

DIE WERKE DES HIERONYMUS BOSCH IN SPANIEN

VON C. JUSTI

Die große Kirche Sankt Johannis zu Herzogenbusch ist eine der letzten und umfangreichsten Bauschöpfungen, die der Spitzbogenstil in den nördlichen Niederlanden hinterlassen hat. Ihr Neubau fällt in die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, die Ausstattung aber des fünfschiffigen Baues lief noch fort bis in die ersten Jahrzehnte des sechszehnten; eine Zeit also, wo diese Lande vortreffliche Bildschnitzerschulen besaßen, welche selbst die Nachbarländer versorgten, und wo die flandrische Ölmalerei, nach den nördlichen Provinzen vordringend, alsbald die eigentümlichen Charakterzüge der dortigen Stämme zu Tage brachte.

Als der Prinz Philipp von Spanien auf der großen Fahrt durch seine künftigen Reiche im September 1549 die reiche blühende Stadt besuchte, sah er jene Kirche in ihrem noch nicht lange beendigten Bilderschmuck. Sie besaß nach dem offiziellen Reisebericht des Cristóbal Calvete de Estella (Antwerpen 1552) vierzig Altäre, alle sehr reich, mit vergoldetem Schnitzwerk von wundersamer Ausführung. Besonders fesselte die Fremden eine künstliche Uhr, wo beim Schlag der Stunde die drei Magier hervortraten, den neugeborenen König der Juden zu verehren, und auf das Signal zweier Posaunenengel das Jüngste Gericht sich abspielte: die Toten erhoben sich, die Engel schieden Schafe und Böcke, die Glorie des Himmels wurde offenbar, die Hölle that ihren Rachen auf, in den die Verlorenen kopfüber hinabstürzten. Diese Herrlichkeiten der großen Kirche von Herzogenbusch waren indes von kurzer Dauer; schon zwanzig Jahre später kam der Bildersturm, und nach der Einnahme durch die Truppen der Generalstaaten unter Prinz Friedrich Heinrich (1629) ist ziemlich Alles verschwunden. Ihre Hallen sind seitdem fast so nackt wieder, wie sie einst von der Bauhütte übergeben worden waren.

In die Jahre jener nach obiger Beschreibung außerordentlich lebhaft zu denkenden Kunstthätigkeit fällt das Leben des Malers Hieronymus, der nach seiner Herkunft van Aeken, d. h. Aachen, heißt, nach seinem Wohnsitz aber sich selbst stets *Hieronymus Bosch* unterzeichnete. Urkundlich bekannt ist, dass er für jene große Kirche sechs Gemälde lieferte, die noch im Jahre 1629 dort zu sehen waren. Ebenso hat er hier für die Kapellenfenster der Liebfrauenbrüderschaft (deren Mitglied er lange gewesen ist) die Zeichnungen gemacht. Aus seiner Malweise würde man indess

folgern, dass er seine Jugend in Brüssel oder Antwerpen verbracht, denn er kann jene weder in Aachen noch in Herzogenbusch sich angeeignet haben. Vermutlich war er der Erste, welcher die Kunst der neuen Ölmalerei an diesen Ort verpflanzte. Er behielt sie wenig verändert bei, so sehr er in Stoffen und Auffassung seine eigenen Wege ging, die durchaus in der Richtung der späteren holländischen Schule lagen.

Obwohl er in der Notiz über sein Ableben (1516) »insignis pictor« heißt und in einer Bruderliste »seer vermaerd schilder«, so hat doch Karel van Mander am Ende des Jahrhunderts nichts mehr von ihm in Erfahrung bringen können, als was er aus einigen ihm bekannten Gemälden abnahm, Bemerkungen über seine Technik. Auch heute, wo so viele in ihren Tagen mehr oder weniger lebendige Gröfsen aus dem Staube der Archive ans Licht gefördert werden, müssen wir uns mit einer, freilich der wichtigsten Urkunde: den Gemälden begnügen, um wenigstens über seinen inneren Menschen Vermutungen zu gewinnen. Den äufseren Menschen vergegenwärtigt ein in Kupferstich erhaltenes Bildnis seines Alters.

Es ist ein magerer Breitkopf mit hervortretenden Backenknochen; die zahlreichen Horizontalfalten der Stirn, die stetig geradaus sehenden Augen (man weiß nicht, sehen sie ins Diesseits oder Jenseits), der kleine schmale, eingefallene Mund kündigen einen ernsten schweigsamen, doch harmlosen Mann an, hinter dessen Maske man wohl kaum den Schalk ahnen würde. Läse man darunter den Namen irgend eines niederdeutschen Theosophen oder Schwarmgeists, man würde es ganz in der Ordnung finden. Da Bosch, der 1516 starb, hier schon als Greis erscheint, so wird man sein Geburtsjahr wohl weiter als 1460 zurücksetzen müssen.

Den Werken dieses Mannes, der als Meister wohl nie aus seiner Stadt herausgekommen ist, war eine weite Verbreitung bestimmt. So beliebt waren sie, dass ihnen schon zu seinen Lebzeiten die noch so seltene Ehre der Vervielfältigung durch den Grabstichel (des Baumeisters und Bildschnitzers Alart du Hameel) zu Teil wurde. Selten fehlt sein Name in Kabinetten damaliger fürstlicher Gemäldefreunde, wie Margarethens von Österreich, deren Bruder Philipp der Schöne ein Jüngstes Gericht bei ihm bestellte. Auch Rubens noch nahm einige Sachen von ihm in seine Sammlung auf.

Nicht weniger Anklang fanden seine Werke in romanischen Ländern. Der Kardinal Grimani besafs drei Stücke, und vier bezeichnete sah noch Zanetti im Ratsaale der Zehn des Dogenpalastes. Vasari verzeichnet die von Hieronymus Cock verlegten Stiche. Lomazzo nennt ihn *singolare*, außerordentlich, ja göttlich in wunderlichen Erfindungen und furchtbaren Träumen. Félibien erwähnt eine Tapissérie nach seiner Zeichnung im Gardemeuble du Roy.

Sein größter Verehrer aber war D. Felipe de Guevara, Comendador de Estriana, vom Santiago-Orden. Er war der Sohn jenes Diego, dessen Bildnis Roger gemalt, und der die Tapissereien Margarethens von Österreich in Verwahrung hatte. D. Felipe war Humanist, Sammler und Schriftsteller über spanische Münzen. Karl V folgte er, als *gentilhombre de boca*, nach Tunis, den Rückweg nahm er über Neapel. In seinem Alter verfasste er ein Büchlein über die alten griechischen Maler, *Comentarios de la pintura*, dessen Handschrift vor hundert Jahren in Palencia bei einem Trödler entdeckt und von A. Ponz in Madrid 1788 herausgegeben wurde. Von neueren Malern ist ihm bei dieser Arbeit fast nur unser Bosch eingefallen. Er vermutet, dass das von dem ägyptischen Maler Antiphilos aufgebrachte, *Grylli* genannte Fach, dem jetzt so beliebten dieses Flamenco ähnlich gewesen sei. Er versteht aber darunter

nicht etwa Grottesken, sondern »artige Figuren mit originellen Geberden«¹⁾. In seiner Darstellung der Affekte glaubt er die ethische Malerei des Aristides wieder aufgelebt. Merkwürdig ist, dass dieser früheste Gewährsmann Boschs Bezeichnung als »Erfinder von Ungeheuern und Chimären« bestreitet. Dergleichen fände sich wol da, wo es hingehört, in Höllen- und Fegefeuerstücken; sonst aber habe er sich sehr an das Decorum und die Grenzen des Natürlichen gehalten. Was derartiges unter seinem Namen gehe, sei gefälscht und im Kamin geräuchert. Er geht so weit, einige seiner Hauptwerke für Arbeiten eines geistreichen und feinen Schülers und Doppelgängers zu erklären. Jedenfalls beweist diese Auslassung, dass er genug Werke kannte, in welchen nichts von phantastischem Spuk war.

Nach Guevara's Tode (1570) erwarb Philipp II einen Theil seines Nachlasses von den Erben gegen eine Rente von tausend Dukaten, darunter sechs Tuch- und Tafelmalereien des Bosch, die er mit Ausnahme des »Heuwagens« in seinem Palast zu Madrid aufstellte. Dieser finstre König fand so viel Geschmack am Maler Hieronymus, dass er, nach seinen Inventaren zu schliessen, Alles aufgekauft zu haben scheint, was zu haben war. Die Gelegenheit war günstig. Herzogenbusch, eine sehr starke Festung, ist mehrere Mal von den Holländern vergebens belagert und erst dreissig Jahre nach seinem Tode den Spaniern entrissen worden. Bei den niederländischen Unruhen mag Manches für ihn konfisziert worden sein: wir lesen von einem Gemälde, das aus dem Palast Wilhelms des Oraniers in Brüssel weggenommen wurde. Im Jahre 1574, als er einen Schatz flandrischer und auch italienischer Werke dem Escorial übergab, waren darunter neun Gemälde des Bosch: zwei Passionsbilder, mehrere S. Antonius und grosse Allegorien. Im Schatzhaus und im Palast zu Madrid waren zwölf Stücke vermischten Inhalts, im Jagdschloss Pardo ebensoviel meist satirische und sittenbildliche Darstellungen. In diesen Ausgeburten eines germanisch-mittelalterlichen Genius mag Philipp in melancholischen Stunden Zerstreung und Erbauung gefunden haben, während er sich in heiteren Stunden etwa in die Räume am »Kaisergarten« zurückzog, wo er aus Tizians üppigen Fabeln eine kleine Galerie gebildet hatte.

Nur jene Gemälde des Escorial sind noch fast alle erhalten, die wichtigsten auch am Orte, darunter sind seine Hauptwerke. Bloss die Höllenfahrt Christi ist abhanden gekommen. Was in den anderen Schlössern war, ist verloren; und auch in auferspanischen Ländern ist wenig Echtes und kaum etwas Bedeutendes mehr von ihm zu finden. Viele seiner Sachen waren auf Tuch mit Leimfarben gemalt, ein Verfahren, das sich gegenüber der zeitraubenden Technik der damaligen Tafel- und Ölmalerei empfahl, wenn man rasch und in gröfserem Umfange arbeiten wollte. Da aber solche Tuchbilder leicht unscheinbar wurden, auch kaum zu reinigen waren, so begreift sich ihre Verschleuderung. Infolge davon wurden sie wohl durch Kopien ersetzt; Francisco Granelo hat noch im Jahre 1609 in hohem Auftrage ein solches Stück für das Pardoschloss für tausend Realen in Öl kopiert. Auch Teile zertrümmerter Kompositionen wurden damals noch eingerahmt und aufgehängt. Aber im Jahre 1772 nennt das Inventar von Buen Retiro eine Anzahl seiner Werke unter den *Pinturas maltratadas*, oder *Pinturas totalmente perdidas, arrolladas*, erklärt sie für wertlos (*inútiles*).

¹⁾ Grillo — género de pintura, que á mi parecer fué semejante á la que nuestra edad tanto celebra de Hyeronimo Bosch, ó Bosco, como decimos, el qual siempre se extrañó en buscar talles de hombres donosos, y de raras composturas que pintar. Comentarios p. 41.

Infolge davon ist Bosch einer der am wenigsten gekannten Maler der Niederlande geworden. Von ihm, der so viel Träume gemalt, hat man gesagt, er ist vorübergegangen wie ein Traum. Seine biblischen Historien, seine Proverbien wurden vergessen. Lucas von Leiden, Quinten Metsys, Peter Brueghel hatten ihn in Schatten gestellt, obwohl er ihnen nicht nur in Fruchtbarkeit und Phantasie, sondern auch in Schärfe und Humor der Beobachtung mindestens gleichkam. Insonderheit war es Peter Brueghel, welcher mit seiner Nachahmung beginnend, indem er seine Erfindungen zeitgemäß bearbeitete und gleichsam neu auflegte, ihn beerbt und in Vergessenheit gebracht hat, in den Bauernstücken wie in den Grottesken. So hat noch Wright in seiner Geschichte des Grottesken (1865) Brueghel als den »großen Repräsentanten« (p. 291) der Diablerien des sechszehnten Jahrhunderts geschildert; aber seine Charakteristik passt Wort für Wort auf den zwei Menschenalter älteren Bosch, den er nicht einmal nennt.

Waagen fertigt ihn ab mit der Phrase: er verzerrt das phantastische, in der Schule befindliche Element zum Gespensterhaften und Diabolischen; Crowe und Cavalcaselle scheinen ihn gar zu einem Spanier zu machen: dieses Land habe sich im sechszehnten Jahrhundert nur zweier Maler rühmen können; beide übertrieben in ihrer Art: Berruguete und Bosch, »der die flandrische Malerei lächerlich machte«.

KIRCHLICHE HISTORIEN

Versuchen wir, uns den wirklichen Bosch aus seinen Werken wieder lebendig zu machen, und zwar zuerst aus denen, wo er mit festen Füßen auf der Erde steht, den natürlichen, vernünftigen Bosch also. Eine Dornenkrönung und die Kreuzschleppung im Escorial sind die Hauptwerke dieser Art. In ihnen ist nichts von Phantastik. Dagegen aber finden wir zu unserer Überraschung, dass Bosch der Träumer ein Maler ist, und zwar sehr ein Maler. Wer mit den niederländischen Meistern jener Zeit vertraut ist, wird beim Anblick dieser Bilder den Eindruck einer Entdeckung haben, einer neuen unbekanntenen Größe.

Die *Kreuzschleppung* ist ganz abweichend von der durch den alten Stich bekannten Komposition (Woermann, Geschichte der Malerei II, 529). In dieser sieht man einen starken Haufen von seltsam kostümiertem und gewappnetem, recht wüst aussehendem Volk aus dem Stadthor sich hervorwälzen. In unserem Gemälde ist es ein schmaler Zug von Männern in anständiger Tracht, von ehrbar gesetztem, bürgerlichem Wesen, ohne Lärm und Grimassen, mitten im leeren Felde, denn in weiter Ferne liegt die Stadt mit Mauer und Turmkranz. Auf einer umzäunten Wiese des Mittelgrundes sehen Johannes und Maria bang herüber. Es ist der Moment, wo Simon von Cyrene, ein magerer Greis in weißer Kapuze, von einem Manne, der ihn überredend umfasst, bestimmt wird, das Kreuz aufzunehmen. Christus blickt ruhig aus dem Bilde heraus, er ist im Geiste dieser Umgebung weit entrückt. Auch diese aber scheint den Zwischenfall kaum zu bemerken. Keiner wendet sich Christus zu, Keiner hemmt seine Schritte. Das Urteil ist gefällt, das Opfer überantwortet; ihr Inneres ist ganz hingenommen von der Erwartung der nahenden Exekution: in sich gekehrt, in dumpfer Spannung, unaufhaltsam schreiten sie dem Ziele zu. Es sind harte, beschränkte, etwas querköpfige Menschen, keine unbegreiflichen Bösewichter. Vertieft man sich in diese unverkennbar dem Leben

entnommene Bildnisköpfe, so will es uns dünken, als rief der Maler seinen Mitbürgern zu: *Du* gehörst hierhin, *du* dahin; als meine er, überall solche herauszufinden, die sich unter Umständen mit Überzeugung zu einer solchen That entschließen würden.

Für seine Beurteilung als Maler ist das Gemälde unschätzbar. Die Herkunft von der alten Schule Brabants ist unverkennbar, obwohl das Kolorit nicht den glasigen Schmelz eines Roger und Dierick hat. Bei aller Schärfe der Zeichnung fällt die Freiheit von Befangenheit und Steifheit in Haltung und Bewegung auf, verglichen selbst mit Lucas. Er ist ein nüchterner, scharfer, fast boshafter physiognomischer Beobachter, aber ohne Übertreibung und Manier wie ohne Wiederholung und Familientypus. Der Fall der Gewandung ist ebenfalls durchweg leicht und schlicht, ohne knittrige und schwerbrüchige Motive, ganz den Bewegungen folgend, an den vortretenden Teilen anliegend und glatt.

Die Farben sind gesättigt, der Ton im Vordergrunde bräunlich, doch ist mehr durch Farben und Umriss modelliert als durch Abtönung. Die Landschaft hat die gelbgrünlichen, hellgrauen Töne reinen Tageslichts. Darüber ein wolkenloser, tiefblauer Himmel mit weißem Schein am Horizont.

Das zweite Stück, die *Dornenkrönung*, ist ein Rundbild auf viereckiger Tafel, der Rahmen (7' br. 5' 8" l.) ausgefüllt von einer dunkelgrünen Grisaille mit Gold, dem Engelsturz. Der Vorgang wird vergegenwärtigt durch fünf Halbfiguren nebst einem hinten hervorsehenden Kopf. Der Heiland sitzt in der Mitte auf einer Steinbank, das weiße Gewand, das ihm Herodes (nach Ev. Luc. 23, 11) hat anlegen lassen, ist ein Soldat im Begriff, mit lautem Zuruf abzureißen, während ein Mann von seltsamer Physiognomie und Tracht ihm die Dornenkrone ins Haupt presst. Er selbst ist ein Bild völliger Ergebung, nur die Stirnfalten zwischen den Brauen deuten den Schmerz an, sein Blick ist seitlich gewandt, wie man blickt, wenn man die Vorstellung von der Pein der Gegenwart ablenken will. Die merkwürdigsten Köpfe aber sind die beiden Zuschauer zur Linken. Nach ihrer gemessenen, zuwartenden Haltung scheinen sie das amtliche Personal vorzustellen. Der eine mit stark ausladendem Profil auf langem dünnen Halse, ein Fuchsgesicht, trägt als Amtszeichen einen Stab mit großem Krystallknopf, in welchem man den Kopf des Hohenpriesters Aaron erkennt. Der zweite, ganz von vorn gesehen, ist ein prächtiger dunkler Krauskopf. Unter der gehaltenen Würde, mit der sie den Vorgang beobachten, kann man ein geheimes Triumphgefühl nicht verkennen. Die Neigung zur Darstellung verschlossener Leidenschaften ist unverkennbar.

Alle Köpfe des Bildes tragen die Beglaubigung ihrer Lebendigkeit in jeder Linie an sich; sie sind in der That von fast grauenhafter Wahrheit; und wenn auch nicht für jene Zeit, doch für uns von zuviel individueller Wahrheit für den Ernst des Gegenstandes. »Der Ernst«, sagte Jean Paul, »hebt das Allgemeine hervor, der Komiker heftet sich an das Sinnlich-Bestimmte.« Beim ersten Anblick eines frappant ähnlichen Kopfes fühlt man nicht selten einen Reiz zum Lachen. Was Bosch aber vor verwandten Malern dieser Richtung voraus hat, ist der physiognomische Gehalt seiner Köpfe, der oft, z. B. in Lucas von Leidens philiströsen Typen, bei aller Hässlichkeit und Bizarrerie der Linien fehlt.

Es ist dies wohl das früheste Beispiel jener historischen Szenen in lebensgroßen Halbfiguren, die später durch Quinten Metsys große Beliebtheit erhielten, welche dann Maler wie Hemessen in ihren grobkörnigeren Machwerken ausbeuteten. Sie kommen bekanntlich auch in der venezianischen Schule, bei Giorgione und Tizian

vor. Diese Form empfahl sich ganz besonders da, wo das Gewicht mehr auf dem Konflikt widerstreitender Leidenschaften als auf dem äußeren Geschehen lag. Der



Die Dornenkrönung. Von Hieronymus Bosch.
Original: Im Escorial.

Künstler, bedacht, die Wurzel der Triebfedern und den Charakter zu malen, streicht die bedeutungslosen Teile und die ganze Umgebung, um durch die versammelte Kraft dicht aneinander gestellter Köpfe zu wirken.

Ein ähnliches, umfangreicheres Werk befindet sich im Museum zu Valencia; es stammt aus der Epiphanienskapelle der Kirche der barfüßigen Trinitarier. Es ist ein Triptychon, aus drei Gemälden in elliptischer Form bestehend. Zu der



Die Geburt Christi. Von Hieronymus Bosch.
Original: Im Kölner Museum.

Dornenkrönung kommt noch die Geißelung und Gefangennehmung, letztere als Hauptbild.

Wir besitzen in unserer Nähe, im *Kölner Museum*, ein einfaches, leider durch Verwaschen unscheinbar gewordenes Bild, in welchem Bosch, eben wegen des

Fehlens der Phantastik, bisher nicht erkannt worden ist (No. 554 1,05 × 0,84, eine Kopie in Brüssel). Es ist die Geburt zu Bethlehem. Die Eltern, lebensgroße Halbfiguren, hell, fast schattenlos gemalt, stehen einander gegenüber. Maria, ein ungemein zart behandeltes reines, edles Gesicht, faltet in stiller Betrachtung und Verehrung die Hände, große, schöne, volle Hände, ohne ungefällige Gelenke und Falten. St. Joseph sieht mit bedenklichem Blick auf das ohne Kleider in die kalte Erdenwirklichkeit einer Winternacht versetzte Kind, dessen zarte Haut durch spärlich unterbreitete Strohhalme kaum vor der eisigen Berührung des Steines geschützt wird. Es soll ein Dezembermorgen sein. Die Bäume der kahlen Ebene sind entlaubt; auf der Mauer sitzt eine einsame, nachdenklich zusehende kluge Elster. Einige Hirten sind eingetroffen, aber zwei haben sich erst im Nebengemache der Ruine ein Feuer angemacht; ein dritter, in die schwarze Kapuze gehüllt, schaut halb befremdet, halb verlegen lächelnd durch den Vorhang. Joseph, der keinen Mantel zu besitzen scheint, wärmt die Hand unter dem Rock. Aber Ochse und Esel zeigen sich wieder als praktische Leute; sie nähern mitleidig die biedereren Schnauzen und hauchen dem Kind auf das bloße Leibchen. —

Die Galerie des Prado in Madrid hat aus dem Escorial wenigstens ein bedeutendes, völlig echtes Gemälde erhalten, und dieses ist, wegen der Bequemlichkeit des Studierens in ihren täglich offenen Sälen, auf Boschs neuerliche Beurteilung nicht ohne Einfluss geblieben, wie sich denn z. B. bereits Otto Mündler darüber lobend hören ließ. Die *Epiphanie* erhielt Philipp II aus Brüssel, von Jan de Casembroot, sie bekam ihren Platz in der *Iglesia vieja* des Escorial.

Sie hat die übliche Form des Triptychons, auf den Flügeln die Stifter mit Sankt Petrus und der hl. Agnes; Alles in reicher landschaftlicher Umgebung, mit sehr hohem Augenpunkt: der Horizont liegt ganz oben im Bogen, die Scheitel der Figuren in $\frac{1}{3}$ Höhe. Die Typen der hl. Familie und der Patrone sind unverkennbar vom Stamme der Roger und Bouts. Maria, in einem weiten dunkelblauen Mantel, hat diesmal nüchterne, blasse Züge, hohe Stirn, die durch mürrisch-schläfrigen Ernst oder Stolz nicht anmutiger werden.

Dieser alte Kern ist von einer Menge fremdartigen Details in Kostüm, Umgebung und Ferne umspinnen. Der Schauplatz der Hauptszene ist ein großes, verfallenes bäurisches Fachwerkhaus, welches die ganze Breite des Vordergrundes einnimmt. Die schadhafte Lehmwände, das Strohdach könnten einen Ostade neidisch machen. St. Joseph trocknet im Höfchen die Windeln. Dies heimatliche Bauwerk kontrastiert mit dem exotischen Charakter alles Übrigen. So mit Tracht und Gaben der Magier und den drei wildfremden Herren, die in der Thür zuschauen. Bei Boschs Rekonstruktion ihrer Garderobe würde wohl dem gewiegtsten Archäologen sein Latein ausgehen. Z. B. das von St. Melchior in der Schale überreichte Gold besteht statt wie sonst in Münzen, in einer kleinen goldgetriebenen (oder massiven) Gruppe: das Opfer Abrahams. St. Balthasar trägt als *mozetta* ein Gebilde byzantinischer Edelmetallkunst wie ein kuppelförmiges Reliquarium, in Bogennischen erscheinen Salomo und die Königin von Saba. Der Mohr endlich hält eine mit Reliefs verzierte kugelförmige Silberkapsel, auf deren Deckel ein Vogel in Schmelzarbeit mit einer Erdbeere im Schnabel die Fittige ausbreitet; vielleicht chinesische Arbeit.

Während die fremden Fürsten sich der Hütte näherten, wurden sie von Pilgern bescheidener Herkunft, Schäfern, Dudelsackpfeifern in langen Kapuzenmänteln bemerkt, die ihnen auf dem Fufse gefolgt sind. Da sie während der Audienz der durchlauchtigen Gesellschaft aus Respekt draussen bleiben, so befriedigen sie ihre fromme Un-

geduld, indem sie durch die Löcher der Lehmwand spähen, und das schadhafte Strohdach erklettern.

Dahinter breitet sich eine weite hügelige Ebene aus, mit Unterholz und einem Flüsschen; von den Seiten stürmen Beduinenhorden heran. Die in der Glut eines südlichen Tages verdorrten Grasflächen, der Baumschlag haben den weichen grauen Ton eines van Goijen. Im Grund eine große Stadt. Ihre Physiognomie führt abweichend von den Gewohnheiten der Schule, weit über Flandern und Brabant, ja sogar über Europa hinaus. Aus dem Häusermeer erheben sich große Rundbauten, aber sie haben mit dem Dom von Aachen und St. Gereon keine Ähnlichkeit: wunderliche Gebilde, eiförmige Kuppeln, wie indische Topen, dickbauchigen Flaschen vergleichbar, Treppenkegel auf walzenförmigem Unterbau, eine abgestumpfte Pyramide mit bedeckter Plattform. Es waren die Jahre, wo der ferne Osten sich aufthat, und aus dem neuen Thor des überseeischen Handels, Antwerpen, wundersame Berichte von einem uralten Kulturland die nach solcher Kunde begierige alte Welt in Aufregung versetzten. Da dächte es Bosch altfränkisch, Historien der Könige aus Morgenland mit burgundischen Hoftrachten und brabantischen Städtebildern auszustatten, und er konstruierte sich Jerusalem nach dem Bild einer hindostanischen Stadt. Während er in den ersten Passionsbildern das heilige Drama von Menschen aus der Nähe aufführen lässt, will er in der wunderbaren Kindheitsgeschichte etwas vom Lokalon des Orients geben.

SPRICHWÖRTER UND SITTENBILDER.

Ein anderes Blatt wird uns aufgeschlagen in den Gemälden, welche Bilder aus dem Volksleben, satirische Sittenbilder, oft als Illustrationen von Sprichwörtern, mit beigeschriebenen flämischen Versen vorführen. Sie waren meist in Leimfarben auf Tuch gemalt. Wegen des ergötzlichen Inhalts, der vielen Anspielungen und kleinen Einfälle, waren sie gesucht und wurden graphisch verbreitet, da die Blätter aber durch viele Hände gingen und in Zimmern, Schenken an die Wand geklebt wurden, sind sie sehr selten geworden. Kein Originalgemälde ist bis jetzt nachgewiesen worden.

Im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert besaß das Schloss zu Madrid und das Jagdschloss Pardo noch eine große Zahl. Die Inventare Philipps II und IV nennen den Blindenführer, bekannt aus Peter Brueghels Wiederholungen, der aus zwei Blinden eine ganze Kette machte. Dann die Blinden auf der Saujagd. Unter Brueghels Flagge sind noch andere in freien Reproduktionen durch die Jahrhunderte gegangen. Ferner »der Tanz nach der Weise von Flandern«, und die Hochzeit, wahrscheinlich eine Bauernhochzeit; »Fasten und Fasching«, wohl das von Vasari beschriebene Bild, wo Prinz Carneval in höchsteigener Person schmaust und Fasten hinaus wirft, auf dem Gegenstück wird es ihm vergolten. »Das Strafgericht«, ein großes Ölgemälde auf Leinwand, wo die Justiz in Person einen armen Sünder zur Richtstätte schleift, die Frau des Henkers trabt zu Ross hinterher. »Die Hexe mit einem Kinde«; »der Bälgentreter« u. a.

Indes ist im Madrider Museum noch ein als unbestimmbar geltendes, fein gemaltes Bildchen, das ein Original sein dürfte (No. 1860 0,49 × 0,35 Holz). In einem Rund auf schwarzer Tafel sieht man eine chirurgische Operation. Im Vordergrund einer flachen, nach der Mitte zu sanft gesenkten, in weichem Licht ausgebreiteten Landschaft sitzt im Lehnstuhl ein Mann, neben einem Tischchen. Der Wundarzt, be-

waffnet mit einem Messer von erschütternder Länge, schickt sich an, ihn von einem in die Stirn gedruckenen Objekt zu befreien. In Zerstreuung und Eifer hat er den Trichter statt des Doktorhuts auf den Kopf gestülpt. Mehr noch als der Druck des Objekts — es sieht aus wie eine Tulpe — auf das Organ des Bewusstseins, lastet auf dem Patienten die dumpfe Angst vor dem heilenden Stahl. Ein wohlbeleibter Alter in Tonsur und blauer Kutte scheint einen Trostspruch zu sagen, er hält eine Kanne, vielleicht zur Stärkung nachher. Eine Alte sieht zu, mit beiden Armen über das Tischchen gelehnt, sie hat das Buch, in dem der Fall nachgesehen wurde, von letzterem entfernt, und seiner Würde entsprechend über den Kopf gebreitet. Diese Deplacierung von Trichter und Kompendium scheint zu bedeuten, dass Bücherweisheit und Pharmacie in einem so schweren Fall dem Eisen weichen müssen: *Quod medicamenta non sanant, ferrum sanat*. Alle diese Personen verraten jene eigentümliche Stimmung, mit der wir, nach der Meinung des Verehrers der Frau von Longueville, die *malheurs* selbst unserer besten Freunde zu betrachten pflegen.

Dieses Bild war bekannt unter dem Namen »das Narrenbild« (*la pintura de los locos*). D. Felipe de Guevara, der eine Temperawiederholung besaß, sagt genauer: die Operation der Narrheit (*cuando se cura de la locura*). Es ist also eine von der Kunst der Chirurgie der Zukunft empfohlene Leistung, die übrigens nach Swift auch ein Mitglied der Akademie von Laputa bereits projektiert hatte, indem er zur Ausgleichung der widerstreitenden Meinungen parlamentarischer Staatskünstler deren Gehirnhälften vertauschen lehrte. Sonst ist derselbe Gegenstand auch von Jan van Hemessen in seiner rohen Weise (als Operation eines Steins), und später als Scheinoperation und Kur der Einbildung, mit mehr Humor von Jan Steen und Frans Hals (Galerie von Rotterdam 313, 414) gemalt worden, im Anschluss an das holländische Sprichwort: »Er hat einen Stein im Kopf«, »den Stein herausziehen« (*jemand an den Kei snijden*), für »einen von der Narrheit kurieren«. — Auf dem schwarzen Grund über dem Rand steht in prachtvoller goldener gotischer Schrift der Vers:

Meester snijt die Keye ras
 Myne name Is Bibbert Das (Zitter-Dachs).

DIE TRÄUME

In allen diesen kirchlichen wie profanen Werken sieht man Bosch auf neuen Bahnen, von der letztgenannten Klasse insbesondere meint Michiels, er eröffne darin *le cortège des peintres moralistes*, er hätte auch sagen können, der Maler des Genres, das im Mittelalter nur in seinen Elementen, nicht als Fach bekannt war.¹⁾ Wenn er auf ein echtes Sittenbild einen moralischen Vers oder ein Sprichwort setzt, so verändert das doch nicht dessen künstlerische Qualität, wenn sie sonst da ist, so wenig wie bei Jacob Jordaens oder Jan Steen. Bosch steht in der That an der Spitze der älteren Gruppe niederländischer Genremalerei: Peter Brueghel, Aertsen, Beukelaer, und zum Theil Q. Metsys, und Lucas von Leiden.

In einer anderen, der berühmtesten Klasse seiner Hinterlassenschaft dagegen steht er nach Inhalt und Form der Vergangenheit zugewendet. Es sind dieses die

¹⁾ Berthold Riehl hat die Abhängigkeit P. Brueghels von Bosch im Einzelnen nachgewiesen; er schreibt diesem eine epochemachende Stellung in der Geschichte des Sittenbildes zu, Geschichte des Sittenbildes in der deutschen Kunst S. 107.

allegorischen und satirischen Kompositionen. Träume nannte man sie, *sueños de Bosco*, augenscheinlich weil sie in ihrer scheinbar regellosen, ja wilden Kombination von Elementen der Wirklichkeit Traumgebilden gleichen, so sehr sie unter Leitung des zielbewussten und berechnenden Verstandes entstanden sind.

Der Realist verwandelt sich also in einen Phantasten. Wir finden diesen Rollentausch auch bei anderen Beobachtern des menschlichen Treibens, wie dem Lothringer Callot, David Teniers, dem Aragonesen Goya, die sich ebenso durch ihre Bilder der Sitten, Feste und Missbräuche ihrer Zeit, wie gelegentlich durch Hexen- und Teufelsstücke einen Namen gemacht haben. In der That entkeimen Realismus und Grotteske nicht so verschiedenen Wurzeln. Die Wirklichkeit niederer Art bedarf einer Würze von Humor, und der Dialekt des komischen Stils fordert das Einzelne in buchstäblichster Übertragung, »er kann nicht farbig genug sein«.

Oft genügt für die lächerliche Wirkung eine realistische Kleinigkeit im ernsten Ganzen, und die Reiche der Natur sind das wahre Revier des Grotteskenmalers; die sich selbst überlassene Phantasie würde nur öden Spuk zu Tage fördern.

Die Schriftsteller früherer Jahrhunderte, Sigüenza, Martinez, Baldinucci, P. Orlandi (im *Abecedario*) meinten, Bosch habe diese wilden Schluchten aufgesucht, weil er nicht gehofft, auf der betretenen Heerstrafse sich bemerklich zu machen. Aber wer sieht nicht, dass diese Dinge ihn gesucht, ja verfolgt haben. Ist er doch gerade an damals so beliebten Stoffen, welche die phantastische Ader reizen mussten, vorbeigegangen, wie dem Totentanz, der Apokalypse.

Man kennt noch vier solcher Gemälde, sie waren gewiss das Bedeutendste, was er überhaupt hervorgebracht hat. Sie sind im Escorial und eins in Lissabon: die sieben Todsünden, der Heuwagen, die Lust der Welt, die Versuchung des hl. Antonius. Alle haben einen verhältnismässig kleinen Umfang und mit einer Ausnahme die Form der Flügelaltärchen, auch aufsen sind sie, meist mit Grisailen bemalt. In diesem kleinen Umfang hat er einen fast unerschöpflichen Inhalt zusammengedrängt, besser gesagt, um ein Hauptmotiv geordnet. Alle sind Variationen über das Problem des Bösen, die Flügel zeigen Ursprung und Ende, die Mitte den Kampf. Von jedem derselben hat irgend einmal Jemand gesagt, dass seine vollständige Beschreibung ein Buch geben würde; in der That hat er, was Andere damals in Gestalt von Büchern ausgehen liefsen, wie in einem Hohlspiegel gesammelt. Wenn Holbein seinen Totentanz, oder Sebastian Brant sein Narrenschiff in eine Tafel hätten bringen wollen, sie hätten sich Bosch bestellen müssen. Er wählte diese Form mit richtigem Takt, die Menge schon ist ja ein komisches Wirkungsmittel und das Grotteske kann in der Malerei nur in kleinem Mafsstab gefallen. Nur mit dem altflandrischen System und seiner feinen, strengen, harten, farbig-hellen Malerei war es möglich, solche Bilder zu Stande zu bringen: die Kunst, das Grofse ins Kleine zu bringen, feiert hier noch einmal einen Triumph. —

»Die sieben Todsünden« heifst ein Werk in Form einer bemalten Tischplatte, wie der Louvre eine solche von Hans Sebald Beham besitzt, die Geschichte König Davids, und die Casseler Galerie von einem ungenannten Schweizer, diese ein astrologisches System veranschaulichend, nach der Idee eines auf die Siebenzahl gegründeten Harmonismus der Planeten, der freien Künste und der Tugenden. In der Tischplatte des Escorial erhalten wir die Kehrseite: das siebengestaltige Böse, das Böse erster Klasse der kirchlichen Moral. Ein Thema, das damals auch in ganz anderer, mehr theatralischer Weise in Tapisserien in grossem Mafsstabe durchgeführt wurde: in

Form pomphafter, gestaltenreicher Triumphzüge, eine solche Folge existiert im Königlichen Schloss zu Madrid.

Wir sehen einen Kranz von zwölf Bildern vor uns, deren Zusammenhang freilich nur ein begrifflicher ist. Im Mittelpunkt der Tafel leuchtet ein Kreis mit Strahlen, darin steht der Heiland, im Sarkophag, die Linke warnend erhoben, darunter die Worte: *Cave, Cave, Dominus videt*. Um die Peripherie legt sich ein breiter Gürtel, den Radien in sieben Teile zerlegen, sieben Bilder aus dem Alltagsleben, als ein wahrhaftiger Spiegel für Bürger und Bauern, streng in den Grenzen der Alltagschronik gehalten, ohne Expansion der Phantasie. Vier Szenen im Zimmer, drei auf der Gasse. Da sieht man zwischen umgestürztem Mobiliar einen Bauer mit langem Messer auf den Nachbar losstürzen, eine beherzte Frau fällt ihm in die hochehobenen Arme: der Zorn. Ein vornehmer Herr schreitet, den Falken auf der Hand, durch die Hochstrafe, ein schwerbeladener Sackträger schleicht zurückschielend vor ihm her; in Thür und Fenster einer Bude machen verschiedene Personen ihre Glossen. Niemand wird im Zweifel sein, dass er schildern wollte, wie »des Neides Blick den Reichen sticht«. D. Felipe de Guevara spricht von dieser Darstellung eines nicht leicht zu malenden Affekts mit besonderem Lob: die ethische Malerei des Aristides müsse, glaubt er, hier wiedererstanden sein. In diesen sieben Bildern steht Bosch, wie nirgend sonst, auf dem Boden des reinen Volksstücks. Die Historien, welche die Leidenschaften oder Sünden an den Tag bringen, sind mit wenigen Figuren erzählt, ohne Chorus, im Ausdruck eher gehalten; der Stolz, z. B. durch eine Frau, die von hinten gesehen, mit der Anordnung ihres Kopfputzes beschäftigt ist.

Außerhalb des großen Kreises, in den vier Ecken der Tafel, öffnen sich vier kleine Runde: hier kommen die Tage der Abrechnung der im Lauf des Lebens kontrahierten Schulden: Sterbebett, Gericht, Paradies und Hölle. Aber diese Runde sind merkwürdigerweise ganz in der Art der Roger und Memlinc gemalt; zwischen ihnen und jenen Sieben scheint ein Jahrhundert zu liegen. Philipp II hatte dies Werk besonders imponiert; er wählte es für seine Privaterbauung und liefs es, ein gemaltes Pönitential, in seinem Wohnzimmer im Escorial aufhängen, in dessen Alkoven er starb. Dort habe ich es noch im Februar 1873 hängen sehen; jetzt ist es weggebracht und unzugänglich gemacht worden. —

Am meisten Verständnis scheint von altersher gefunden zu haben die Allegorie des *Heuwagens*, ein Triptychon, das Felipe de Guevara besafs und Philipp II in die Iglesia vieja des Escorial versetzte. Es ist gleichsam eine Übertragung des klassischen Motivs des Triumphwagens ins heimathlich-ländliche. Man kann die Idee auch mit der Sebastian Brants vergleichen, »ein großes Schiff, das alle Narren der Welt aufnimmt«, auch Bosch hatte »das Schiff des Verderbens« gemalt.

Der Text, über den die Stimme der Wüste dem Propheten Jesaia zu predigen befiehlt: *Alles Fleisch ist Heu*, brachte Bosch auf den Gedanken, die Eitelkeit des Welttreibens unter dem Bilde eines Erntefestes darzustellen. Ein voller, vorzüglich getroffener Heuwagen ist auf der Fahrt heimwärts begriffen. Wie in Leopold Roberts Schnittern der pontinischen Sümpfe, hat hoch oben ein fröhliches Paar Platz genommen, das Mädchen singt nach Noten, der Knabe begleitet zur Mandoline; eine wunderliche Fama posaunt den Erntejubel in die Weite. Im Vordergrund sieht man gottselige Mähderinnen in Nonnenschleiern, unter Aufsicht eines dicken Abts, beschäftigt, das Heu in Säcke zu stopfen. Ein für das ländliche Fest ungewöhnlich ansehnliches Gefolge kommt hinter dem Wagen her: die Häupter der Christenheit, voran der Papst, vielleicht Alexander VI, der Kaiser, Kurfürsten, alle im höchsten Staat. Bei einer

ordentlichen Kirmes darf es nicht ohne zerbrochene Knochen abgehen, und so fehlt auch in unserer Prozession nicht das dramatische Interesse eines Kampfes, des Kampfs um das Heu. Verschiedene Personen, leider meist solche, die nach ihrem Gewand nur auf den »Kampf um die Seligkeit« bedacht sein sollten, wollen mit Leitern, Haken den Wagen erklimmen, stürzen, boxen sich und kommen unter die Räder. Vollends der Vorspann von sieben Unholden lässt keinen Zweifel, dass es mit diesem Heuwagen nicht richtig ist. Der Humor der Darstellung ist also: »Viel Lärm um Nichts«, oder nach der Definition des Lächerlichen: »Das Unverständige sinnlich angeschaut in Handlung und Zustand«. Der Ernst und Eifer, der dem Kampf des Guten gegen das Böse, des Lichts gegen die Finsternis gewidmet werden sollte, die Welt wendet ihn williger, öfter dem Schein zu; für das Nichts der Eitelkeit bringt sie größere Opfer als für die realen und ernstesten Zwecke des Daseins. Die böse Scheune, den Nobiskrug (*el paradero*), dem der Wagen zustrebt, zeigt der rechte Flügel.

Auf dem linken Flügel, Paradies und Menschenschöpfung, entdeckt man zugleich in hoher himmlischer Ferne den Sturz der Engel, den Ursprung also und die erste Katastrophe des Bösen. Sie ist aber sehr abweichend von üblichen Darstellungen dieses christlichen Titanenkrieges veranschaulicht. Auf den ersten Blick glaubt man vielleicht eine Episode des sechsten Schöpfungstages zu sehen, wo aus fruchtbaren Wolken die kleinere Tierwelt sich zur Erde senkt. Näher unterscheidet man aber auf den Brüstungen der höchsten Wolken (unter der göttlichen Majestät in einer Irisglorie) dichte Schaaren kleiner Engel in zornig abwehrender Haltung. Diese gilt einem Schwarm seltsamer Wesen, der abwärts auseinanderstiebt. Es sind Skorpione, Molche, Krebse, Käfer, Bremsen, zum Teil Familien, die in den folgenden schlechten Zeiten der Erde zu den bescheidensten Dimensionen herabgekommen sind. Solche Wesen, die zwar (nach Goethe) auch mit beitragen müssen zum Ganzen, aber doch selbst unsere irdischen Paradiese oft in eine Hölle verwandeln (die Symbolik geht auch hier von ländlichen Gedankenverbindungen aus), scheinen nach Boschs naturalistischer Vorstellung einst auch den Himmel unbehaglich gemacht zu haben, und so werden sie in einer von der himmlischen Dienerschaft vorgenommenen großen Samstagsscheuerung ausgeklopft.

Schließt man die Flügel des Triptychons, so verschwinden Teufels- und Symbolspuk, und wir athmen auf in einer weiten brabantischen Landschaft, mit der Heerstrasse im Vordergrund. Hinten Bilder damaligen Landlebens, Bauern zur Musik des Dudelsacks tanzend, ein Wanderer an den Baum gebunden und Wegelagerer über seine Koffer herfallend, dahinter zu unserem und aller ordentlichen Leute Trost der Rabenstein. Den Vordergrund nimmt *eine* große Figur ein, ein Bauer, der flüchtig die Strasse entlang davoneilt, nur mit einem Stock bewaffnet. — Wahrscheinlich brachte den Maler der Heuwagen auf die Idee des Bauern, als Erzeuger des Heus. Er ist es zugleich, der alle jene Stände ernährt, und ihnen Muße und Mittel zu ihren wichtigen Streitigkeiten giebt; in der Ferne sehen wir ihn in seinen harmlosen Erholungen und in einer jener Katastrophen, auf die er sich täglich gefasst machen musste, besonders wenn jene hohen Streitenden ihre tapferen Lanzknechte nicht bezahlen konnten. —

Die seltsamste und dunkelste von Boschs allegorisch-moralischen Schöpfungen ist ein Bild, für das man nicht einmal einen rechten Namen hat finden können. Die Spanier nennen es das Treiben der Welt (*el tráfigo*) oder die Üppigkeit (*la lujuria*), auch die Laster und ihr Ende.

Die Scenerie ist vergleichbar einem wildverwachsenem Park mit fremdartigen

Gewächsen und Tieren; eine Art irdisches Paradies, zu dem auch das Kostüm seiner Bewohner passt. Unverkennbar ist Bosch hier wieder durch Nachrichten aus der eben entdeckten Atlantis angeregt, seine Phantasie durch Nachrichten und Zeichnungen dortiger tropischer Natur in Gährung versetzt worden. Man erinnert sich, dass Columbus selbst, als er der Terra Firma sich näherte, an den Mündungen des Orinoco den Ort des irdischen Paradieses gefunden zu haben glaubte.

Schon in dem üblichen Vorspiel des linken Flügels mit dem mosaikartigen Paradies, wo die fertige Eva Adam vorgestellt wird, fallen die großen tropischen Spezies auf, der Elefant, die Giraffe, das Beuteltier (?) und das in einem nur dem Mittelalter bekannten Lande lebende Einhorn. Im Hintergrunde ragt ein wunderliches, riesenhaftes Pflanzengebilde, eine Wasserpflanze; die Teile, aus Motiven der Cacteen- und Aloefamilie und Konchylien zusammengesetzt, in symmetrischem Aufbau aber Werken spätgotischer Kunst, Zierbrunnen vergleichbar, Wasserstrahlen, aber auch lebende Wesen entsendend. Sie wächst hervor aus einer großen Kugel, in der man die Form einer Erdbeere gefunden hat, als Symbol der Weltlust. Wahrscheinlich ist es eine Nebenspezies des Baums der Erkenntnis.

Solche Gebilde, Absenker jenes Baumes, fünf an der Zahl, bilden in dem Haupt- und Mittelbilde den bekrönenden Hintergrund. Davor liegt ein Wäldchen, ein Garten der Armida, ein Weiher blickt aus Ufergebüsch, den prozessionsartig ein Zug von Reitern umkreist, zwei bis drei nebeneinander, auf Panther, Rossen, Böcken, Stieren, Greifen, Einhörnern und Schweinen. Im Wasser stehen Gruppen von Nymphen, welche die Reiter anzulocken suchen. Es sieht aus wie ein Hexenritt, ein Kultusakt der Naturreligion.

Im vordersten umfangreichsten Teil der Mitteltafel erweitert sich die Scene zu der üppigen Pracht einer tropischen Sumpflandschaft. Die Nymphen scheinen ihren Zweck erreicht zu haben. Zahllose größere und kleinere Gruppen haben sich in diesen Dschungeln zerstreut, wo die Natur selbst verlockend den Lüsten der Phantasie entgegenkommt. Sie formt hier wunderliche pflanzliche Gebilde, die Schatten gewähren und zu träumerischer Ruhe einladen. Vielleicht hatte Bosch von Häusern aus Palmblättern, Wohnungen in Baumästen gelesen. Einige bewegen sich zwischen diesen Naturwundern, unterhalten sich mit großen klugen Vögeln, oder ziehen wohl auch bei der hohen Temperatur den Aufenthalt im Wasser vor. Andere aber haben sich zwischen den Blättern einer Riesenaloe bequem gemacht, oder in Gebilden wie kugelförmigen Vogel- oder Wespennestern (die zum Teil im Wasser schwimmen), Glascylindern, Schilderhäusern, ja, in unterirdischen Höhlen, wie die Schlupfwinkel der Grille. Endlich sieht man eine gigantische Sumpfpflanze, eine Victoria Regia, aus deren Kelch ein Apfel hervorwächst, unter dessen durchsichtiger Schale ein Pärchen Raum gefunden hat.

Wer wollte sich unterfangen, dieser ganz selbstgeschaffnen kühnen Symbolik des malenden Moralisten deutend in ihre Labyrinth zu folgen! Nur so viel darf man sagen, dass er hier seine chiffrierte Philosophie der Sinnlichkeit niederlegen, vielleicht die von der Renaissance verkündigte Wiederherstellung ihrer Rechte verspotten wollte. Die Dichter haben den Genuss paradisischen Sinnglücks am liebsten in den Schoß einer reichen, in ihrem Schaffen selbst trunkenen Natur verlegt, in deren vegetative Prozesse hier das Geistwesen wieder herabsinkend eintaucht. Im Hexenritt will er zeigen, wie die Wollust sich von allen übrigen Leidenschaften (die durch die Tiere bezeichnet werden) nährt und von ihnen ausgelöst wird. In dem Lustgarten malt er ihre

unerschöpfliche Anpassungs- und Verwandlungsfähigkeit, ihre Belebung der Außenwelt mit den sie erfüllenden Vorstellungen, ihre vielgestaltige Phantastik.

Dies meinten die Theologen, wenn sie sagten, Bosch habe das Innere der menschlichen Natur in seinen Träumen enthüllt, wo andere nur den äusseren Menschen darstellen.

Die Rehabilitation des Fleisches ist ihren Adepten selten gut bekommen, von den elysäischen Feldern ist nicht weit zu Avernus und Solfatara, und der Leser weifs schon, was auf dem unerbittlichen rechten Flügel unseres Triptychons folgen wird. Die Hölle ist in der That in allen Stücken das Widerspiel dieses Zaubergartens. Sie ist schwarz und zugleich grell beleuchtet, ungemütlich wie eine Kohlenzeche oder ein Laboratorium. Vielleicht ist es aber nur ein Purgatorium, und dann wäre die unseren humanen Begriffen gemäfsere Deutung möglich, dass hier die Menschennatur einem Läuterungsprozesse unterworfen wird, indem jene Verbindung ihrer Bestandteile, die man das Böse nennt, auf heifsem Wege aufgelöst und die Elemente zu ihrer ursprünglichen Reinheit zurückgeführt werden. Dass es nicht leicht ist, geht aus der Mannigfaltigkeit der Prozeduren hervor, wie denn, z. B. nach den grossen gläsernen Retorten und Destillirkolben, den Sündern auch mit chemischen Methoden zu Leibe gegangen wird. Natürlich wird man an dem gestraft, womit man gesündigt: wir sehen z. B. einen Menschen auf einer grossen Harfe ausgespannt, wie der hl. Laurentius auf dem Rost; oder eine monumentale Bauernlyra, von einem Unhold gedreht, deren Resonanzbauch armen Seelen als Bufszelle angewiesen ist; ja ein Unglücklicher zeigt sich, der wörtlich fast nur Ohr ist. Dies alles dünkt unserem Jahrhundert sehr unwahrscheinlich. Wir denken uns das Ende des Weltlaufs unter einer anderen Temperatur; denn die Wissenschaft hat, wie wir glauben müssen, haarscharf ausgerechnet, dass der Welt der Tod des Erfrierens bestimmt ist. Die Malerei muss freilich die alte Temperatur vorziehen, da sie Lichtwirkungen nicht entbehren kann; hier aber des Schauspiels letzter Akt in äufserster Finsternis verlaufen würde. —

Noch mehr als in diesen allegorisch lehrhaften Stücken fand Bosch »Raum für den Flügelschlag« seiner Einbildungskraft in einem Stoff, der von jeher in der Kirche als Eintrittspass und Sanktion des Grotesken gedient hatte. Der aszetische Roman von den Anfechtungen des Patriarchen des Mönchtums in der thebaischen Wüste, seinen Kämpfen »mit den bösen Geistern unter dem Himmel«, dieses Erzeugnis einer Weltgegend, wo sich die Menschen noch heute stets von unsichtbaren Wesen umgeben glauben, *die Versuchungen des hl. Antonius*, wären wohl im Stande gewesen, orientalische Geisterseherei den Künstlern des Mittelalters einzupflanzen, wenn sie auch nicht ein wahlverwandtes Element aus nordischer Urzeit erblich überkommen hätten. Die Versuchung des hl. Abts ist Boschs bekanntestes und verbreitetstes Werk, es ist von ihm mehrmals gemalt und sehr oft kopiert worden; eine Kopie befindet sich im Bonner Kunstkabinet. Das beste Exemplar besitzt das königliche Schloss Ayuda in Lissabon; hier enthalten die Aufsenseiten der Flügeltafeln schöne Grisailen mit Passionsszenen: die Gefangennehmung und die Kreuzschleppung. Jede der drei Tafeln hat ihren festen Mittelpunkt, um den der Spuk sich sammelt: in der Haupttafel das Banket von reichgeputzten Damen kredenzt, Spielleute nahend, eine teuflische Priesterschaft den Segen spendend; rechts die Versuchung durch die nackte Hexe im hohlen Weidenbaum, links die Entrückung des Einsiedlers durch Gespenster in die Wolken und das Geleit des ohnmächtig zur Erde Gesunkenen in seine Zelle.

Frühere Zeiten haben wirklich vor diesem Bilde sich erbaut, an solcher Macht

des Glaubens; sie sahen darin eine Phantasie über die Epistel des 21. Sonntags nach Trinitatis (Ephes. 6, 10 ff.): »Wir haben nicht mit Fleisch und Blut zu kämpfen, sondern mit den Fürsten dieser Welt, die in der Finsternis dieser Welt herrschen.« So bekennt der Prior Sigüenza. Die einsame Gestalt des alten Mannes, der wie in Gogols Novelle von einem Pandämonium ringsum bestürmt, doch im letzten Augenblick stets die nie versagende Bannformel hat, dünkt uns auch ein Bild unseres Hieronymus selbst, dessen Verstand und Humor solid genug war, um auf seinem dämonischen Flügelrösslein allzeit fest im Sattel zu bleiben.

Schon die Scenerie könnte Material zu mehr als einem Bilde liefern; die brennende Stadt mit dem stürzenden Kirchturm, der feuerspeiende Berg, der Landsee mit dem Gespensterschiffe, der Hügel, der seine grüne Rasenfläche über den auf allen Vieren kauern den Riesen hinzieht, die mit Reliefs bedeckte Turmruine, in deren dunkler Kapelle die ewige Lampe brennt, die Festungsmauern, zwischen deren Zinnen Schaaren Bewaffneter sich drängen, dazwischen zur Erholung grüne Wiesen und Waldthäler. Solche landschaftlichen Einzelheiten sind stets mit einer damals seltenen malerischen Feinheit und Treue wiedergegeben; in Luftwirkungen erinnert er zuweilen an die Holländer des siebzehnten Jahrhunderts.

Ungeheuerliche Gebilde, Verbindungen heterokliter Gliedmaßen, Teile von Menschen und Tieren, Tieren und Pflanzen, sind von jeher in der Zierkunst üblich gewesen, ja fast so alt, als diese selbst. Jedermann kennt die Rolle, welche dem Monströsen nicht blofs in der romanischen und gotischen Baukunst, sondern auch in der italienischen Renaissance zugefallen war. Der Name Grotteske stammt aus der letzteren, also aus der Zeit unserer Bilder. Diese alexandrinisch-römische und neitalienische Grotteske unterscheidet sich von der mittelalterlichen in der Regel durch die Formenläuterung ihrer Gebilde, die Schönheit der einzelnen Teile und die Rhythmik der Kombinationen; sie hält sich in einem ziemlich engen Kreis seit alter Zeit durchgebildeter Formen: der Greifen und Sphinxen, Centauren und Satyrn. Giebt es ein anmutigeres Motiv, als eine jugendliche Gestalt, die aus einem Blumenkelch hervorwächst? Dass aber auch gerade damals die von keiner Kultur beleckten Phantome nordischer Phantasie selbst auf die Italiener Reiz ausübten, davon hat man Zeugnisse in den Biographien einiger ihrer größten Maler. Michel Angelo kopierte einen Kupferstich Martin Schongauers, »die Entrückung des hl. Antonius in die Luft durch Teufel«, die er mit Benutzung mannigfacher Tierstudien durch eine naturgetreue Färbung belebte; seine Vorlage war die einzige Leistung dieser Art im Werk des elsässischen Meisters. Wie sein erster plastischer Versuch ein grinsender Satyrkopf war, so behielt er als Ornamentist stets eine Vorliebe für das Grotteske. Von Leonardo erzählt Vasari einen verwandten Jugendscherz von verblüffend grausenhafter Erfindung. Auch Cranach und Dürer in seinem Ritter haben ihren Beitrag geliefert. Man sieht, wir haben hier eine hochgehende Woge der Zeit vor uns.

Bosch nun war in diesem Zweige der fruchtbarste und erfinderischste; er hat ein ihm eigenes System der Konstruktion des Monströsen. In bizarren und lächerlichen Zusammensetzungen hat er alles bisherige überboten; aber in den Bestandteilen band er sich strenger als irgend einer an die Natur, und darauf beruht ihr komischer und malerischer Wert. Seine Bildchen von Fischen, Vögeln würden einem naturhistorischen Atlas Ehre machen. Auf ihn könnte man anwenden, was Viollet-le-Duc von einem Wasserspeier der St. Chapelle sagt: *Il est difficile de pousser plus loin l'étude de la nature appliquée à un être qui n'existe pas*. Seine Gebilde waren dabei stets gesättigt mit Gedankeninhalt, nie blofs Ausschweifungen einer fratzenbildenden Laune.

Besonders drollig ist er in Verwendung toter Gegenstände, Erzeugnisse des Gewerbefleißes, Instrumente, Gefäße, als Bestandteile lebender Wesen oder Kleidungsstücke. Wir sehen eiserne Maschinen, die Tiere in sich schliessen und in solche übergehen, Schiffe, die zum Teil lebende Wassergeschöpfe sind, Wesen, die wie Seekrebse in leeren Muscheln, in einen Pferdeschädel, einen Krug hineingewachsen sind; Luftschiffe, aus dünnem Dunst gebildet, in Gestalt von Fischen; ein altes Weib, das als Mantel und Kapuze einen hohlen Weidenbaum mit sich führt.¹⁾

* * *

Da alle diese Hauptwerke Jahrhunderte lang in Spaniens Hauptstadt und im Escorial beisammen waren, so begreift sich, dass wenige Maler den Spaniern so vertraut und geläufig geworden sind, wie Bosch, der überdies dem Hang dieser Nation zum Grotesken entgegen kam. Bald entstand die Meinung, dass er in Spanien gelebt habe, ja ein Maler aus Saragossa, der im siebzehnten Jahrhunderte über seine Kunst schrieb, Jusepe Martinez, lässt ihn in Toledo geboren sein; er sei nach dem Escorial berufen worden, und hier, da er nicht gehofft, neben den dortigen italienischen Meistern aufzukommen, habe er seine bizarre Manier sich ausgedacht. Bosch wurde alles, was ihm Verwandtes aus dem Norden kam, zugeschrieben; noch bis vor Kurzem galt der grauenhaft tolle Triumph des Todes Peter Brueghels d. Ä. im Museum zu Madrid für seine Arbeit.

Aber wie hätte er als Ausländer, noch mehr als Holländer, in Spanien dem Argwohn entgehen können! In der That hat er ebenso eifrige Widersacher wie Verehrer gefunden: die einen erklärten ihn für einen Ketzer und Gottesläugner, die anderen für einen Prediger tiefer christlicher Wahrheiten.

Man sagte, der berühmte Francisco de Quevedo habe in seinen Sueños, einem spanischen Gegenstücke zu Dante's Inferno, Bosch geplündert, und seine Feinde glaubten ihn nicht empfindlicher treffen zu können, als mit dem Namen eines »Lehrlings und zweiten Teils des atheistischen Malers H. Bosch«. Quevedo selbst versetzt ihn in der genannten Dichtung, vielleicht aus Künstlerneid, in die Hölle, hier erfährt er, dass Bosch auf die Frage, warum er in seinen Träumen aus uns solche Fricasseen (*guisados*) gemacht, erwiedert habe, »weil er nie an die Existenz von Teufeln geglaubt habe«. Der Maler Pacheco, Zensor der Gemälde für das hl. Offiz, warnt die Maler vor ihm, man habe ihn viel zu sehr geehrt, wenn man seine ausschweifenden Phantasien zu Mysterien gemacht. Jemehr ihre Entstehungszeit in die Vergangenheit rückte, erschienen diese Phantasien, in denen das Heilige mit dem Burlesken vermischt war, als Delirium eines häretischen, den finsternen Mächten verfallenen Gehirns, als Gesichte des Orts, der ihn nun verschlungen hatte.

Diesen Verketzerungen gegenüber nun waren es gerade die Geistlichen, welche für Boschs christkatholische Unverdächtigkeit eintraten. Der geistliche Stand, aus dem selbst einige der größten Satiriker und Humoristen — Rabelais, Swift — hervorgegangen sind, hat allzeit mehr Spafs verstanden als zelotische Laien. Freilich wurde den ehrwürdigen Herren durch die Aufstellung der angefochtenen Bilder in ihrem heiligen Hause diese Apologetik aufgenötigt. Der ernste, gelehrte und auch

¹⁾ Auf einem kleinen Bilde (Prado 1181), das indess kein Original ist, wird die Anregung durch eine mittelalterliche irische Dichtung in der Aufschrift (*Visio Tondalij*) angedeutet. Hier zeigt ein Engel einem Jüngling die Hölle; man sieht unter Anderem Anspielungen auf das Kartenspiel. Gemeint ist *Het boek van Tondalus visionen*, gedruckt Antwerpen 1482 und Delft 1494.

in Beurteilung von Gemälden geübte Prior von S. Lorenzo und dessen Geschichtsschreiber, der Philipp II noch erlebt hatte, Fray José de Sigüenza fragt, ob es denkbar sei, dass Philipp II Werke eines Mannes, auf dem der leiseste Verdacht in diesem Punkte ruht, in Kirche und Wohnzimmer geduldet haben sollte. In seinem großen Werk findet sich ein langer Diskurs über Bosch, dessen Produktionen er klassifiziert. Es seien Andachtsbilder, Passionsstücke, diese schlossen sich ganz der herkömmlichen Kirchenmalerei an; dann die Antoniusstücke, Darstellungen des Kampfes gegen die Macht des Bösen; endlich die Allegorien. Diese seien aber keine Ungereimtheiten (*disparates*), sondern Bücher voll tiefer Weisheit und Berechnung (*artificio*); gemalte Satiren der Sünden und Verirrungen der Menschen. Es ist nicht seine Schuld, wenn es so toll hergeht; wenn *disparates* darin sind, so sind es unsere, nicht die seinigen. Das Innere der menschlichen Natur, wie sie ist, hat er enthüllt, während Andere bloß ihre äußere Oberfläche malten. Hatte nicht Plato in seiner Veranschaulichung der widerspruchsvollen menschlichen Natur unter die Hülle ihrer Erscheinung, dieser edlen Statue, ein vielgestaltiges Ungeheuer versetzt, das in Nacht und Traum aus seinen Tiefen emporsteigt? Sigüenza vergleicht Bosch, was die wunderliche Form betrifft, mit dem Erfinder der makkaronischen Poesie, einer damals beliebten Mischung des lateinischen und italienischen Idioms, dem Benediktiner Theophilus oder Hieronymus Folengius, der unter dem Namen Merlin Coccajus schrieb. An Sigüenza schließt sich ganz an der in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts dem Escorial vorgesetzte Fray Francisco de los Santos; er meint, die Welt sollte erfüllt werden mit Vervielfältigungen (*traslados*) eines Werkes wie der »Weltlauf«. Noch im achtzehnten Jahrhundert hat ein dritter Prior, Andres Ximenes, gesagt, die Werke dieses Erfinders der allegorisch figurierten Malerei seien unter dem burlesken Schein in ihrer Art so kunstvoll, sinn- und lehrreich wie die ernstesten und devotesten, in ihnen lese man mehr in einem Augenblick als in anderen Büchern in vielen Tagen. Der jetzige Prior des den Augustinern übergebenen Klosters ist allerdings anderer Ansicht: er hat diese Werke der Betrachtung entzogen. Man wird der vor dreizehn Jahren ausgesprochenen Ansicht von Aranjó Sanchez nur beistimmen können, dass ihr Platz im Museum zu Madrid sei.

* * *

Bosch erscheint in seinen Gemälden der zuletzt besprochenen Klasse in der That ganz als Moralist im kirchlichen Geist, ein Fastenprediger im Laienhabit, ein Geistesverwandter seiner Zeitgenossen Sebastian Brant, Geiler von Kaisersperg, Thomas Murner. Sein »Wagen der Eitelkeit«, »der Garten der Lüste«, »der Kreis der Sünden«, »der Kampf mit den Dämonen der Wüste« — das alles veranschaulicht das »Wesen dieser Welt« nach der christlichen Vorstellung, flankiert vom Sündenfall links, von der Hölle rechts. Es war eine Zeit der Gewaltthätigkeit und Zuchtlosigkeit, eine Zeit, wo die Selbstsucht der Mächtigen, die Genusssucht auch bei denen, die mit gutem Beispiel vorangehen sollten, mehr als je die Schranken nicht nur der christlichen Moral, auch der Ehre und des Anstands abgestreift hatte. Kurz, eine Zeit, welche die satirische Geißel herausforderte. Da ist Bosch' Behandlung menschlicher Verirrungen hart und schonungslos, wie die Strafjustiz von damals. Im Hintergrund seiner Landschaften fehlt nie, warnend und höhrend, der Hügel des Hochgerichts mit Galgen und Rad, diesen unfehlbaren Verzierungen unserer alten Städtebilder. Selbst in die schöne stille Waldnatur fällt ein Schatten. Jene lauschig-

sommerfrischen Mittelgründe mit wechselnden Wiesen und Unterholz, die in den Tafeln der Zeitgenossen dem Auge so wohl thun, in Bosch' Phantasie verbinden sie sich mit den Schrecken einer Schaar aus dem Gebüsch hervorbrechender Wölfe, und die prachtvollen Bergschlösser steckt er in Brand. — Aber wenn dieses Jahrhundert groß war in Verbrechen, Misständen und Wahnvorstellungen: die Freiheit und Derbheit des strafenden Spotts stand auf gleicher Höhe. Diefß spricht für das Mittelalter, verglichen mit den darauffolgenden Jahrhunderten der Heuchelei:

Wer sich nicht selbst zum Besten haben kann,
Ist wahrlich keiner von den Besten.

Seitdem ist die Welt immer anständiger geworden und sehr empfindlich dazu, und demgemäß das Salz immer stumpfer. Man denke, welche erbarmungswürdige Figur heute die Komödie macht! Sie ist ein Ausbund der Schaalheit und Feigheit geworden. Vielleicht aber sind unsere Zustände und Sitten so musterhaft, dass auch ein Molière heute nichts mehr zu thun fände.

Die Verketzerung unseres Malers ging offenbar davon aus, dass Werke, die bei allem Ernst des Grundgedankens so reichen Stoff zum Lachen enthielten, den veränderten Zeiten nicht mehr verständlich waren. Was nun den Tartuffes Ärgerniß gab, war Jahrhunderte lang ganz unbefangen, an heiligen Orten in Stein und Holz gebildet, von Geistlichen und Laienbrüderschaften aufgeführt worden. Der alte Katholizismus war bei all seinen Unerbittlichkeiten und Schrecknissen doch auch eine recht heitere Religion; auf die Bedürfnisse der menschlichen Natur gebaut, hatte er für jedes Extrem ein ausgleichendes Gegengewicht bei der Hand. Bekannt ist, welch freien Tummelplatz in den gotischen Zeiten die satirische Laune in Wasserspeiern und Portalwölbungen fand. Auch im Innern der Kirche, an Misereren und Rückwand der Chorstühle, gestattete man nicht bloß fratzenhafte und monströse Gebilde als Ornament, auch Spottdarstellungen, besonders der Sitten der Geistlichkeit, bald parodistisch, bald derb direkt. Noch im Jahre 1520 lieferte ein deutscher Bildschnitzer, Rodrigo Aleman, im Dom zu Plasencia solche Chorreliefs, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen. Am längsten erhielt sich die alte Unbefangenheit in den Prozessionen und Festspielen. Philipp II berichtet seinen beiden Töchtern von Lissabon im Jahre 1582 über eine große Prozession, deren Dämonen, wie er sagt, ganz den Malereien des Hieronymus Bosch glichen und bedauert, dass sie nicht dabei gewesen.¹⁾

Was auch seiner Zeit an Bosch auffallen konnte, war nur die Neuerung, dass, was man an jenen Steinmetzen- und Bildschnitzerwitzen gewohnt war, von ihm in die Tafel- und Triptychenmalerei der van Eyckschen Schule hineingebracht wurde, wo man sonst nur reinen Ernst zu finden pflegte. Überdies bekamen diese Phantasien in Öl gemalt eine unerhörte zeichnerisch-farbige Realität.

Im Mittelalter erscheint der Teufel und sein Anhang nur in grotesker Gestalt. So ernst man ihn nahm, ist er doch nie anders als lächerlich gemalt worden. Vielleicht auch, weil ein edel-furchtbarer Teufel, etwa wie Milton ihn als den noch im Fall erhabenen Geist malt, damals unverständlich gewesen wäre; er würde den Eindruck eines Gegenstandes der Verehrung gemacht haben. Dachte man sich doch selbst die Gottheit vorwiegend schrecklich.

¹⁾ In dem von Gachard herausgegebenen Briefwechsel S. 187. *Cierto me ha pesado que no la viésedes, ni vuestro hermano, aunque tubo unos diablos que parecian de la pintura de Hieronimo Bosc, de que creo que tuviera miedo.*

Voraussetzung jener Unbefangenheit war freilich, dass die ernsten Dinge, welche hier mit dem Lächerlichen sich verquickten, dem Bewusstsein noch unerschütterte Realitäten waren. Mit der Kriegserklärung des sechszehnten Jahrhunderts verwandelt sich die harmlose Parodie in verletzenden Spott und strafbare Lästerung. Seitdem betrachtet man im entgegengesetzten Lager solche Erzeugnisse wie den »Heuwagen« als Zeugen der Opposition, »*testes veritatis*«. Bosch ist am Vorabend der Reformation, im Vorjahr der fünfundneunzig Theses, gestorben.

Aber eine andere Beziehung zu diesem welthistorischen Datum drängt sich uns auf. In einem kunstgeschichtlichen Diskurs betrachtet man Diablerien freilich nur als Beispiele für die Wandlungen der Phantasie; aber man kann doch nicht vergessen, dass sie ihre Wurzel tief in die Abgründe des Volkswahnsinns herabsenken. Wer denkt hier nicht an das sinistre Jahr 1483 mit seinem *Malleus maleficarum!* Was uns als Spiel übermütiger Laune erscheint — weil der Künstler sich im Bilden vom Druck des Wahns frei macht und diese Heiterkeit auch auf den Betrachter überträgt — das hat zu seiner Zeit die Menschen sehr bedrängt, bis zur Unerträglichkeit. Man kann wohl sagen, dass diese Schrecken damals einen Grad erreicht hatten, wie ihn die Frommen früherer Zeiten nicht gekannt haben.

Luthers urkräftige, praktische, durchaus auf That gerichtete Natur, der rein theoretische Philosophie und theosophische Grübeleien ebenso antipathisch war wie mystische Gefühlsseligkeit und ekstatisch-visionäre Zustände, der wie jeder des Wirkens im Leben frohe, vor dem Tode ein unsägliches Grauen empfand, Luthers Seelenorgan war gleichwol mit einem Hang zu Tiefsinn und Geisterseherei behaftet. Wie wenige hat er die »Qual der Phantasie« erlebt. Ein Sohn des Mittelalters, das sich von soviel Teufeln umgeben glaubte, wie Sonnenstäubchen im Sonnenstrahl sich bewegen, war der Glaube an eine Geisterwelt in ihm schöpferisch lebendig; er sah sie überall in die sichtbare Schöpfung hinein. Er glaubt, dass die Affen »eitel Teufel« seien, gestattet, Wechselbälge zu ersäufen, und erzählt, dass ihm der Teufel, sein böser Nachbar, Raupen auf die Obstbäume gesetzt. Bosch hat uns sozusagen authentisch illustriert, mit welcher Staffage die Welt in solchen Köpfen bevölkert war. »Tod und Teufel«, Höllenangst und Todesrachen, das sind die Phantome, gegen die Luther mit der ganzen Energie seiner nahe an den Abgrund des Wahnsinns getriebenen Natur ankämpfend, eine wirksame Bannformel sucht, das war ihm das Wesen des Christenthums. Er wollte die mannigfaltige symptomatische Behandlung der Kirche, die zwar Beruhigungsmittel darbot, doch aber auch ein Interesse hatte, diesen Zaum für das Bestialische im Menschen zur Verfügung zu behalten, durch eine Radikalkur, eine Kur mit dem Messer ersetzen. Diese fand er im Schriftwort, im »Evangelium«, im *sola fide*, wobei der Accent auf *sola* liegt, als Ausdruck der Radikalkur.

Der andere Weg, durch die Aufklärung, welche sich auf Philosophie oder Naturwissenschaft gründet, kam bei ihm gar nicht in Frage, auch bei seiner Zeit nicht. Aber wenn Luthers gewaltiges Ringen zu einem Bruch mit der Kirche führte — ein Bruch, dessen geschichtliche Bedingungen und Absichten sich ihm, dem Werkzeuge, verbargen —, so sind jene Schrecken der Phantasie in ungebrochener Kraft bestehen geblieben, als Geißel der Menschheit, und im Schofse des Protestantismus. Ja, der Hexenprozess fing erst jetzt an, seinen, der Pest ähnlichen Umzug zu halten, nur, dass er statt Monate Jahrhunderte zu seinem Ablauf gebraucht hat.

* * *

Doch solche Betrachtungen liegen ja eigentlich auferhalb des Gesichtskreises dieser Blätter. Was Bosch seinen Platz giebt in der Geschichte der Kunst, ist, dass er wirklich ein geborener Maler war. Was er auch für Absichten gehabt haben mag, wenn er malte, folgte er dem freien Gestaltungstrieb des Künstlers, seiner Lust an der Sichtbarkeit. Er war ein Mann von schärfstem Auge, für das Kleinste und das Größte: ein Beobachter der Natur- und Menschenwelt, von den bunten Spielen der plastischen Natur, in Flora und Fauna, bis zu der Physiognomik und Geberdensprache menschlicher Charaktere und Leidenschaften. Seine geistigen Vorratskammern und vielleicht seine Skizzenbücher müssen eine wunderliche Encyklopädie gewesen sein; sie dienten ihm als Palette für seine »Träume«, ungeschriebene Gedichte, zu denen er nur die Illustrationen mitgeteilt hat. Unter seinem Griffel von nie stumpf werdender Spitze nahm selbst, was als ehrliches Konterfei gemeint war, einen wunderlichen Zug an; bei jedem Gegenstand drängen sich ihm (*εὐκείως, ἀκείως*) Ideenverbindungen auf, die einen Lachreiz auslösen. Wenn er wollte, besaß er Selbstbeherrschung genug, sich ihrer auch zu enthalten; dennoch muss man bedauern, dass er sich nicht öfter in den Grenzen der gewöhnlichen Gattungen gehalten hat. Wenn ihn der Drang des Komponierens überkam, glich sein Kopf (um noch einmal den Ausdruck unseres Humoristen zu borgen) einem »Jüngsten Tag, der die sinnliche Welt in ein Chaos ineinanderwirft«. Man möchte die Träume des Bosch das Album des Teufels nennen. »Den Teufel«, sagt Jean Paul, »als die wahre verkehrte Welt der Gotteswelt, als den großen Weltschatten, kann ich mir leicht als den größten Humoristen und *whimsical* denken.«

ANHANG.

AUSZUG AUS DEN INVENTAREN.

I. Die sechs Gemälde des *D. Felipe de Guevara*: der Heuwagen, der Blindenführer, der flandrische Tanz, die Blinden auf der Saujagd, die Hexe, die Kur der Narrheit, werden aufgeführt in einem Dokument von Simancas vom 16. Januar 1570, betreffend deren Ankauf durch Philipp II.

Nota de las pinturas compradas á Da. Beatriz de Haro y de Ladron de Guevara muger é hijo de d. Felipe de Guevara Comendador que fué de Estriana de la Orden de Santiago, en virtud de orden del Sr. Rey D. Felipe II.

1. Una tabla de vara (Elle = 3 castilische Fufs) y $\frac{2}{3}$ de alto con dos puertas, abierta de 3 v. de ancho, y es el carro de hieno de *G. Bosco* de su propia mano.

Lienzos de *Gerónimo Bosco*

2. Dos ciegos que guia el uno al otro y detras una muger ciega. Br. 3 v., h. $1\frac{2}{3}$.
3. Una danza á modo de Flándes. Br. 2 v., h. 1.
4. Unos ciegos andan á caza de un puerco javalí. Br. $1\frac{2}{3}$ v., h. $1\frac{1}{3}$.

5. Una bruja. Br. $1\frac{1}{3}$ v., h. 1.

6. Lienzo cuadrado donde se cura de la locura, por guarnescer, porque todos los demas estan guarnescidos.

II. Philipp II übergab am 15. April 1574 dem Escorial eine große Anzahl meist niederländischer Gemälde, darunter sind neun von *Gerónimo Bosqui*.

1. Ein Triptychon mit der Geburt Christi. Una tabla de pintura con dos puertas en que está pintado *el nacimiento* de Nuestro Señor. H. 5', br. 3' ohne die Thüren. Eine Geburt oder Anbetung der Hirten kommt in keinem Inventar des Escorial, noch auch in Sigüenza's Beschreibung vor. Dagegen erwähnt letzterer als Hauptbild die *Anbetung der Könige* (Historia de la orden de S. Gerónimo III, 837ff.). Ponz sah sie in der Iglesia vieja. Sie kam in das Museum des Prado (No. 1175); die Maafse ($1,33 \times 0,71$) stimmen mit obigem Nacimiento; es ist ohne Zweifel dasselbe Bild. Der König erhielt es 1549 von Jan de Casembroot, Herrn von Backerseel.

2. Die Gefangennehmung Christi. Un lienzo de pintura en que está pintado el *prendimiento* de Christo Nuestro Señor. H. $4\frac{1}{2}'$, br. 5'. Auch dieser Gegenstand kommt sonst weder in Inventaren noch Beschreibungen vor. Aber ich halte es nicht für unmöglich, dass damit das oben beschriebene *Ecce Homo* gemeint sei; die Geberde, mit welcher der Soldat den Mantel Christi fasst, passte zum Akt der Gefangennehmung. Im Inventar Carl II in der Sala de Juego de Trucos als Albrecht Dürer; 1794 zu 900 Realen taxirt. Ponz (Viage IV, 96) und Cean Bermudez sahen dieses Bild in der alten segretaria de estado des Palastes. Die Maafse der in der Celda prioral de abajo aufgehängten Tafel (Catalog von Poleró No. 371) sind freilich größer: $5' 8'' 6''' \times 7'$.

3. Die Kreuzschleppung. Una pintura en tabla en que está pintado Christo Nuestro señor con la cruz á cuestas con Simon Cireneo vestido de blanco y otras figuras. $6' \times 4\frac{3}{4}'$. Im Escorial, Capitelsaal No. 393. $5' 1'' 1''' \times 3' 8'' 6'''$. Zur Zeit Ceans an einem Pfeiler des Bogens, welcher die Kapelle des Kollegs teilt.

4. Die Höllenfahrt Christi. Una tabla prolongada en que está pintada la baxada de Christo Nuestro Señor al limbo y como sacó los ss. padres. $2' \times 3'$. Verschollen.

5. Die Versuchung des hl. Antonius. Otra tabla con dos pares de puertas dobladas, en la de en medio pintada la tentacion de S. Antonio. $4' \times 3\frac{1}{2}'$ ohne die Flügel. Jetzt im Escorial No. 375. $3' 8'' 4''' \times 5' 4'' 5'''$. Nur Kopie. Auch das große Werk im Prado 1176—78 kann nicht für ein Original gelten, es stammt aus dem Escorial.

6. Derselbe Gegenstand $3' \times 4\frac{1}{2}'$. Holz.

7. Sanct Antonius. Tabla de pintura en redondo por lo alto de Sanct Anton. $3' \times 2'$.

8. Die sieben Todsünden. Una tabla en que está pintado los siete pecados mortales con un cerco redondo y en medio del la figura de Christo N. S. y á las quatro esquinas de la tabla otros quatro circulos en que está pintado en uno la muerte en otro el juycio en otro el infierno y en el otro el parayso. $4' \times 5'$. Nach Sigüenza a. a. O. war es im Aposento Philipp II, er macht aber aus den vier Kreisen sieben mit den sieben Sakramenten. Catalog 467. $4' \times 4' 8'' 3'''$. Jetzt in der celda de abajo.

9. Der Heuwagen. Una tabla de pintura con dos puertas en que está pintado de pincel un carro de heno que toman del todos los estados que denota la vanidad tras que andan y encima del heno una figura del angel de la guarda y el demonio y otras figuras y en lo alto de la tabla Dios padre y en la tabla de mano dha la creacion de Adan y otras figuras de la misma historia y en la mano izquierda el Infierno y las penas de los pecados mortales que tiene 5 p. de alto y 4 de ancho. Aus Guevara's Nachlass. Zu Cean Bermudez' Zeit in der alten Kirche, und eine Kopie in der Casa del campo. Zu Philipps IV Zeit (1636) war im Palast zu Madrid in einem pasillo eine Wiederholung in schwarzgoldenem Rahmen. Der linke Flügel jetzt im Prado-Museum No. 1179, danach war es eine Kopie.

10. Die Weltlust. Dieses große Triptychon (No. 129 los deleites terrenales, $6' 8'' 10''' \times 6' 3'' 2'''$, Flügel $2' 10''$) fehlt in den Listen der Geschenke Philipps II, befand sich aber von jeher im Escorial, im königlichen Palast, zu Ceans Zeit in der Galeria de la Infanta. Schon

Sigüenza beschreibt es, er nennt es *el quadro del madroño* (Erdbeerbaum). Eine Wiederholung war 1636 im Esszimmer (Gran comedor) Philipps IV im Palast zu Madrid, deren linker Flügel jetzt im Prado No. 1180. Schon Ponz fand es bastante maltratado; 1794 zu tausend Realen taxirt.

III. Nach Philipp II Tode wurden ferner folgende zwölf Gemälde als im Palast zu Madrid befindlich inventarisiert, teils im Guardajoyas (G.), teils in der Casa de Tesoro (C. d. T.). Die Maafse sind in Ellen angegeben.

11. Die Kreuzigung. Cristo en la cruz y muchos disparates. Öl auf Leinwand. In marmorirtem Rahmen (con molduras jaspeadas). $1\frac{3}{4} \times 1\frac{1}{2}$. Geschätzt 4 Ducaten. C. d. T.

12. Die Höllenfahrt. Cristo quando resucitó y bajó al limbo con muchas figuras y disparates . . . todo debajo de un circulo redondo hecho de la misma pintura sobre campo negro. G. Öl auf Holz. $\frac{1}{2}$ v. menos 2 dedos $\times \frac{1}{3}$ v. y 2 dedos. Rahmen schwarz und gold. Kommt mit ähnlichen Maafsen in dem Palastinventar von 1747 und dem von Buen Retiro von 1772 und 1794 vor, hier sah es Cean Bermudez. 300 und 240 Realen.

13. Die Versuchung des hl. Antonius. Öl auf Holz. $\frac{1}{2}$ v. 3 d. $\times \frac{3}{4}$. Rahmen ebenso. 10 Realen.

14. St. Martin, y muchos pobres. Leimfarben auf Leinwand. $2\frac{1}{2} \times 3$. 50 Realen. C. d. T.

15. Derselbe Gegenstand skizzirt. $2\frac{1}{8} \times 2\frac{2}{3}$. 50 Realen.

16. Derselbe Gegenstand skizzirt, Grisaille. $2\frac{1}{8} \times 3\frac{1}{6}$. 80 Realen. Letzteres Gemälde war noch zur Zeit Philipps IV 1636 im Schloss, in einem paso, St. Martin quando va pasando una barca y el cavallo en otra. Stich von H. Cock.

17. Die sieben Todstünden. Disparates de G. Bosco que significan los siete pecados mortales con unos edificios y fuegos. Öl auf Holz. $\frac{1}{3}$ y un dedo $\times \frac{1}{3}$. Schwarz goldner Rahmen. G. Im Inventar von 1636: en medio una gran cabeza qua le sale un cuchillo por la boca. Wahrscheinlich das Bildchen im Prado 1181 Visio Tondalij.

18. Die Kur der Narrheit. Un lienzo de mano de Hier. Bosco maltratado pintado al temple en que ay un Jurujano questa curando á un hombre en la cabeça. $1\frac{1}{2} \square$. 8 Realen. Wahrscheinlich das Bild Guevara's. Im Guardajoyas. Im Inventar des Pardo von 1614 kommt vor: Una pintura que llaman de los locos hecha en Flandes, über einer Thür, ohne Angabe des Meisters und der Gröfse. Ein viel größeres auf Holz ($1\frac{1}{3}$ v. $\times 2$ v.), un loco curandole un cirujano, im Schloss 1747 und in Buen Retiro 1772 ist wahrscheinlich das Gemälde des Jan van Hemessen, Prado No. 1396. Das Ölgemälde im Prado No. 1860, 49×35 cm., welches oben als Original des Bosch beschrieben ist, stammt angeblich aus der Quinta des Duca del Arco.

19. Der Tanz. Leimfarben auf Leinwand. 1×2 . 3 Ducaten. C. d. T.

20. Die Saujagd der Blinden. Ebenso. $1\frac{1}{2} \times 1\frac{2}{3}$. C. d. T.

21. Die Hexe. Una bruja desenbolviendo una criatura que tiene. Ebenso. $1 \times 1\frac{1}{3}$. C. d. T.

Diese vier Bilder stammen von F. de Guevara.

22. Der Elephant. Ölskizze auf Leinwand. $2\frac{5}{8} \times 2\frac{2}{3}$. 80 Realen. C. d. T.

IV. Im Jagdschloss *Pardo* befanden sich nach Argote de Molina, Discurso sobre la monteria, Sevilla 1582, Cap. 47, acht Tafeln des Bosch, von denen man gewöhnlich annimmt, dass sie beim Brand des Schlosses im Jahre 1608 zu Grunde gegangen seien. In den Inventaren von 1614, 1653 und 1701 sind indes noch folgende Werke verzeichnet:

23—25. Drei heilige Antonius. a) Der Heilige knieend und das Jesuskind an seiner Seite. 720 Realen. Kopie. b) Derselbe mit einer Glocke in der Hand, Fresko. 3000 Realen. c) Die Versuchung, er hält ein Buch, das Jesuskind an seiner Seite. 3600 Realen.

26. Eine Wiederholung des unter No. 10 aufgeführten Triptychons, el tráfago del mundo.

27. Fasten und Carneval in einem schwarz goldenen Rahmen. 1500 R. Vergl. Vasari IX, 296.

28. Die Strafgerechtigkeit. Un lienzo grande pintado al olio que es de las Justicias que llevan á un hombre arrastrado y la muger del verdugo á caballo. Pieza donde comen las Damas, über dem Kamin. 1200 Realen. Davon eine Kopie, 970 Realen.

29. Die Hochzeit. Fresko. 180 Realen. Cean Bermudez sah in Buen Retiro un matrimonio y una borrachera con figuras ridículas.

30. Die Blinden. Lienzo pintado al temple que llaman los Ciegos. 1200 Realen. Wahrscheinlich von Guevara. Ein Bild desselben Inhalts war 1636 im königlichen Palast: un viejo ciego que le adiestra otro y otra ciega detras asida de la capa. Stich von Petrus a Merica.

31. Der Bälgentreter. El fuellero.

32. Die Missgeburt. El niño mostruo. Nach Argote de Molina in Deutschland geboren; kam mit dem Aussehen eines hässlichen siebenjährigen Kindes auf die Welt. Die Mutter ist im Begriff, es zu wickeln. 600 Realen. Vielleicht dieselbe Darstellung wie No. 21.

33. Der Mann auf dem Eise. Un lienzo pequeño de un hombre que andava sobre los hielos y una calavera de caballo encima. 1800 Realen.

V. Im ersten Inventar des *königlichen Palasts* zu Madrid unter Philipp IV (1636) kommen noch über zwanzig Stück vor, darunter die schon genannten 10, 13, 14, 17, 30. Einige in der Nordgalerie und in der Pieza oscura bei der Südgalerie aufgehängte Bilder scheinen Fragmente einer großen Versuchung des hl. Antonius zu sein. Die Bezeichnungen der Bilder werden immer unbestimmter. Neu sind:

34. Der hl. Christophorus. S. Cristóbal que va pasando un río con varias invenciones de figuras y dos fuegos. Öl auf Holz. In der Südgalerie.

35. Derselbe in gelbem Rock und rothem Mantel. Dahinter S. Antonius mit Stock, Rosenkranz und Laterne. Brennendes Schloss. Stich von Alart du Hameel? Eines von beiden wird 1686 und 1700 auf hundert Dublonen geschätzt.

36. Die Versuchung des hl. Antonius, Nachtstück, Lampe in hohlem Baum. Zu 34 gehörig.

37. Una casa con una vieja á la puerta de ella y encima del tejado una calavera de animal.

38. Ein Hexenmeister. Un brujo. Tempera.

Manches wurde ihm späterhin irrig zugeschrieben, z. B. die Jagd in Morizburg von Lucas Cranach (Buen Retiro 1772), der Triumph des Todes von P. Brueghel d. Ä. (Prado 1221), der Turmbau zu Babel von dem jüngeren P. Brueghel (No. 1225).