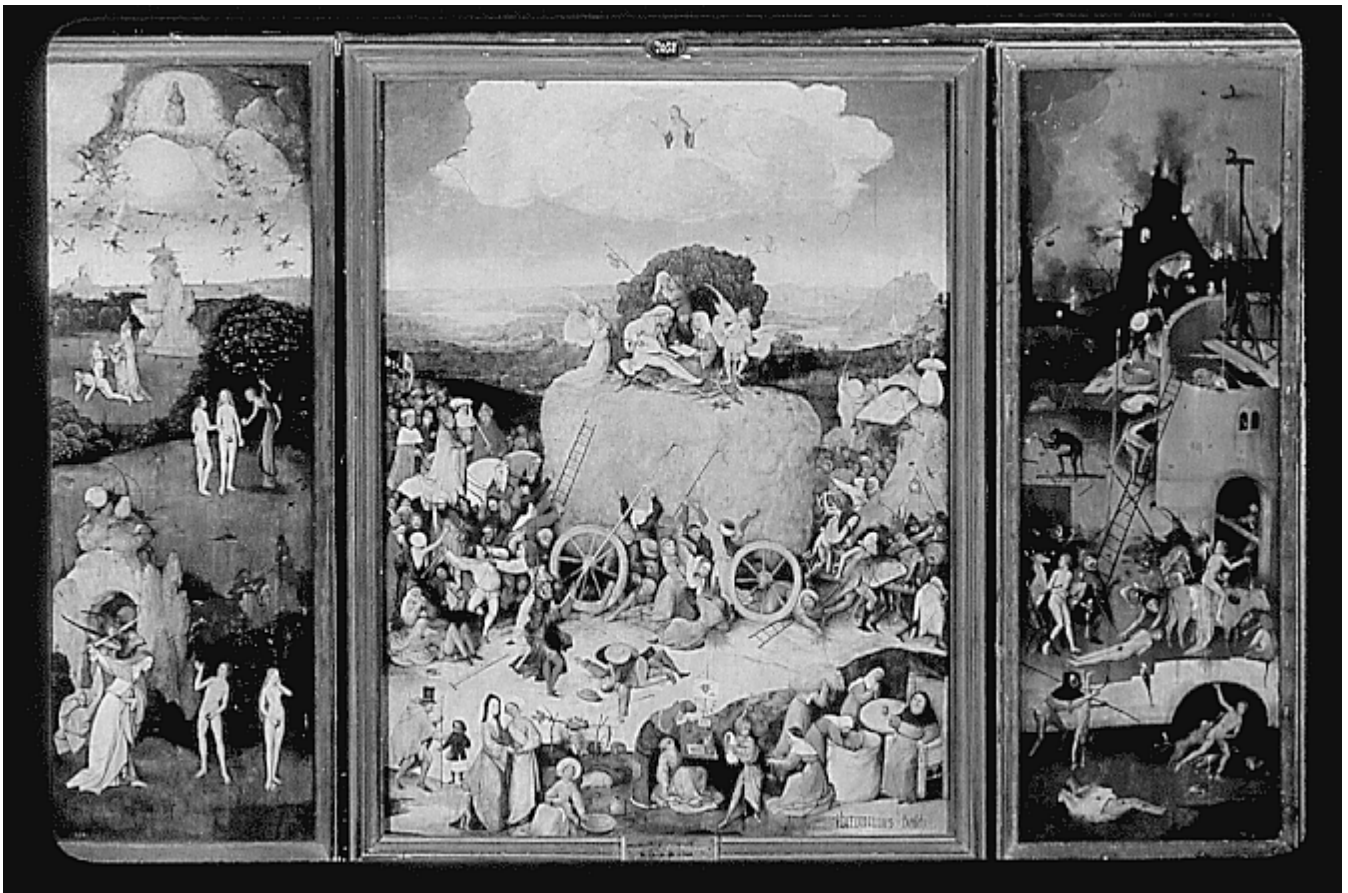


Uwe Topper  
**Hieronymus Bosch**

Wie das frühe Christentum um 1500 in den Niederlanden sich durchsetzte



„Der Heuwagen“ von Hieronymus Bosch, eines der besten Bilder des großen Meisters aus Holland.

### Einleitung

Der sehr eigenwillige und wegen seiner verrückten Bilder weltbekannte holländische Maler Hieronymus Bosch hieß eigentlich Jieron Anthoniszoon oder auch Jan van Aken. Über sein Leben weiß man fast nichts, als Geburtsjahr werden verschiedene Daten zwischen 1450 und 1465 angegeben. Das reiche Städtchen s'Her-togenbosch in Brabant war seine Heimat, die er möglicherweise nie verließ. Nach diesem Ort hat sich sein Zunamen geformt. Den Zunamen van Aken trug er nach seinem Vater und Großvater, der vermutlich aus Aachen stammte.

Hieronymus Bosch wurde später vielfach angefeindet, weil er dem Orden der Brüder vom gemeinsamen Leben angehörte, der in Herzogenbusch seit 1424 ansässig war. Dies war eine Vereinigung von Mystikern,

die sich sozial betätigten, aber als unchristlich galten. Sie pflegten die Bildung der Jugend und sammelten Bücher. Bosch wird als Zunftmitglied der Malergilde etwa ab 1480 schriftlich erwähnt, er starb in seiner Stadt etwa 1516, im Jahr, als Karl V. sich in Brüssel zum König erklären ließ. Seine Bilder waren von hohen Personen in Auftrag gegeben und wurden wie Schätze von Fürsten und Königen aufbewahrt. (Zur Identifizierung der etwa dreißig bekannten Boschbilder nennt man immer den heutigen Aufbewahrungsort).

Boschs Tiergestalten, oft ganz seltsam verwachsen, hatten gewiss einen mystischen Hintergrund, leider entzieht sich vieles davon unserem Durchblick. Der Zusammenhang mit den hybriden Gestalten der Lichtreligion, dem Tierstil der romanischen Kirchen, ist offenkundig.

Von Ketzerei und Heidentum ist im Zusammenhang mit Boschs Malerei häufig die Rede. Gauffreteau-Sévy (1967) beschreibt sie wie eine Nahtstelle: noch dem Symbolismus der romanischen Kunst verpflichtet und schon die gotische Neudeutung im Blick (Kap. 4; man achte auf die chronologische Implikation, die der Kunstkennner hier unkommentiert vornimmt: die Romanik, Ende in Boschs Zeit, Gotik beginne gerade erst dann, also so, wie es die neue Chronologiekritik fordert). Das betrifft vor allem Boschs Zeitgenossen, für die er malte, denn als unverstandenes Genie, wie wir das aus der Neuzeit kennen, ist Bosch nicht abzuschieben; er arbeitete im Auftrag von Bürgern, Fürsten und sogar für Kirchenbauten. Darum ist die Einschätzung der modernen Interpreten beachtenswert. Kein dogmatischer

Christ hätte die phantastische Bilderwelt Boschs schaffen können. Die skurrilen Gestalten sind auch nicht seiner persönlichen Psyche entsprungen, sondern erhalten ihre Bedeutung vor dem Hintergrund einer fremden Glaubenswelt, die seinerzeit sehr lebendig war. Darin ist die Natur als Ganzes die Bühne, auf der sich das Schauspiel der Schöpfung abspielt. Tiere, Pflanzen und der Mensch, sogar dessen Werkzeuge und Gebrauchsgegenstände, sind ineinander umwandelbar, miteinander verwandt und verknüpft, denn sie leben in einer Natur, die mit ihnen das große Spiel in Szene setzt, einer Welt der steten Verwandlungen, sinnlos aber bedeutsam, unerklärlich aber erkennbar.

Ich will die einzelnen Bosch-Gestalten hier nicht ausdeuten, wir kennen sie alle: das Ei und die Distel, den Finken und die Teufel, die Ungeheuer und Zwitter, Missgeburten und Schreckensviecher, das höllische Heer und die irdisch-schönen jungen Frauen, die Soldateska und die gierigen alten Weiber ... sie sind erst verständlich in einem mystischen Weltbild, in das man eingeweiht werden muss. Gewiss haben sie auch allgemein Menschliches (möchte man sagen) an sich, und doch sind sie herausgehoben aus der wirklichen Welt, unwirklich im reinsten Sinne. Am Beispiel des Lebensborns im Paradies sagt Gauffreteau-Sévy (S. 74), dass die Sinnbilder Boschs eher heidnisch als christlich sind, ob aus der Alchemie oder der gotischen Mystik genommen, das bleibt sich gleich, da sie auf universeller Mystik beruhen. Viele Maler, besonders die großen Meister jener Zeit, vervollkommneten ständig ihre Kenntnisse der Farbmaterialien und deren Reaktionen mit Licht, Feuchtigkeit und Malgrund. Sie waren Chemiker und teilweise Alchemisten. Der Sprung zur Gnosis ist nicht weit. Ihre Vorbilder waren die Scholastiker wie Albertus Magnus, Beauvais, Thomas von Aquin u.a., angeblich Dominikaner (ein Sammelbegriff), vermutlich Sufis, wie ihre Schriften bezeugen, die oft arabische Vorlagen erkennen lassen. Als Zeitgenossen oder direkte Vorläufer von Bosch geben sie das geistige Umfeld dieser Bilderwelt an. Auch die Gnosis war keineswegs ausgestorben, sondern weit verbreitet, ihre Verketzerung und Verlegung in eine erdachte Frühzeit beruht auf späterer Übertünchung, wie so oft.



„Der Heuwagen“ von Hieronymus Bosch (Mittelteil, Ausschnitt): Der Christus kommt unter die Räder

Die Menschen, für die Bosch malte, müssen jedenfalls seine „Anspielungen“ verstanden haben, sonst wären die Bilder freischwebend in den Raum gestellt, undenkbar für seine Zeit. An Kleinigkeiten sieht man, dass sie wirklichkeitsnahe Zustände wiedergeben: der gelbe Fleck auf dem Gewand so mancher Männer zeigt „geheime“ Zeichen, ein A oder ein T, vergleichbar dem Judenfleck; Fahnen und Opfertiere tragen häufig den Halbmond (des Islam); der Seeigel soll ein katharisches Zeichen sein usw. Es gibt aber auch schon christliche Motive, so die Anbetung der Heiligen Drei Könige, mehrere Passionsszenen, vor allem auch mehrere Bilder mit dem Thema der Versuchung des Heiligen Antonius, und Darstellungen von Adam und Eva im Paradies, wengleich letztere wohl eher den Adamiten, also einer unchristlichen Bewegung, zuzuschreiben sind. Jedenfalls stehen wir durch diese Bilder mitten im damaligen Zeitgeschehen: Umbruch, Übergang zu einer anderen Religion, wie eine Momentaufnahme festgehalten für die Nachwelt – das Eindringen einer frühchristlichen Bilderwelt in den heidnischen Alltag holländischer Bürger.

### Kritischer Zugang

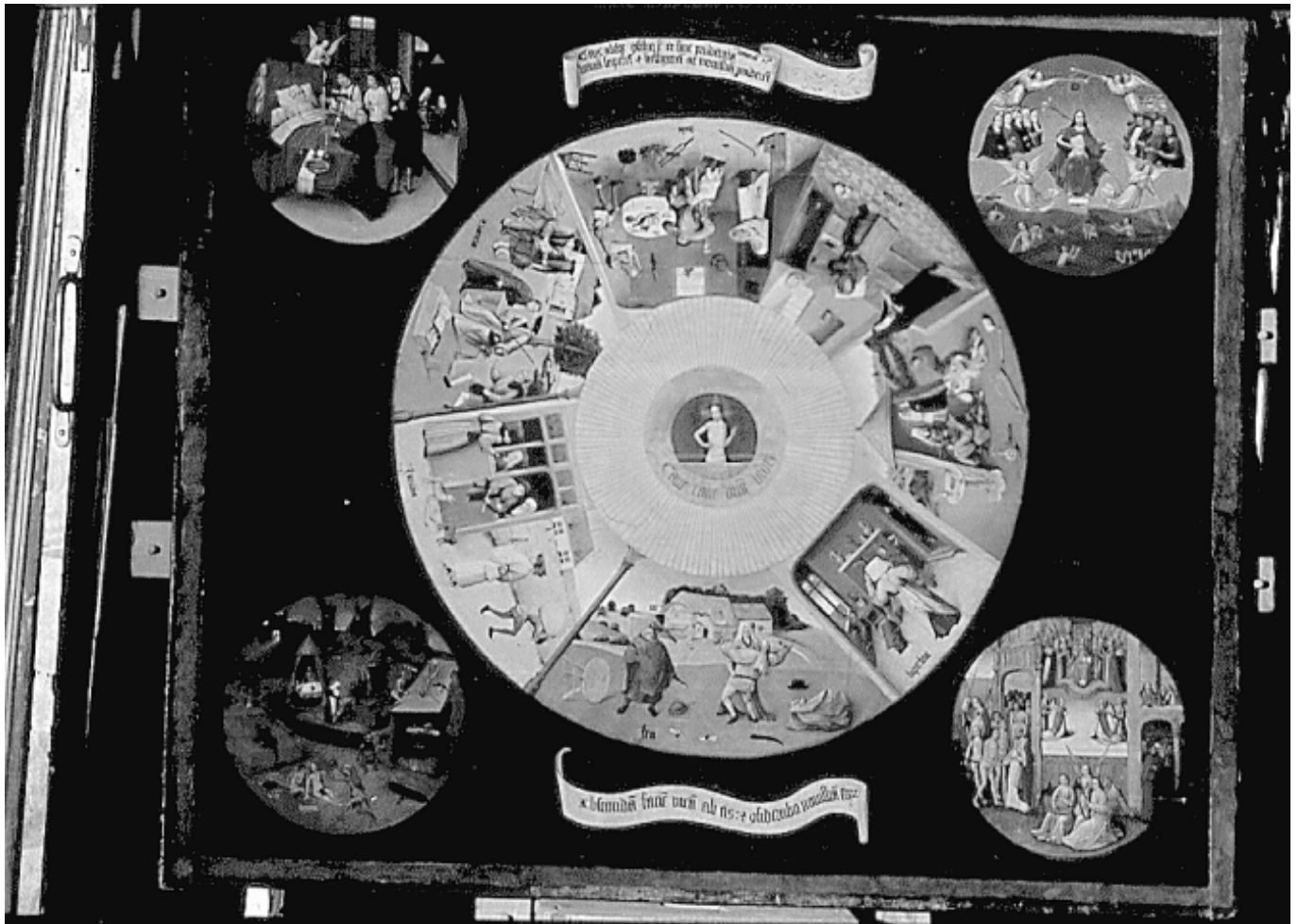
Nicht alle Bilder, die dem Maler Hieronymus Bosch zugeschrieben werden, stammen von diesem Jeron Anthoniszoon van Aaken, einige Ta-

feln sind anerkanntermaßen spätere „Kopien“, manche ein ganzes Jahrhundert oder mehr später geschaffen, vermutlich nachempfunden. Andere Bilder sind zwar echt, aber dermaßen oft übermalt („restauriert“) worden, dass der Sinn, den Bosch hineingelegt haben mag, uns heute verborgen bleiben muss. Die Übermalungen betreffen nicht nur Köpfe und Architektur oder Mobiliar, sondern es wurden auch ganze Figuren hinzugefügt oder weggemalt, Bildteile abgeschnitten oder sogar bis zu zwei Drittel eines Bildes neu übergemalt, besonders die Grisailen auf der Rückseite der altarähnlichen Tafeln. Nicht immer handelt es sich bei diesen Übermalungen um Restaurierung von abblätternder oder verblichener Farbe, sondern oft – wie könnte es anders sein – um Veränderung des Bildinhalts aus weltanschaulichen Gründen. Aus dem heidnischen Maler von s’Hertogenbusch mit seiner ursprünglichen Religiosität wurde ein linientreuer Christ mit absonderlicher Traumwelt gemacht.

Die meisten Übermalungen in diesem Sinne wurden schon im 16. Jahrhundert vollzogen, also zu einer Zeit, als noch wenige Personen die Bilder mit eigenen Augen gesehen hatten, vor allem spanische Hofleute und Geistliche. An einigen Beispielen will ich zeigen, was an vielen Bildern noch sichtbar ist.

Der „Heuwagen“ im Prado von Madrid, eines der berühmtesten und





„Der Tisch der sieben Todsünden“, der in Philipps II. Privatgemach stand.

typischsten Bilder von Bosch, ist sogar in großen gotischen Lettern im Mittelteil des dreiteiligen Altarbildes signiert. Ob die Signatur vom Maler selbst stammt oder später angebracht wurde, besagt nichts. Die von den Pigmenten her sehr schlechte, aber sonst äußerst genaue Kopie des Bildes, die im Escorial hängt, hat eine entsprechende Unterschrift auf dem linken Flügel, weshalb man annehmen muss, dass beide Bilder zunächst keine Signatur trugen, sonst hätte der Kopist die Signatur gewiss an der richtigen Stelle mitkopiert. Mit den Unterschriften und Datierungen der berühmten Gemälde großer Meister in den öffentlichen Museen ist ohnehin nicht viel anzufangen. Nicht weit von Boschs Bildern im Prado hängen einige von Marinus van Reymerswaele, darunter ein Alterswerk von etwa 1560 von ihm, eine sehr schöne stilrende Maria, datiert und signiert A(lbrecht) D(ürer) 1511, was offensichtlich unsinnig ist.

Gar manche Bilder mussten inzwischen spätere Daten bekommen,

als man ihnen bisher zugeteilt hatte, weil sonst der Malstil wie auch die religiöse Anschauung aus dem Zeitrahmen fallen würden. Deswegen hat man im Prado offiziell einige Gemälde, die bisher der berühmte Roger van der Weyden (gestorben 1464) gemalt haben sollte, nun seinem kaum bekannten Schüler van der Stockst (gestorben 1495) zuerkannt, also um glatt eine Generation verjüngt. Das reicht zwar bald wieder nicht mehr aus, wenn neuere Erkenntnisse gewonnen werden, aber es zeigt dem unbedarften Betrachter, wie hier gemogelt wird: statt Roger van der Weyden um ein Jahrhundert heranzuholen, was das Problem ein für alle Mal lösen würde, überträgt man diese Meisterwerke einem anderen Maler, um die geheiligte Chronologie nicht zu verwirren.

Bosch soll sogar von einem Werk van der Weydens inspiriert worden sein. Vermutlich war es umgekehrt.

Zurück zu Bosch und seinem „Heuwagen“.

Wenn auf diesem Bild auch längst

alle Farben restauriert sind und viele Konturen nachgezogen, so fällt doch sofort auf, dass das Gelb inmitten der großen Wolke über dem Heuwagen einfach nicht hinein passt, es ist im Ton „falsch“. Bei der schrägen Beleuchtung im Saal des Prado sind sogar die Malränder erkennbar, die dieses fremde Gelb umgeben (Boschs Maltechnik ist ‚geleckt‘, da gibt es keine Ränder). Und der Christus, der mit schüchtern ausgebreiteten Armen halb aus dem Gelb herauschaut, passt noch weniger zum Bild, er wurde offensichtlich von einem Stümper hinzu gemalt. Der süße Engel auf dem Heuwagen hinter den Musikanten, der als einziges Wesen im gesamten Bild den Christus wahrnimmt und zu ihm aufschaut, ist an Flügeln und Faltenwurf, natürlich auch am Gesicht, als Fremdgut erkennbar. Und das war es dann schon an katholischen Hinweisen - zwei Figuren sind hinein gemogelt. Hat man sie aussortiert, dann bleibt in diesem Bild nur niederländisches Heidentum von der Art der Brüder und Schwes-



„Der Garten der Lüste“, ein farbiger Hymnos auf die Macht der Erotik, Zeugnis für Tierstil und Wiedergeburt in einem.

tern vom gemeinsamen Leben oder freien Geiste: ein herrliches Fest von urwüchsiger Art, das die ganze Welt als Bühne hat, mit fantastischen Einzelszenen, die ganze Geschichten erzählen, Sinnbilder mystischer Art, eine Gnosis in höchster Vollkommenheit. Da braucht auch das Passionspiel nicht völlig zu fehlen, im Gegenteil; wenn man schon den Nazarener in diesem Bild sucht: er ist offensichtlich „unter die Räder gekommen“, nämlich die Gestalt, die vor dem Vorderrad des riesigen Wagens gestürzt ist, typisch in der Stellung des gestürzten Jesus auf dem Bild „Die Kreuztragung“ (in Wien). Sogar ein symbolisches Ersatzkreuz liegt neben dem Gestrauchelten am Heuwagen: eine Leiter, genau wie die neben dem mitverurteilten Schächer auf dem anderen Bild. Das Gesicht des gestürzten Erlösers ähnelt schon der genormten Ikone, etwa wie auf dem „Ecce Homo“ (von Frankfurt am Main).

Die Moralisierung, die von Interpretieren hier gerne herausgelesen wird („Seht die Schlechtigkeit der Menschheit, sie strebt dem eitlen Heu nach!“), ist aber nicht Boschs Beweg-

grund. Er hat ein Weltbild gemalt, eine Vision von ewiger Gültigkeit, wo Liebende, Sänger und Narren, Kaiser, Mönch und Papst, Betrüger, Gauner und Mörder gleichwert nebeneinander stehen. Bosch fällt kein Urteil, sondern zeigt die Welt in allen ihren Spielarten. Er malt sein Weltbild.

### Boschs Weltanschauung

Betrachten wir den „Tisch der sieben Todsünden“ (im Prado), der einst im Zimmer des mächtigsten aller gekrönten Kunstliebhaber, Philipp II., stand. Die sieben Todsünden sind wie ein tibetisches Mandala angeordnet, aus sieben ungleich großen Teilen im Kreis harmonisch ineinander verkeilt. Offensichtlich sind die Oberteile der Einzelbilder später abgeschnitten durch die darüber gemalten Sonnenstrahlen, in deren Mitte ein sehr neuer Christus in falschem Blau steht. Der innere Kreis wird den selben Radius gehabt haben wie die vier äußeren Medaillons. Schade um das gute Bild! möchte ich ausrufen, aber zugleich wird mir klar, dass durch diese Collagentechnik, das Hineinmalen eines Christus in das ansonsten einer

völlig anderen Religion zugehörige Bild, uns wenigstens ein Teil des Meisterwerkes von Bosch erhalten blieb. Zwar kann das jeder sehen, denn die Aureole des Christus ist reinstes Barock, das Lendentuch viel zu groß, eine Keuschheit vermittelnd, die erst später so empfunden wurde, und der Altar (oder Marmorsarg) völlig unpassend; aber gerade diese Stilfremdheit erleichtert uns das Aussortieren und den Einblick in das Wesen der Brabanter Malerei vor fünfhundert Jahren. Gewiss, Frau Stolz (superbia) steht zu weit vor dem Spiegeltisch, man sieht noch an der darunter liegenden Farbschicht, wo hier verändert wurde, und hinzugefügt sind die beiden knallroten Rosenkränze in der Hand und in der Kiste, Hinweise auf eine spätere Frömmigkeit. Bedauerlicherweise sind drei der vier Medaillons, die das Mittelteil umgeben, völlig übermalt; aber das eine, das Höllengericht, zeigt doch den echten Bosch, und das ist unser Glücksfall. Niemand außer ihm konnte eine solche Hölle erfinden. Ob einst ein Drache im innersten Kreis des Mandalas thronte?



# Hieronymus Bosch

Philipp II. war ganz vernarrt in dieses Gemälde; erst nach seinem Tode konnte man es schrittweise übermalen. Wenn die Biographen von Philipps düsterer Religiosität schreiben – unverständlich für Christen, die die vorherige Religion nicht mehr anerkannten – dann meinen sie eigentlich diese Vorliebe für die frühere Religion, in der die irdische Katastrophe („Das Jüngste Gericht“) noch eine gnadenlose Vernichtung des Lebens auf der Erde bedeutete. Um nun die Nachwelt nicht merken zu lassen, dass dieser mächtigste aller Kaiser im Grunde heidnisch dachte, wie auch seine Urgroßmutter Isabella von Kastilien noch heidnisch geboren war, fügte man in die Bilder, die Philipp verehrt hatte, einige christliche Attribute ein. Es war allerdings völlig überflüssig, die lateinischen Bezeichnungen der sieben Sünden unter die jeweiligen Bilder zu malen (so auch Bosing S. 25), und die beiden Spruchbänder sind ebenfalls viel später hinzugefügt worden. Bei der „Trägheit“ (oder Faulheit) ist eine ganze Figur hinzugekommen: die weder inhaltlich noch raummäßig passende fromme Frau mit Bibel und Rosenkranz, fast eine Mariengestalt.

Im Gegensatz zu manchen Kritikern, die diesen Tisch nur als „Werkstattarbeit“ einstufen, weil sie die boschfremden Elemente verwirren, möchte ich nach dem eben vorgebrachten Korrekturen doch Boschs eigene Hand darin erkennen.

## Wilhelm Fraenger, „Das Tausendjährige Reich“

Einige Jahre nach dem 2. Weltkrieg erschienen einige Bücher von dem Kunsthistoriker Wilhelm Fraenger, die endlich klarstellten, dass Boschs fantastische Gestalten unchristlich sind und eine andere Religion als Hintergrund haben müssen oder zumindest eine ketzerische Richtung verraten. Fraengers durchaus neue und seinerzeit als Skandal empfundene Ansicht über Boschs Weltbild krankt an mehreren Leiden zugleich. Erstens hat er trotz aller Vorsicht und Kennerschaft nicht gemerkt, was an einem Boschbild echt, was übermalt und was gefälscht ist. Zweitens hat er das chronologische Problem, die späte Entstehung des Christentums, nicht erkannt. Und drittens ist ihm die so völlig anders geartete - die unchristliche - Umwelt

Boschs in den Niederlanden schleierhaft geblieben, trotz aller Versuche, in die „sektiererischen“ Geheimkulte der Vereinigungen in Brabant zu Boschs Zeit hinein zu leuchten. Das dennoch nicht geringe Verdienst einer neuen Sicht auf Boschs Glauben soll nicht übergangen werden, es muss nur heute, nach einem halben Jahrhundert und den neuen Erkenntnissen der Geschichtskritiker, zurecht gerückt werden.

Fraenger hat also - um ein Beispiel zu nennen - trotz aller Scharfsicht nicht gemerkt (1950, S. 11), dass die vier Medaillons „Sicut erat in diebus Noe“ (Rotterdam) postum sind, etwa ein halbes Jahrhundert nach Boschs Tod gemalt. Und das, obgleich er ganz klar sieht, dass „*die empusa- oder satyrartigen Gestalten ... kein zweites Mal in seinem Katalog der Teufel figurieren.*“ (S. 13) Bosch hat gewiss keine stereotypen Teufel gemalt, sondern reichlich Phantasie walten lassen bei der Abbildung dieser Engel der Dunkelheit. Aber wenn in einem Bild ganz andere Teufelgestalten auftreten, dann stammt dieses Bild eben nicht von ihm.

An vielen Symbolen und Gestalten erkennt Fraenger das Fortleben des ägyptischen Isiskultes im Holland des beginnenden 16. Jahrhunderts - erstaunlich auch für ihn: Sollten diese Kulte nicht spätestens mit den Verfolgungen durch die christlichen Mächte ein Jahrtausend früher völlig ausgerottet worden sein? Wo ist der unterirdische Gang, auf dem sie bis nach Holland gelangten und dreißig Generationen lang heimlich weitergegeben wurden?

Das Bild „Die Hochzeit zu Kana“ (Rotterdam) bringt im zentralen Hintergrund einen heidnischen Altar mit Kultgerät, das diese gnostischen und ägyptischen Religionen zum Inhalt hat (Fraenger 1950, S. 58). Offensichtlich begeht Bosch hier „Mysterienverrat“, meint Fraenger, denn Bosch stellt

*„die Weihehandlung in so voller Offenheit zur Schau, als ob es sich um einen regulären und erlaubten Kult, statt um verbotene Abgöttereien handeln würde. Was sich den Spüraugen der Inquisition entzog, und was selbst ihre Folter schwerlich einem Angeklagten abgerungen hätte, wird hier von einem Eingeweihten freiwillig und freimütig an das Tageslicht gestellt. Eine geheime und so schwer ver-*

*pönte Sache, dass Galgen, Schwert und Scheiterhaufen darauf stand, in aller Unbedenklichkeit entschleierte: diese Paradoxie gibt dem Gemälde seine singuläre Spannung ...“*

Allerdings besteht diese Spannung und Paradoxie nur für die heutige Kunstbetrachtung, weil sie von falschen Voraussetzungen ausgeht. Und dieser kleine Schritt ist Fraenger nicht gelungen. Er konnte nicht erkennen, dass es sich nicht um Geheimnisverrat unter Todesdrohung gehandelt haben kann - geradezu absurd für einen Maler, der auf öffentlichen Beifall angewiesen ist - sondern um das freimütige Bekenntnis einer anderen Religionszugehörigkeit, die noch voll geachtet war.

Fraenger versucht, diesen unlösbaren Kontrast durch einen - erfundenen - Lebensweg Boschs zu begründen, der eine innere Wandlung vom Ketzer zum gläubigen Christen durchgemacht haben soll. Das liest er aus den vier Medaillons heraus, die angeblich diesen seelischen Wandel wiedergeben. Dabei erkennt er jedoch auch, dass dieses Thema der sich läuternden Seele echt barock ist (S. 19), keineswegs zur Zeit um 1500 gehörig, sondern „*pietistisch, 17. Jh.*“. Nun denn - alle Stilmerkmale und Geschichtskennntnisse weisen Fraenger darauf hin, dass diese vier Medaillons postum sein müssen, aber die Erkenntnis bleibt aus. Die „Große Aktion“ hat dermaßen hart gearbeitet, dass auch die besten Köpfe (Fraenger gehörte zum Georgekreis) nicht durchblickten.

Was von Fraengers tiefeschürfender Interpretation der Boschwerke übrig bleibt, ist sein Einblick in die so völlig andersgeartete Religion dieses Mannes (und der seiner Vereinsbrüder und seiner Auftraggeber). Da wird der Frosch als zentrales Sinnbild der Fruchtbarkeit und damit verbundenen Auferstehung gefeiert. Fraenger bildet eine Öllampe ab, die einen Frosch in der seltsamen, aber immer gleichen Haltung wie auf den Felsbildern Andalusiens oder den Granitreliefs von Urfa in Anatolien zeigt, dazu die griechischen Worte: Ich bin die Unsterblichkeit (ego eimi anastasis). So konnte später im Kirchenchristentum nur noch der Gottessohn selbst sprechen, kein Frosch und keine Schlange, kein Engel oder Teufel durfte das wagen. Wer hier von Ketzertum oder Synkretismus redet, ver-

harmlos die Tatsachen. Hier liegt eine andere Religion vor, ein anderes Weltbild. Nicht die Menschlichkeit der Christen, sondern die Tierheit der Heiden ist hier abgebildet. Abgötterei im besten Sinne des Wortes.

Oder die erotischen Orgien im „Garten der Lüste“ (der im Prado in Madrid hängt): Die altjüdischen Propheten wetterten gegen „Hurerei und Unzucht“, wenn sie den Götzendienst verurteilen wollten; auch bei Paulus wird die sexuelle Freiheit noch als Deckbegriff der Abgötterei und des Abfalls vom einzigen Gott gebraucht, behaupten die Theologen. Der Hintergrund war jedoch ganz wirklich: In den heidnischen Tempeln des Orients lebten die Hierodulen, hochgeachtete Huren, die sich den Anbetern der Gottheit hingaben. Und bei Orgien („Nacht der Wiedergeburt“) wurden alle Teilnehmer zu möglichen Sexpartnern, denn niemand sollte später sagen können, wessen Kinder es sind. Sie gehörten allen gemeinsam, denn der in jener Nacht herabgestiegene Gott hatte sie gezeugt. Das war mit „Hurerei und Unzucht“ gemeint, ein ganz wirklicher Dienst an heidnischen Göttern in ihren Tempeln.

Das galt den Monotheisten als verwerflich, ohne dass ein Grund genannt würde. Man hat verschiedentlich eine Geschlechtskrankheit angenommen, Syphilis, die die „alten Griechen“ ausgerottet habe, und das könnte die Ursache zur Verurteilung freier Sexpraktiken gewesen sein. Andererseits ist man sich heute sicher, dass die Syphilis erst durch die Spanier aus Amerika eingeschleppt worden ist, was nun bestens zu den neuen Erkenntnissen der Chronologiekritiker passt, die das Ende der griechischen Antike erst um 1500 sehen. Das ist jedoch nur ein Entwurf, der weiterer Erforschung durch Geschichtsmediziner bedarf.

Bosch jedenfalls stellt sexuelle Freiheit noch in bejahender, lebensfroher Weise dar, er ist noch Heide im antiken Sinn. Im „Garten der Lüste“ reiten nackte Männer auf vielen verschiedenen Tieren um den Teich, in dem nackte Frauen baden. Wiedergeburt und Tierstil reichen sich die Hände.

Alle Kunstkenner geben zu, dass Bilder wie dieses in jener Zeit und geographischen Region durchaus normal waren, und dass nur die Meisterschaft Boschs und eventuell der Reichtum seiner Auftraggeber das



„Der Weg des Lebens“, oder „Der Landstreicher“, jedenfalls nicht „Der verlorene Sohn“.

Außergewöhnliche dieser Werke ergab.

So sieht auch Wilhelm Fraenger (1947) den „Garten der Lüste“ als Kultbild dieser Logen der religiösen Freiheit, die damals in den Niederlanden den Ton angaben. Eros war die oberste Gottheit, Wiedergeburt das Weltgesetz. Wer diese herrlichen Reigen und höchst erotischen Szenen als Verteufelung der Liebe und Verurteilung der Sexualität bezeichnet, muss total verdreht sein, denn schönere, glühendere Verehrung wurde Eros gewiss nirgends zuteil als in Boschs Bildern.

Dieser „Lustgarten“ ist eines der besterhaltenen Bilder von Bosch, fast gar nicht übermalt. Wo hätte der Zen-

sor auch ansetzen sollen? Er konnte das Bild nur als Ganzes wegschaffen, und das wird wohl längere Zeit hindurch der Fall gewesen sein, wovon die gute Erhaltung der Farben herrühren mag. Doch auch dieses Bild hat seine beiden Flügel – Schöpfung und Endgericht – die ja die kirchliche Lehre enthalten. Wirklich die katholische Lehre? Oder hat nicht vielmehr die Kirche diese Vorstellungen aus fremdem Glaubensgut übernommen? Das sogenannte „Letzte Gericht“ (rechter Flügel) jedenfalls, das Bosch darstellt, hat weder mit der kirchlichen Auffassung noch mit der Offenbarung des Johannes zu tun, es zeigt kein Fegefeuer und kein himmlisches Jerusalem. Die von Bosch herauf be-



# Hieronymus Bosch

schworene Katastrophe ist Wahnsinn und Vernichtung, Durchbruch durch den Zeitablauf und Leid in seinen vielfältigsten Gestalten, aber kein Gericht Gottes und keine Christusherrschaft, sondern die Hölle des Hier und Jetzt. Christlich wäre gewesen, das „neue Jerusalem“ anzukündigen, den „neuen Himmel und die neue Erde“, auch die Rettung der Gläubigen. Nichts davon finden wir in diesem Bild.

Und sein „Garten Eden“, das Paradies, die Schöpfung (linker Flügel)? Der kritische Blick enthüllt die Übermalung: Gottvater zwischen dem nackten Urmenschenpaar ist nicht vom Meister gemalt, Faltenwurf und Kopf stammen von fremder Hand. Das Rot des Mantels Gottes stimmt nicht und die Hautfarbe ist bräunlich, während sonst Boschs Figuren weiße (oder schwarze) Haut haben. Als Maler sieht man das sogleich. Und wenn man einmal den Blick dafür geschärft hat, wird einem auch allmählich klar, dass ein so menschlicher Gott inmitten dieser Natur nicht in Boschs Konzept passen kann. Sogar die Füße Gottes sind falsch gesetzt, der rechte Fuß verliert sich unter Adams Zehenspitzen.

Wie diese Szene ursprünglich aussah, muss leider offen bleiben, so wie man auch beim Heuwagenbild nicht mehr rückerschließen kann, was anstelle des Christus in der Wolke thronte. Kompositorisch könnte die Gottesfigur ganz entfallen, ohne dass etwas fehlen würde.

## Bosch als Christ?

Auf den beiden Außenseiten der Flügel des „Heuwagens“ ist ein Landstreicher dargestellt, erbarmungswürdig arm und furchtsam, dessen Gesicht als Selbstportrait Boschs gilt. Das Bild, von dem es eine zweite Version in Rotterdam gibt, heißt heute „Der Weg des Lebens“, und das ist wohl passend. Bisher wurde es meist als „Der verlorene Sohn“ bezeichnet, nach einem Gleichnis, das Jesus in den Evangelien erzählt. Diese Beziehung ist an den Haaren herbeigezogen und zeigt uns nur, dass man mit aller Gewalt versuchte, aus Boschs Bildern Illustrationen zu christlichen Texten zu machen.

Natürlich wird Bosch den damals aufkommenden christlichen Glauben gekannt haben und auch für die Kirche Aufträge ausgeführt haben. Aber Boschs Auffassung vom Christentum,

so weit wir die Bilder mit entsprechenden Szenen als seine eigenen Spätwerke anerkennen wollen und aus den vielen Übermalungen das Original herauslösen können, ist doch noch ganz undogmatisch. Der Nazarener ist bei ihm immer bartlos, also keineswegs nach dem „nicht von Menschenhand geschaffenen Bildnis Christi“, der ewigen Ikone, gestaltet, sondern ein Jüngling von zwanzig Jahren höchstens, im Gegensatz zur kirchlichen Auffassung, die ihn in der Passion als über dreißig, meist um die vierzig Jahre alt beschreibt (geboren 7 v. Ztr., hingerichtet 29 oder 33 n. Ztr., „noch keine fünfzig“ im Joh. Evgl.), und wir wollen ja nicht annehmen, dass Bosch einen Christus propagierte, der sich rasierte. Boschs bartloser Heiland ist typisch für die frühe Ikonographie der Christen, wie auf den (chronologisch gefälschten) Mosaiken in Ravenna usw., also zu den Anfängen christlicher Darstellung gehörend. Auffällig dasselbe auch beim Lieblingsjünger Johannes, den Bosch bartlos mit wallendem rotblondem Haar und mädchenhafter Gebärde darstellt (Beispiel: die „Kreuzigung“ im Museum Brüssel, die einige für sein Jugendwerk, andere für ein Alterswerk halten, die meisten aber für einen echten Bosch).

Die beiden Grisailen auf den Außenflügeln des „Jüngsten Gerichts“ (in Wien) zeigen St. Jakob von Compostela und St. Bavon von Gent. Letzterer ist (obwohl heute ins 7. Jh. datiert) als ritterlicher Jüngling mit Sporen an den Stiefeln und Jagdfalken auf dem linken Handschuh dargestellt, also eher zeitgenössisch; Jakob aber wirkt antik, und das Erstaunliche: sein Gesicht ist wie das genormte Christusgesicht dargestellt, denn zu jenem Zeitpunkt hielten viele den Jakob noch für den (Zwillings-) Bruder des Erlösers.

Das Kreuz, an dem Christus hängt oder das er schleppt, ist stets ein T-Kreuz, nie gekreuzt! Das gehört einer frühen Stufe der Christenmission an.

Es gibt bei Bosch sogar einen weiblichen Christus am T-Kreuz: die sogenannte Heilige Julia in Venedig (nach Julius Cäsar so benannt?). Das Altarbild hat Rundbögen, ungewöhnlich für Bosch, und ist auch stark überarbeitet. Vor dem Barock gibt es keinen weiblichen Heiland außer diesem. Zeugt das für Boschs Freiheit oder für Fälschung?

Wir tappen im Dunkel, aber nicht, weil wir so unfähig sind, uns die kaum 500 Jahre vergangene Zeit zurück zu rufen, sondern weil wir bewusst irreführend wurden.

Angeblich gab es eine „spätmittelalterliche Tendenz, die biblische Geschichte im zeitgenössischen Milieu vorzustellen“ (Bosing, S. 69). Aber das ist nicht der Fall, bei keinem dieser Maler, schon gar nicht bei Bosch, denn Christus, seine Mutter und die Jünger werden in stilfremde, archaische Gewänder gehüllt, nur die Randpersonen und die Landschaft sind zeitgenössisch, orientalistisch oder heimatisch. Der Stilbruch ist dermaßen auffällig, dass der Charakter einer Theateraufführung nicht übersehen werden kann und allen Interpreten bewusst ist: Auf einer Bühne heute und hier spielt sich das religiöse Drama ab, das „irgendwann“ früher, zeitlos und ortlos, gedacht wird.

Mit anderen Worten: wir haben es hier nicht mit Historienmalerei, sondern mit der Wiedergabe von Passions- und Krippenspielen zu tun.

Es gibt eine ganze Reihe von Gemälden zum Thema „Versuchung des Heiligen Antonius“, das über die ägyptische Zwischenstufe direkt aus dem buddhistischen Indien stammen dürfte (Baltrushaitis 1960). Die mit Abstand beste Bearbeitung des Themas durch Bosch hängt in Lissabon. Die Schönheit dieses Werkes ist unvergleichlich, ich habe viele Stunden davor verbracht. Dieses großartige Bild mit zwei Flügeln enthält nur einen einzigen, noch dazu winzigen Hinweis auf die christliche Religion: im Mittelteil in einem dunklen Turm sieht man ein Kreuzifix mit einem segnenden Christus davor. Diese beiden Figuren wirken inhaltlich dermaßen fremdartig, dass ich sie als späterer Zufügung einstufen muss. Eine maltechnische Untersuchung bestätigt das.

Das Gemälde „Der hl. Christophorus“ (in Rotterdam) hat viele Eigenarten, die auf Bosch hinweisen, aber die beiden Gewänder der Hauptpersonen sind stark übermalt und übertrieben vergrößert. Sie verdecken offensichtlich andere Figuren. Das Rot des Umhangs des Riesen ist schlechter im Pigment als das ursprüngliche Rot, von dem am linken Arm und Bein noch Reste erhalten sind. Hier kann man auch die unter-

schiedliche Bearbeitung des Faltenwurfs studieren. Bosch malte nie stereotyp, er beobachtete und übertrug. Das niedliche Köpfchen des Christusknaben ist sehr spät im Stil; wie das Kind früher aussah, ist nicht mehr zu ahnen.

Durchaus passend zu Bosch ist jedoch der Drachen, der aus der Burg ruine herauslugt und die Szene beobachtet, die sich am Flussufer abspielt: Ein Vogel wie ein Schwan versucht, ein junges nacktes Mädchen zu erreichen, das schreiend vor ihm davonrennt. Leda auf holländisch.

## Technische und stilistische Kriterien

Man hat versucht, mit Hilfe von Baumringdatierung festzustellen, ob ein Bosch echt sein kann oder ganz sicher später sein muss. So wurde die „Dornenkrönung“ (im Escorial) als postum aussortiert, weil das Holz nach den Baumringen zu urteilen nach 1530, also lange nach Boschs Tod, erst gefällt worden sei. Aber da liegen so viele Kurzschlüsse vor, dass derartige Aussagen keinen Wert haben. Man kann nicht einmal bei einem einzigen Baum sicher sein, wann er wuchs, da sich die Nordseite von der Südseite des selben Stammes schon zu stark unterscheidet. Und die Außenringe (Splint) des Holzes, die ja erst das endgültige Alter erkennen lassen, wurden ganz sicher nicht für Holztafeln benützt, sondern nur das Kernholz. Es ist wie mit den Pergamenten: Wer geschickt fälschte, stellte vermeintliche Originale her. Aber die Echtheit ist nur am Text selbst erkennbar, am Inhalt und Gehalt. Das selbe gilt für Bilder: Technik und Stil und Thematik entscheiden über die Echtheit eines Bosch-Werkes.

Die Übermalungen sind nämlich oft ganz unsinnig, so etwa die barocken Hunde, die auch auf Bildern von Boschs Zeitgenossen auftauchen. Natürlich sieht man es sofort, und nicht nur, weil der Fußboden noch durch die Hundeleiber hindurch schaut (wie auf der „Hochzeit von Kana“), sondern weil diese Tiere in anderem Malstil und unpassend eingefügt sind. Die Absicht ist ebenfalls für jene Arbeiten überdeutlich: Wer Hunde in einer Synagoge einfügt, der will verunglimpfen.

Als Faustregeln, wie man einen echten Bosch von einem unechten



„Zurschaustellung Christi“, die Wiedergabe eines Passionsspiels, kein Historienbild.

unterscheiden könnte, seien folgende vier Punkte angeführt:

- 1) Boschs Kenntnis der Farbe, ihrer Haltbarkeit und Wirkung, ist ungewöhnlich meisterhaft, vor allem im Vergleich mit späteren Werkstätten. Bosch war Alchemist im reinsten Sinne. Seine Farben verblühen nicht, und sie stimmen immer im „Ton“: Feuer, Himmel, Gewänder - nie stereotyp, aber immer naturnah. Diese Nächte sind nicht dunkel und die Fernen nicht diesig. Die Bilder aber, die starke Renovierungen über sich ergehen lassen mussten, sind meist nicht von ihm.
- 2) Alle Gegenstände im Bild stehen

in Beziehung zueinander, sie sind nicht lose in den Bildraum hineingesetzt, so dekorativ das auch wirken mag. Sie haben immer einen geistigen Zusammenhang untereinander, der in der Bildaufteilung zum Ausdruck kommt. Das gilt nicht für die Zeichnungen, wo skizzenhaft auf einem Blatt Figuren zusammengestellt sind, wie sie gerade Platz fanden. Ein solches Skizzenblatt zum Bild ausgearbeitet ist das Fragment eines „Jüngsten Gerichts“ (in München), das nicht von Bosch selbst stammen kann, aus dem eben genannten Grund.

- 3) Bosch beobachtete die Natur wie



ein Naiver, er kopierte nicht bekannte Muster. Wolken fasern zwar aus, aber sie haben immer scharf geschnittene Ränder vor dem Himmelhintergrund, sind nicht diffus, gehen nicht im Himmel auf. Dasselbe gilt für Bäume, Berge, Städte. Statt sich der typisch „gotischen“ Manier des Faltenwurfs zu bedienen, malt Bosch jedesmal die Gewänder neu, schaut genau hin, malt vom Gegenstand ab. Das ist gewiss nicht einfach, unterscheidet ihn aber grundsätzlich von seinen Nachahmern.

- 4) Für Bosch war Christus keine historische Gestalt, sondern die Hauptperson in einem Drama, das auf offener Bühne gespielt wurde. Seine Darstellungen biblischer Ereignisse beziehen sich auf Mysterienszenen, keine vermeintlichen geschichtlichen Geschehnisse. Daher die oft fantastisch wirkenden Gewänder der umstehenden Personen, die erdachten Turbane und Hüte, die Theaterrequisiten statt echter Waffen, die karnevalsartigen Kostüme, die fratzenhaften Gesichter. Selbstverständlich tragen die heiligen Personen in den echten Bildern Boschs nie einen Heiligenschein, ebenso wenig wie auf den Bildern seiner gleichgesinnten Kollegen; die Aureole wird erst nach 1530 obligat.

## Glaubensinhalte

Das „Jüngste Gericht“ (in Wien) hat wiederum diesen völlig unpassenden süßlichen Zusatz im mittleren Oberteil, einen blauen Himmel mit Christus im barocken Ornat, über (!) ihm links die Gottesmutter, bis zum Schoß in den Wolken versunken, und rechts Petrus bäuchlings auf eine Wolke gestützt, dazu zwei Gruppen von Erlösten (Heilige und Märtyrer) und die vier Erzengelchen mit fadendünnen langen Trompeten. Einfach lächerlich und nicht einmal organisch eingefügt. Aber der Rest des Bildes ist zweifelsfrei ein echter Bosch! Da erklärt sich manches Bild von selbst: so trägt der Drache, der eine Jungfrau begehrt, eine lange brennende Kerze; er ist ja Luzifer, der Lichtträger. Ein Weibmann wird von einem gepanzerten Frosch geritten, ein Mann schufet in der Treitmühle, ein anderer wird gerade durchgemahlen ... usw. - das ist keine Darstellung des zukünftigen

Endgerichts, sondern der jetzigen, der augenblicklichen Welt Boschs.

Auch der rechte Flügel dieses „Altars“ stellt die gegenwärtige Hölle dar, vermutlich im Augenblick der Vernichtung. Ein Katastrophenbild - aber kein jenseitiges, sondern eine ganz realistisch auf das Jetzt und Hier bezogene Vision.

Nur der linke Flügel fällt etwas aus dem Rahmen: das Paradies am Anfang der Zeit. Es ist wiederum im obersten Teil übermalt mit einem thronenden Gottvater, könnte aber sonst echt sein, und das ist nun wirklich verwunderlich. Warum bringt der Künstler hier eine orientalische Schöpfungssage in drei Phasen, 1. Erschaffung der Eva durch Gott persönlich in Gestalt des Erlösers, 2. Verführung des ersten Menschenpaares durch eine menschengestaltige Schlange, und 3. Vertreibung des Paares durch einen wütenden Engel mit Schwert? Die drei Szenen sind ganz realistisch und humorvoll dargestellt, sogar mit der bei Bosch üblichen aufdringlichen Erotik, besonders in der Art, wie der Schöpfergott die erregend schöne Eva anpreist, während Adam offensichtlich einen schwülen Traum hat. Auch wenn die Malweise des Gartens Eden nicht ganz zu Bosch passen will, ist doch offensichtlich ein wichtiger Teil des Bildes von seiner Hand, nämlich der Engelsturz im Himmel über dem Garten. Hier haben wir die ganze Weltanschauung des genialen Mannes, der den Titanensturz in seiner Weise sah, unbestechlich persönlich und keineswegs christlich.

Im selben Zusammenhang werden meist die vier Tafeln von Venedig besprochen, weil sie ebenfalls den Paradiesgarten (boschartig, jedenfalls ohne einen Gott) und drei Nachtodvisionen bringen. Die zweite Tafel ist eine besondere Erwähnung wert: Man sieht die Seelen der Gestorbenen von Engeln geleitet auf dem Weg zum wahren Licht, und dieses Licht erreicht den Betrachter durch einen kreisrunden Tunnel, wie er in manchen „Fasttoderlebnissen“ beschrieben wird. Dieses Bild ist so typisch für die Einweihungslehren, dass man hieran ersehen kann, zu welcher religiösen Form sich Bosch bekannte: zur östlichen Mystik, die sich in Tibet am reinsten manifestiert hatte.

## Zeitströmungen

Will man Boschs Zeit noch genauer bestimmen, dann ist wiederum eine weltanschauliche Betrachtung hilfreich. Der Meister hatte nämlich Nachfolger, und diese sind nicht bei ihrem Vorbild stehen geblieben, sondern haben selbstverständlich ihre eigene Zeit dargestellt. Am bekanntesten ist der Bauernbreugel, Pieter Brueghel d. Ä., geboren 1525 bei Breda und gestorben 1569 in Brüssel. Er hat viele Elemente von seinem großen Vorbild übernommen, vor allem die Gestalten und ihre bildhafte Beziehung zueinander. Aber was nun - zwei Generationen nach Bosch - in den Niederlanden geglaubt und gefürchtet wird, ist eine ganz neue Welt. Die weisen Frauen sind vernichtet, ihre Ausübung der Geburtenregelung durch Empfängnisverhütung, Abtreibung und Kindstötung ist grausamst durch die mächtig gewordene Kirche unterbunden worden. Die Bevölkerungszahl nimmt rasant zu, wie die Kirche geplant hat. „Die Weiber werfen wie die Karnickel“. Denn der mächtige Eros, den Bosch noch feierte, ist nicht zu unterdrücken. Da greift eine neue Mode um sich: die Männer lassen sich kastrieren, besonders die einfachen Bauern, die ja ihr kleines Eigentum nicht unbegrenzt oft aufteilen können. Breugel nimmt diese Mode in einem Kupferstich aufs Korn, in seiner derben Art, wie er auch andere ländliche Szenen anriss: „Die Hexe von Malleghem“. Fraenger (1950, S. 84-89) hat das in scharfer Weise formuliert. Allerdings bezieht er das Breugelsche Bild immer wieder auf Boschs „Kurpfuscher“ (auch „Der Steinschneider“ genannt, im Prado), dessen Operation ebenfalls als Kastration aufzufassen sei. Sehr zu unrecht, denn bei Bosch hat die Darstellung des chirurgischen Eingriffs nur einen hintergründigen Sinn: Wer sich dem Arzt anvertraut, der lässt sich geistig kastrieren. Mit einer Sterilisation hat das noch nichts zu tun. Das ist aus dem Bild selbst so offensichtlich, dass man eben daran erkennen kann, wie groß der zeitliche Abstand ist, der zwischen den beiden Malern liegt. Und das wollte ich hier herausstellen: Wir können recht gut ausmachen, wann Boschs Maltätigkeit endet: vor der endgültigen Machtübernahme der Kirche.

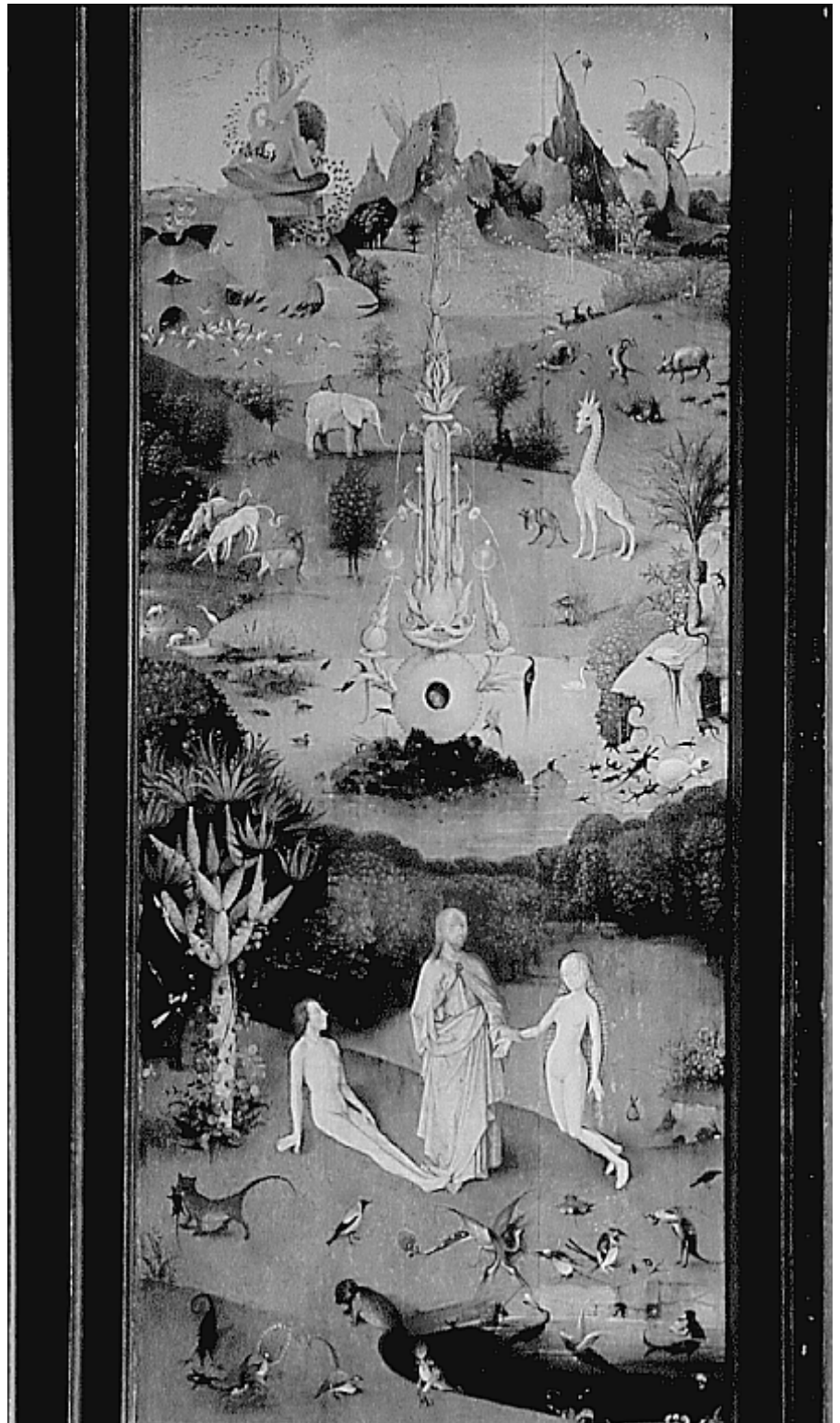
## Nachtrag

Nachdem ich diesen Artikel verfasste, reiste ich noch einmal nach Madrid und Rotterdam, um die wichtigsten Bilder Boschs unter diesen neuen Gesichtspunkten kritisch zu prüfen. Könnte meine von der üblichen Interpretation so stark abweichende Meinung bestehen? Da fand ich im Museumsladen das gerade erschienene Buch von Carmen Garrido und Roger Van Schoute, in dem die Boschbilder des Prado in naturwissenschaftlicher Weise untersucht werden: dendrochronologisch und per Röntgenanalyse. Die Arbeitsergebnisse geben mir weitgehend Recht, soweit es meine Aussagen hinsichtlich der Übermalungen betrifft. Besonders gefreut hat mich, dass die Röntgenuntersuchung zweifelsfrei ergab, dass der Gottvater im Paradies, den ich für spätere Zutat hielt, farblich nicht unterlegt ist, sondern im Gegensatz zur Malweise von Bosch direkt auf die Oberfläche aufgetragen ist (S. 26). Der St. Antonius des Prado ist das „*einzigste Bild ohne Vorzeichnung, aus unbekanntem Grund*“ (S. 27). Der Grund ist ganz einfach: Wenn man eine Kopie malt, braucht man nicht vorzuzeichnen. In einer Kopie kann man aber – und man tat es gern, wie zahlreiche Boschkopien zeigen – gewisse Dinge ändern, wenn sie aus weltanschaulichen Gründen verlangt werden und das Original verschwindet.

Die vier Medaillons auf dem Tisch der Todsünden – zumindest drei, wie ich oben sagte – sind völlig übermalt; man hat sogar die alte Farbschicht bis auf den Holzgrund abgetragen und neu grundiert in orangefarbenem Ton, während das zentrale Bild grau unterlegt ist (S. 34). Man ahnte ja damals noch nicht, dass der Betrug durch Röntgenfotos herauskommen würde.

## Literatur

Baltrushaitis, Jurgis (1960): *Le Moyen Age fantastique* (Paris)  
 Bosing, Walter (1973): *Hieronymus Bosch* (London; dtsh. Köln 1987)  
 Bussagli, Mario (1967): *Bosch* (London; reprint 1977)  
 Fraenger, Wilhelm (1947): *Das tausendjährige Reich, Triptychon von Hieronymus Bosch* (Coburg)



„Das Paradies“, mit Adam und Eva und einem übermalten Gottvater dazwischen.

(1950): *Die Hochzeit zu Kana. Ein Dokument semitischer Gnosis bei Hieronymus Bosch* (Berlin)  
 (1951): *Der Tisch der Weisheit, bisher Die sieben Todsünden genannt* (Stuttgart)  
 Gauffreteau-Sévy, M. (1967): *Jérôme Bosch* (Paris; span. Version Barcelona 1973)

Garrido, Carmen und Van Schoute, Roger (2001): *El Bosco en el Museo del Prado* (Madrid)  
 Mertens, Ernst (1989): span. Übers. *El Bosco* (1992 Barcelona)  
 Tolnay, Ch. de (1937): *Hieronymus Bosch* (Basel)