

Bilderische Erziehung
Kunstaberachtung

Quelle: Renate Trnek:

Das Weltgerichtstriptychon,

Wien, o.J. („Vernissage Meisterwerke“)

Akademie der Bildenden Künste in Wien

Hieronymus Bosch

Das Weltgerichtstriptychon

Hieronimus bosch

DIE BOTSCHAFT DES TRIPTYCHONS: DIE EINZELNEN BILDEPISODEN UND IHR ZUSAMMENHANG IM „BILDPROGRAMM“

Beim Wiener „Weltgerichtstriptychon“ handelt es sich um die in den Dimensionen größte Bildschöpfung Boschs und um ein Hauptwerk des Künstlers. Sein Inhalt - heute würde man von seiner „message“ sprechen - ist von hochkomplexer theologischer Struktur, die sich nicht so sehr an der Heiligen Schrift, sondern an einer Vielzahl theologischer Texte orientiert, die Hieronymus Bosch zu seiner Zeit in den Niederlanden zur Verfügung standen.

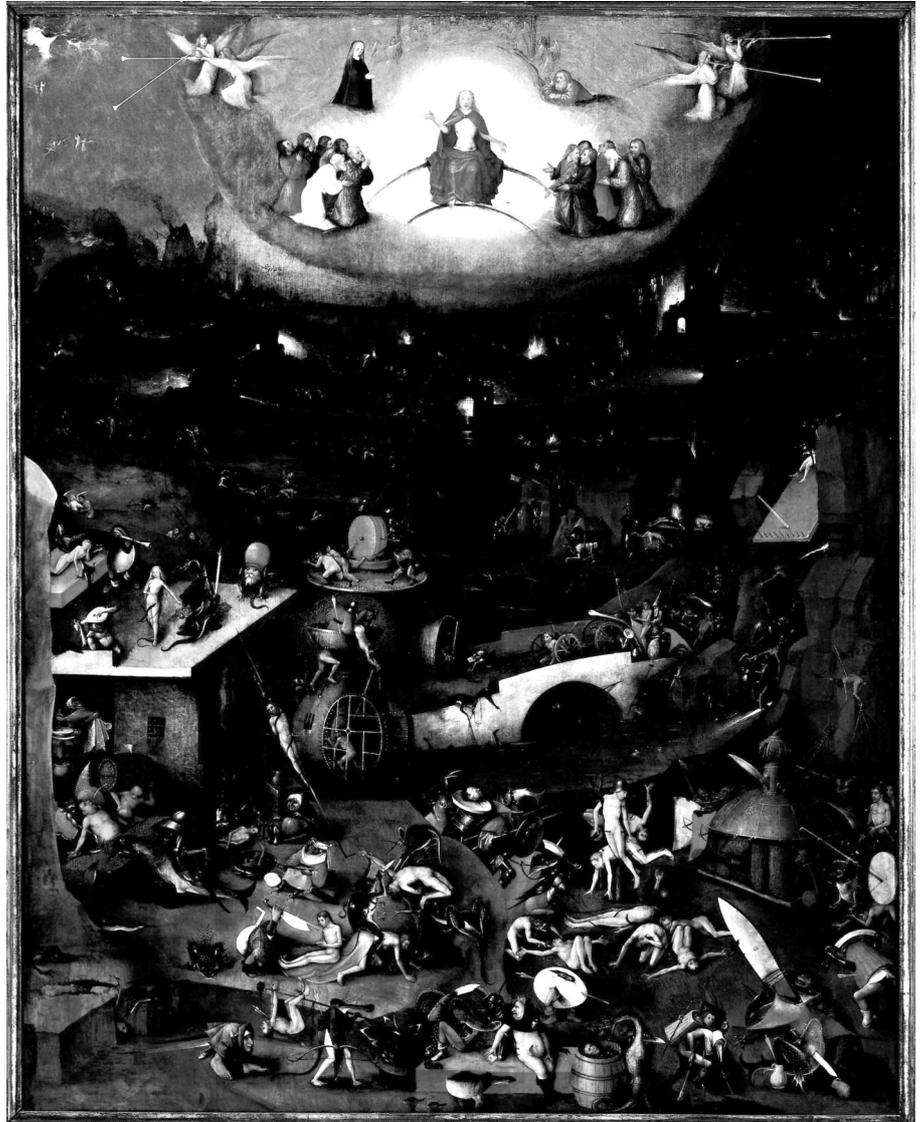
Am Wiener Weltgerichtstriptychon lässt sich auch in künstlerischer Hinsicht die „Grammatik“ von Boschs Bildsprache exemplarisch erläutern: Man kann das „Skelet“ des Darstellungsprogramms herauspräparieren, das der Darstellungstradition der altniederländischen Tafelmalerei entspricht. Darauf aufbauend wandelt der Künstler die traditionelle Darstellungsform eines beidseitig bemalten Flügelaltars ab. Aus der Differenz zwischen der Bildtradition seiner Zeit und seines Kunstkreises und der Veränderung dieses traditionellen Bildprogramms lässt sich Boschs ganz individueller Interpretationsansatz ablesen. Boschs Kunst besteht somit nicht im „Was“, sondern im „Wie“ seiner Bilderzählung. Hieronymus Bosch breitet seinen Bilderboden auf den Flächen eines Flügelaltars aus, dessen Gestalt von den liturgischen Erfordernissen des Gottesdienstes bestimmt wird. Das Altarretabel hat damit zwei Ansichten, die bildlich gestaltet werden: die Mitteltafel, flankiert von den Flügelinnenseiten in geöffnetem Zustand, und die Flügelaußenseiten, die in geschlossenem Zustand die Werktagsansicht bilden.

DIE INNENANSICHT

In geöffnetem Zustand breitet sich dann das gesamte Bildprogramm über Mitteltafel und Flügelinnenseiten vor dem Betrachter aus: im oberen Drittel der Mitteltafel im Blau des Himmels das „Jüngste Gericht“. Darunter das schier endlose Panorama einer Höllenlandschaft, in der gequält und gefoltert wird und die von einer zerklüfteten, brennenden Weltunterganglandschaft von der Himmelszone getrennt ist. Auf der Flügelinnenseite zur Linken das Paradies: Eine sattgrüne Landschaft, in der simultan die Episoden der Erschaffung Evas, die Versuchung des ersten Menschenpaares durch die Schlange, von der verbotenen Frucht vom Baum der Erkenntnis zu kosten, und die Konsequenz hieraus, die Vertreibung aus dem Paradies, geschildert werden. In den himmlischen Gefilden über dieser Paradieseslandschaft tobt ein Kampf, über dem Gottvater thront. Es ist die Darstellung des Engelssturzes, in dem der Erzengel Michael Luzifer und sein Gefolge aus den Reihen des Gottesstaates hinabstößt. Alle diese im Sturz zu Teufeln mutierenden Gestalten fallen in das Paradies der Schöpfung.

Rechts wird die Mitteltafel vom Höllenflügel flankiert, dessen Folterszenen und Straffaktionen eine optische Fortsetzung des unteren Registers der Mitteltafel darstellen; der Ort scheint in der Düsternis seiner endlosen Brandlandschaften der gleiche zu sein. Dort richtet unter einem mit Krötenfries geschmückten Torbogen in karikierender Analogie zum Weltgericht der Höllenfürst über die ihm zugeführten Sünder. Er hat die Gestalt einer Ratte, in deren Bauch ofengleich das Feuer glüht. Hinter diesem Bild steckt die mittelalterliche Vorstellung von Luzifer, dem Höllenfürst, der „... schwärzer war als Kohle und heisser als tausend lodernde Feuer“.

Die Darstellung des Weltgerichtes hat in der altniederländischen Kunst des 15. Jahrhunderts eine lange Tradition, und zwar im Medium der Buchmalerei ebenso wie im Medium der Tafelmalerei. Diese altniederländische Weltgerichtsikonographie ist die Ausgangsbasis für Hieronymus Boschs Wiener Triptychon. In den großen Flügelaltären von Rogier van der Weyden und von Hans Memling geht es allein um die Darstellung der Macht von Gottes Gericht mit seinem vom Tode auferstandenen Sohn als Richter über die Menschheit. Es geht besonders auch um die Darstellung des Wägens der Seelen der Auferstandenen und um das Scheiden der guten Christen, der Seligen, die in das am linken Flügel gezeigte himmlische Paradies eingehen dürfen, von den Ungläubigen und Sündern, die in den Abgrund der am rechten Flügel dargestellten Hölle gestürzt werden. Hieronymus Bosch lässt sein „Weltgericht“ eine Szene unter vielen sein. Die Wiederkehr Christi am Ende unserer Tage spielt in Boschs Bildpanorama keine machtvolle Rolle mehr. Maria und Johannes bitten keineswegs um Gnade für diese Menschheit, im Gegenteil: Sie beobachten passiv, wie die Menschheit zu einem grausigen Ende kommt.



Im Vergleich mit der älteren Bildtradition tritt umso klarer vor Augen, wie Bosch dieses Thema abändert. Und damit nähern wir uns auch einer Antwort auf die Frage, worin Boschs künstlerische Leistung beruht - sicherlich nicht allein im unerschöpflichen Erfinden noch nie so erdachter und gemalter Dämonen. Hieronymus Bosch hat sich nur auf einer rein äußerlichen Ebene an das traditionelle Darstellungsschema des altniederländischen Weltgerichtes gehalten: Das Weltgericht ist abgebildet, desgleichen zeigt Bosch das Paradies und die Hölle auf den Flügelinnenseiten, wie dies die Bildtradition fordert. Er hat allerdings die Bedeutung dieser Szenen im Zusammenhang geändert, als er erstmals in der Kunstgeschichte die **Erzählrichtung**, entlang der sich sein Bildpanorama entwickelt, grundlegend geändert hat. Er lässt die Geschichte der Menschheit nicht mit dem Jüngsten Gericht beginnen, sondern links oben im Paradiesesflügel. Hier stürzen Luzifer und seine Anhänger zu Teufeln mutierend aus dem himmlischen Reich Gottes und landen in der grünen Landschaft des Paradieses - hier aber des Schöpfungsparadieses, wie es das erste Buch der Genesis erzählt.

Es gibt wohl kein eindringlicheres Bild für den Gedanken, dass das Böse als Prinzip im göttlichen Schöpfungsgedanken immanent vorhanden ist, als die Darstellung jener Teufelswesen, die die friedlichen Auen des Schöpfungsparadieses „kontaminieren“.

Beschränkt auf die Kernszenen der Schöpfungsgeschichte wie Erschaffung Evas, Versuchung und Vertreibung aus dem Paradies, fährt Bosch fort, das unausweichliche Schicksal des ersten Menschenpaares zu skizzieren. Als Eva den Worten der Schlange - auch ein Bild Luzifers - erliegt, ist der Abfall des ersten Menschenpaares von Gott besiegelt. Boschs „**falscher**“ **Paradiesesflügel** gibt also prägnant und kurz eine bildliche Erklärung, wie die Erbsünde über die Menschheit kam, aus der sie nur der Sohn Gottes, der den Tod überwunden hat, erlösen kann.

Dies ist der Auslöser für die weitere Entwicklung der Geschichte der Menschheit. Das Jüngste Gericht ist in Boschs Darstellung damit nur eine besonders eindringliche Episode, die die Heillosigkeit des Menschen zu zeigen vermag.

Das Weltgericht, das über diesem höllischen Strafreigen präsidiert, scheint in Boschs Interpretation in so weite Ferne gerückt zu sein, dass Zweifel an der Erlösungsfähigkeit der hier gestraften Menschheit aufkommen. Nur einige wenige scheinen aus diesem höllischen Chaos gerettet werden zu können: Den Zugang zum Ewigen Leben stellt allein jene kleine Lücke in den Wolken in der linken oberen Ecke der Mitteltafel dar, der vereinzelte Selige unter Begleitung von Engeln entgegenfliegen. Dieses Himmelsloch ersetzt in Boschs Interpretation den gesamten Paradiesesflügel, der traditionellerweise die Pforten zum himmlischen Paradies abbildet. So hat Bosch im Wiener Triptychon auch keine Weltgerichtstafel im Sinn der damals landläufigen Ikonographie geschaffen, sondern eine „**Todsünden**“-Tafel.

Bosch schildert in der Mitteltafel also die Menschheit, die infolge des Sündenfalls ihr Dasein in Sünde zubringt und für die in der Mehrzahl keine Hoffnung besteht. Das Ende oder, ausgedrückt in Analogie zum Paradiesesflügel, die Zukunft der Mehrheit der Menschen liegt unausweichlich in der Hölle. Freund der Bordelle und damit als Anhänger der „**Luxuria**“ erweist, dessen Wollust auf diese Weise gestraft wird. Direkt daneben schlägt eine wunderschöne Frauengestalt schamhaft die Augen niedervor ihren Verehrern: dem Insekt, einer Gottesanbeterin, und dem Drachen im diamantenbesetzten Samtumhang, der ihr mit der Kerze den Weg zur Strafe der „**Superbia**“, des Hochmuts, weist. Jenseits der Brücke, über die der Höllenmob die nackten Angeklagten auf ihren Schandwagen zum Gericht - dem Krug - führt, gibt es eine Schmiedewerkstätte, auf deren Ambossen Sünder von Klerikern mit glühenden Hufeisen an den Fußsohlen beschlagen werden: die grausame Strafe, die den Sünder der „**Accidia**“, der Faulheit, genauer der Glaubensträgheit, erwartet.

Die Strafe für „**Invidia**“, den Neid, wird allen Anzeichen nach an jener fetten Gestalt im Vordergrund vollzogen, die auf ihrer Bank von Teufeln bedrängt wird: Ein korrupter Richter? Bildlich und inhaltlich stellt der Höllenflügel die Fortsetzung und Konsequenz des Todsündenpanoramas dar. Nur an einer Stelle steigert Bosch die Intensität der Darstellung: Diejenigen, die eingepfercht auf dem Dach der Kate des Höllenfürsten ihrer Verurteilung entgegensehen, lassen ihre Verzweiflung über das Endgültige ihrer Situation erkennen: Sie zeigen Emotionen in Mimik und Gestik.

So fügen sich in Boschs Wiener Triptychon alle Szenen seines Bildprogramms fugenlos zu einem eindringlichen Panorama der heillosen Verstrickung der Menschheit in der Sündhaftigkeit zusammen. Gleichzeitig entspricht damit das Bildprogramm des Wiener Weltgerichts dem der beiden anderen großen Flügelaltäre von Bosch: Dem des „**Heuwagens**“, der zwischen der Schöpfung und der Hölle als Thema der Flügel die Sünde der „**Avaritia**“, des Geizes, paraphrasiert, und dem des „**Gartens der Lüste**“, dessen Mitteltafel die „**Luxuria**“, die Sünde der Wollust, in allen möglichen erotischen Erscheinungsformen schildert, wiederum flankiert vom Schöpfungsparadies und der Hölle.

AUSSENANSICHT

Die Flügelaußenseiten, die im geschlossenen Zustand des Triptychons sichtbar sind, gestaltete Hieronymus Bosch getreu der Bildtradition in den Niederlanden: Sowohl die Figuren wie auch das Rahmenwerk ist in der so genannten „**Grisaille**“-Technik ausgeführt worden, einer Grau in Grau-Malerei, die im ursprünglichen Konzept die Steinfarbe einer Kirchenfassade imitieren sollte, in die wie Steinfiguren in ihren Nischen die heiligen Patrone des Altares eingesetzt waren. Es wäre nicht Hieronymus Bosch der Maler dieses Triptychons, hätte er sich nicht auch hier insofern von der Tradition gelöst, als er diese spezielle Maltechnik auf „lebende“ Gestalten anwandte: Links wandert der **heilige Jacobus** major als Patron Santiago de Compostelas und als Schutzherr des christlichen Pilgerwesens durch eine Landschaft, die erfüllt ist von den Grausamkeiten, die sich die Menschen gegenseitig antun. Nur sein unerschütterlicher Glaube an Gott bewahrt Jacobus vor solchem Verderben. Sein Vis a vis ist ein Lokalpatron der Stadt Gent. Der Sage nach bekehrte sich dieser junge Aristokrat zu einem Leben im Dienst am Nächsten, und Bosch zeigt ihn, wie er im Begriff ist, einem Leprösen und einer Bettlerin, die ihre beiden Kinder kaum ernähren kann, Almosen zu reichen.

