In größter Entfernung von der mittelalterlichen, der christlich-mittelalterlich kultivierten Religiosität, die Grünewald als der Letzte siegreich behauptete und vollendete, schon an der Schwelle rationalistisch beobachtender und psychologischer Neuzeit, schreibt Bosch wie eine Geheimschrift dieses entzückend fremdartige Formen-Ornament, die Kavalkade einer in hunderterlei Wendungen wiederkehrenden Lilith, dieser der gebärenden Eva Voraufgegangenen, von deren Dienst die Adamiten-Kulte der Zeit wahrscheinlich ebenso voll waren wie dies Bild von unaussprechlich deutlichen aber nie obszön-direkten Symbolen.

Hier wie immer sei es uns nicht um den Rebus der Sacherklärung zu tun. Wohl denkbar, daß Muschel und Ei, die erd- oder himbeerartige Frucht und was sonst immer uns in requisitenmäßiger Funktion begegnen mag, in den Geheimlehren und in den geheimen Kulturen eine stereotype Bedeutung hatte; für uns liegt der Sinn dieser Kunst jedenfalls nicht in der zeitgebundenen Bedeutung ihrer Symbole, sondern in der erregenden seelischen Ausstrahlung ihrer Form beschlossen. Uns erschließt die Welt des Hieronymus Bosch kein Leitfadens seiner Requisiten und Sinnbilder, sondern, über die Jahrhunderte hinweg, der Einklang der nervösen Sensationen.

---