

# Die sogenannte Tischplatte mit den Sieben Todsünden und den vier letzten Dingen

VON ERWIN POKORNY (WIEN)

Die Madrider Tafel mit den Sieben Todsünden und den vier letzten Dingen zählt zu den bekanntesten Todsünden-Darstellungen, aber auch zu den in Zuschreibung und Datierung umstrittensten Objekten der Bosch-Forschung (Abb. 1). Um das Auditorium der Wiener Tagung im Oktober 2009 nicht mit Zuschreibungsfragen zu langweilen, wählte ich ein anderes Vortragsthema, nämlich die Anspielungen auf Todsünden in Boschs *Garten der Lüste*. Ich ahnte damals nicht, wie sehr die Madrider Todsünden-Tafel als Bildquelle für Vergleichsbeispiele anderer Vorträge die Wiener Tagung begleiten würde. Umso mehr freut es mich, dass mir das Institut für die Erforschung der Frühen Neuzeit die Möglichkeit bot, im vorliegenden Tagungsband die kunsthistorische Problematik des prominenten Gemäldes nachträglich darzulegen.

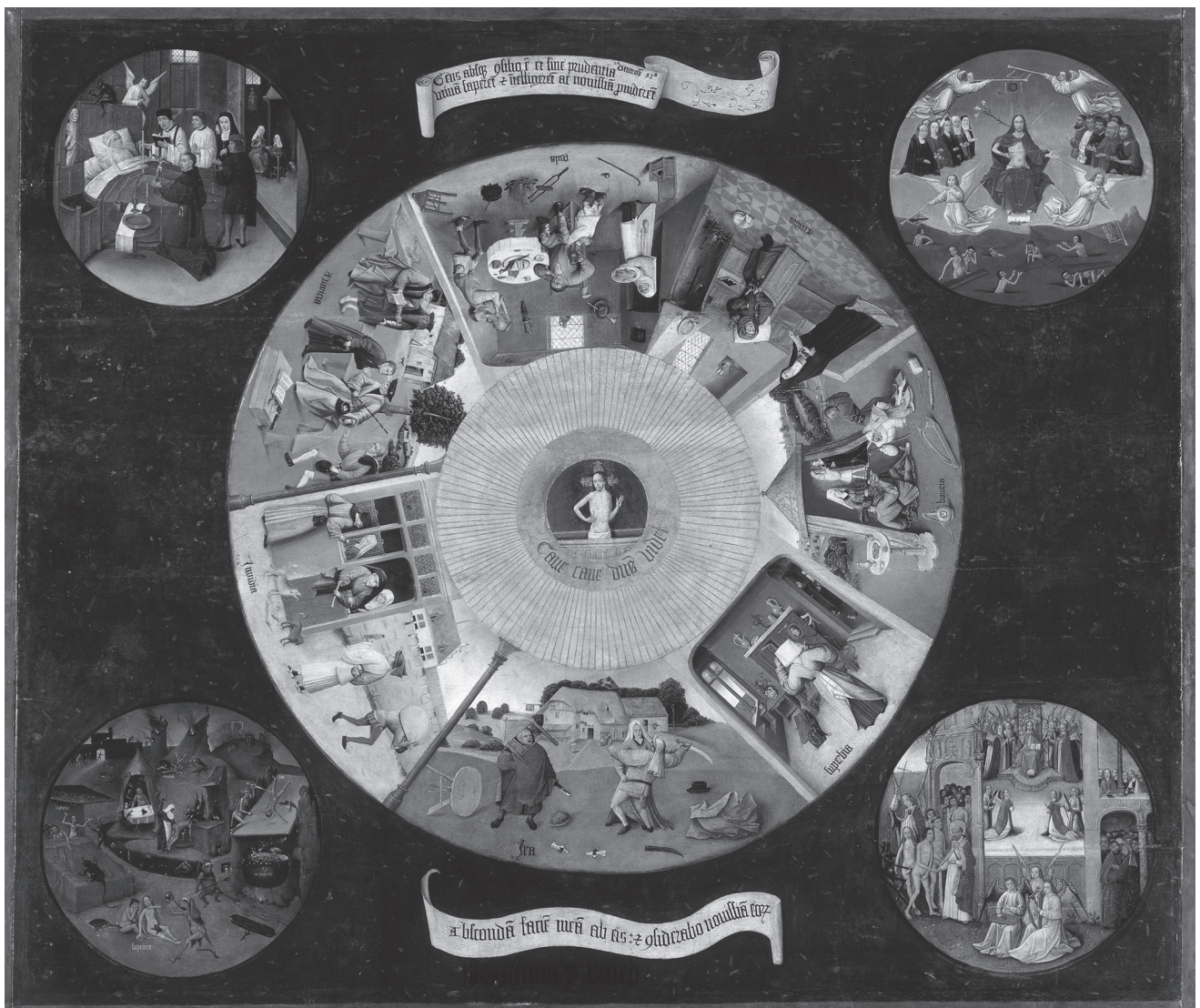
Die rechteckige Tafel zeigt ein großes Radbild in der Mitte und vier kleinere Rundbilder in den Ecken. Das zentrale Radbild ist in sieben Segmente unterteilt, in denen Genreszenen die Sieben Todsünden illustrieren, von denen jede mit dem entsprechenden lateinischen Namen bezeichnet ist (Detailabbildungen siehe in der Einleitung dieses Bandes): *Ira* (Zorn), *Superbia* (Eitelkeit), *Luxuria* (Wollust), *Accidia* (Trägheit), *Gula* (Völlerei), *Avaritia* (Habgier) und *Invidia* (Neid). Außerhalb des Radbildes sind in vier Rundbildern in den Ecken der Tafel die sogenannten „vier letzten Dinge“ dargestellt: Sterbestunde, Weltgericht, Hölle und Paradies. Im Mittelpunkt der Tafel, gleichsam in der Nabe des Radbildes, zeigt der auferstandene Christus als Halbfigur in einem Sarkophag stehend seine Wundmale. Von einem dunklen Hintergrund hinterfangen und von einem breiten Strahlenkranz umgeben, erweckt er den Eindruck, er stünde in der Pupille eines riesigen Augapfels. Dass die Assoziation mit dem Auge Gottes beabsichtigt war, beweist die lateinische Inschrift unterhalb des Auferstandenen: „Cace cave deus videt“ (Hüte dich, hüte dich, Gott sieht).

Der Maler hat die Genreszenen des Radbildes mittels Mauerkanten oder Rundpfeilern säuberlich voneinander getrennt, dabei aber keine einheitliche Größe der Kreissegmente angestrebt. Auch gehen die Trennlinien nicht wie die Speichen eines Rades radial vom Kreismittelpunkt aus, sondern sind auffällig ungeometrisch angelegt. Auf Röntgenaufnahmen ist deutlich zu erkennen, dass die Umrisse noch während des Malvorganges geändert wurden.<sup>1</sup> Ähnlich unregelmäßig und

schief verlaufen auch die Strahlen der irisartigen Glorie um den zentralen Schmerzensmann, weshalb wir ausschließen können, dass der Maler mit der unordentlichen Segmententeilung einen Kontrast zwischen der chaotischen Welt des Lasters und der Ordnung im Heilsplan Gottes zum Ausdruck bringen wollte.

Mit den Lasterbildern spielt das Radbild in seiner Rundform auch auf die Weltkugel an. Es ist schließlich die Welt mit ihren vergänglichen Freuden, die den Menschen zu Laster und Sünde verführt. Indem die Genreszenen dem Betrachter die Möglichkeit bieten, seine Laster und sich selbst in dem Bild zu erkennen, ist auch ein Spiegel assoziierbar. Das Radbild der Todsündentafel ist Auge, Welt und Spiegel zugleich. Was Gott in der Welt sieht, spiegelt sich gleichsam um seine Pupille herum.<sup>2</sup> Fray José de Sigüenza, Prior und Bibliothekar des königlichen Klosters San Lorenzo de El Escorial, berichtet im dritten Teil seiner *Historia de la Orden de San Jerónimo* von 1605, dass die Todsündentafel im Privatgemach König Philipps II. im Escorial hing.<sup>3</sup> Erst 1939 kam sie von dort in den Prado.<sup>4</sup> Möglicherweise gebrauchte sie der König tatsächlich als Gewissensspiegel.<sup>5</sup> Jedenfalls schrieb Sigüenza, dass der Maler die Rundbilder der Todsündentafel wie Spiegel malte, damit man sich darin betrachten und den christlichen Glauben in Ordnung bringen könne („pues la pintó como espejos donde se ha de componer el Christianismo“).<sup>6</sup> Sigüenza scheint die Tafel aber nur sehr flüchtig oder vom Hörensagen gekannt zu haben, denn er beschrieb die Todsündendarstellungen nicht als segmentförmig, sondern als Rundbilder, wie jene mit den vier letzten Dingen, die er mit den Sieben Sakramenten verwechselte, was zu dem bis heute tradierten Missverständnis führte, dass Philipp II. als Pendant zu den Todsünden auch eine Tafel mit den Sieben Sakramenten besessen hätte.<sup>7</sup>

Über dem unteren Rand der Tafel befindet sich mittig ausgerichtet die fragwürdige Signatur „Jheronimus bosch“, die, mit schwarzer Farbe auf dunklem Grund geschrieben, in den meisten Reproduktionen kaum zu sehen ist (Abb 2).<sup>8</sup> Unter- und oberhalb des Radbildes sind auf Bandrollen zwei mahrende Bibelzitate zu lesen. Beide stammen aus Kapitel 32 des Buches Deuteronomium bzw. des fünften Buches Mose. Unten lesen wir Vers 20: „Abscondam faciem meam ab eis et considerabo novissima eorum“ (Lutherbibel 1912: „Ich will mein Antlitz vor ihnen verbergen, will sehen, was ihnen



1 Schüler des Hieronymus Bosch: Die Sieben Todsünden und die vier letzten Dinge.  
Um 1495–1520; Öl auf Holz, 120 x 150 cm; Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. 2822.  
Detailabbildungen der Todsünden finden sich auf den Seiten 6 und 7 dieses Heftes.

zuletzt widerfahren wird“), oben die Verse 28–29: „Gens absque consilio est et sine prudentia / utinam saperent et intelligent ac novissima providerent“ (Lutherbibel 1912: „Denn es ist ein Volk, darin kein Rat ist, und ist kein Verstand in ihnen. O, dass sie weise wären und vernähmen solches, dass sie verstünden, was ihnen hernach begegnen wird!“).

Ausgewählt wurden diese Bibelzitate wohl auch deshalb, weil in beiden das Wort „novissima“ – die lateinische Bezeichnung für die „vier letzten Dinge“ – vorkommt.<sup>9</sup> Über sie wurden im 15. Jahrhundert Traktate geschrieben und mit Miniaturen illustriert, deren Schema teilweise den Rundbildern der Todsündentafel entsprechen konnte.<sup>10</sup> (Abb. 3 a–d)

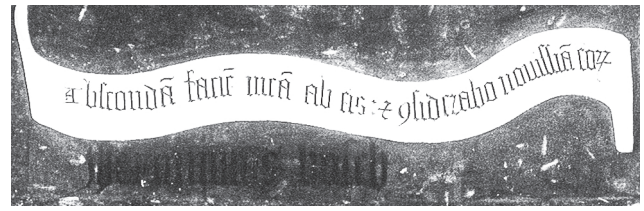
Das erste, links oben sitzende Rundbild, das die Sterbestunde eines Mannes in seinem Krankenbett darstellt, kommt aus einer anderen ikonographischen Tradition, nämlich jener der *Ars Moriendi*.<sup>11</sup> Der Sterbende hält eine Kerze in der Hand, während der Priester sein Schlussgebet spricht. Rechts des Priesters stehen sein Assistent, der das Gefäß zur letzten Ölung bereithält, und eine Nonne. Am Fußende des Bettes steht ein vornehm gekleideter Mann, dessen Rolle – Erbe oder Gläubiger? – unklar bleibt. Vor dem Bett kniet ein Mönch mit einem großen Kreuzifix in der Hand, neben ihm liegen die Utensilien zur letzten Kommunion auf einem Tischchen. Auf der hohen Rückwand des Bettes wartet ein kleiner Höllenteufel mit Feuerhaken auf die Seele des Mannes, um die er mit dem betenden Schutzengel neben ihm bald

kämpfen wird. Links der Rückwand lugt der Tod um die Ecke, seinen Wurfpfel auf den Sterbenden gerichtet. Rechts gegenüber blickt man in eine angrenzende Stube, wo zwei Frauen und ein Kätzchen am Kamin sitzen und ein Vogelkäfig von der Decke hängt. Diese Nebenszene erinnert an niederländische Gast- und Freudenhausbilder und könnte daher als kleiner Hinweis auf das sündige Leben des sterbenden Mannes zu verstehen sein.

Das Rundbild rechts oben zeigt eine konventionelle Darstellung des Jüngsten Gerichts: Im Zentrum thront Christus mit der Weltkugel zu Füßen auf dem Regenbogen, Lilie und Schwert gehen von seinem Mund aus. Wieder zeigt er seine Wundmale. Vier ihn umgebende Engel blasen ihre Posaunen, an denen Fähnchen mit den Darstellungen der Passionswerkzeuge hängen. Flankiert wird der Weltenrichter von Fürbittern, die als Halbfiguren in den Wolken stehen: links Maria und mehrere weibliche Heilige, rechts Johannes der Täufer, Petrus und andere Apostel. Im unteren Drittel steigen die Auferstandenen aus ihren Gräbern, einige mit Gesten der Anbetung oder Überraschung, andere sind zweifelt, weil sie Höllenstrafen zu erwarten haben.

Die Hölle ist Gegenstand des dritten Rundbildes links unten: Wie in den Lasterdarstellungen des Radbildes sind auch hier die lateinischen Namen der sieben Todsünden einzelnen Szenen zugeordnet: Im Vordergrund liest man „Superbia“ unterhalb eines sitzenden Paares, dem ein Teufel einen Spiegel vorhält. Links dahinter liegt ein zweites von Teufeln und Höllenmonstren bedrängtes Paar in einem Bett mit der Aufschrift „Luxuria“. Rechts davon sitzt in einem mit „Gula“ beschrifteten Zelt ein feister Mann an einem Tisch, der mit ekelregendem Getier gedeckt ist. Weiter hinten sind von Hunden angefallene Verdammte der „Invidia“ zugeordnet. Rechts des *Gula*-Zeltes befindet sich eine Höllenschmiede, in der ein Teufel in Frauenkleidern auf einen bäuchlings über den Ambos gelegten Sünder einhämmert. Über der Feuerstelle steht auf dem Rauchfang das Wort „Acedia“ zu lesen. Rechts vorne folgt eine Küche, auf deren Dach ein Sünder liegt, den ein Teufel mit dem Schwert foltert bzw. der Beschriftung „Ira“ zufolge für seinen Zorn bestraft. In der Küche steht ein großer Kessel, auf dem „Avaritia“ geschrieben steht und in dem die Habgierigen gesotten bzw. zusammen mit Silbermünzen, die ein Teufel zu ihnen schüttet, geschmolzen werden. Vor dieser Szene brät ein anderer Teufel einen Verdammten am Spieß und gießt aus seinem langem Schöpflöffel rotglühend-flüssiges Metall über ihn. Im Hintergrund brennen zwei Höllenfeuer in einem turmartigen Ofen und einem Berg. Links davon wird ein Sünder als Gefangener in ein hell erleuchtetes Tor geführt, rechts steht ein Galgen mit angelehnter Leiter, auf der ein Teufel das erste Opfer nach oben zerrt.

Das vierte und letzte Rundbild zeigt die gerechten Auferstandenen und das Himmelreich, wo Gott umgeben von



2 Die fragwürdige Bosch-Signatur (Detail aus Abb. 1)

Engelschören thront. Links werden die nackten Neuankömmlinge vom hl. Petrus und dem Erzengel Michael am Himmelstor empfangen. Letzterer stößt mit seinem Kreuzstab einen Teufel zurück, der eine Frau aus der Gruppe der Wartenden für die Hölle beansprucht. Im Vordergrund musizieren drei Engel auf Zither, Harfe und Flöte. Rechts sind die Bewohner des himmlischen Jerusalems in einer Palastarchitektur zu sehen: unten die Männer, oben die Frauen.

Die Szenen der vier Rundbilder sind alle aus derselben Richtung zu betrachten, was gegen die Vermutung spricht, die Todsündentafel wäre eine Tischplatte gewesen. Seit sie von Don Felipe de Guevara (Brüssel 1500–1563 Madrid) in seinen um 1560 verfassten *Commentarios de la pintura* als „una mesa“ im Besitz König Philipps II. erwähnt wurde, wird sie in der Bosch-Forschung gerne als solche bezeichnet.<sup>12</sup> Die Ausrichtung der Genreszenen im Radbild legt tatsächlich die Idee nahe, sie liegend zu präsentieren, um das Radbild umschreitend betrachten zu können. Guevara mag vielleicht eine solche Präsentation gesehen oder davon gehört haben, als er von einer Tischplatte sprach, doch der ursprünglichen Intention des Malers dürfte sie nicht entsprochen haben, da weder die Rundbilder in den Ecken nach außen ausgerichtet noch die oberen Schriftzeilen auf den Kopf gestellt sind. Mir scheint es plausibler, dass die Szenen in den Kreissegmenten nur deshalb mit den Böden nach außen gemalt wurden, weil der Maler sie mit mehreren breitformatigen Landschaften hinterlegen wollte. Eine andere Ausrichtung hätte dafür nicht genug Platz geboten. Darüber hinaus spricht die Holztafel selbst gegen die Möglichkeit einer Tischplatte. Erstens besteht sie aus unregelmäßig geschnittenen und schief gelegten Brettern; zweitens handelt es sich nicht um harte Eiche, sondern um das weiche Holz der Schwarz-Pappel; drittens weist die Rückseite keine Spuren einer Montierung auf einen Tisch auf.<sup>13</sup>

In der Anordnung der Lasterszenen im zentralen Radbild lässt sich keine traditionelle Hierarchie erkennen. Ungezwungenermaßen nimmt der Zorn (*Ira*) die prominenteste Position ein. Er ist im untersten, flächenmäßig größten und durch seine senkrechte Ausrichtung am leichtesten zu betrachtenden Segment dargestellt: Zwei Männer raufen auf einer Wiese vor einem Wirtshaus. Das Wirtshauschild zeigt einen Löwen, der den grausamen Zorn verkörpern könnte.<sup>14</sup> Dem linken der beiden Männer wurde ein dreibeiniger Stuhl



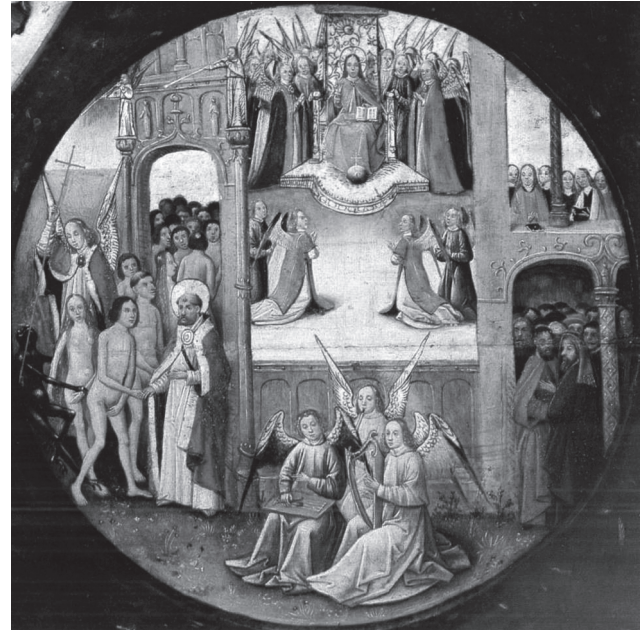
3 a/b Letzte Dinge: Sterbestunde und Jüngstes Gericht

über den Kopf geschlagen, der dort hängen geblieben ist. Sein Kontrahent hält in der einen Hand eine Trinkkanne, während er mit der anderen drohend sein großes Messer erhebt. Allerdings fällt ihm seine Frau in den Arm und hält ihn am Gürtel fest. Von der Rauferei zeugen auch ein umgeworfener Tisch und auf dem Boden verstreute Hüte, Trippen, eine Messerscheide und ein Mantel. Den Grund, warum der Maler ausgerechnet dem Zorn den besten Platz im Radbild zudachte und ihm die Völlerei gegenüberstellte, vermutete Wilhelm Fraenger darin, dass das Laster des Hochmutes, das üblicherweise als das erste aller Laster galt, „keinen so schlagenden Kontrast zu dem zentralen Schmerzensmann ergeben hätte“ wie die raufenden Trunkenbolde, „die wie mit Lastern vollgestopfte Säcke wirken“.<sup>15</sup> Joseph Leo Koerner erklärte die Priorität des Zornes damit, dass im Werk Boschs dem Thema Feindschaft eine zentrale Rolle zukäme.<sup>16</sup> Ohne den plausiblen Erklärungen Fraengers und Koerners zu widersprechen, gebe ich zu bedenken, dass die beiden für Wirtshausbesucher typischen Laster Trunksucht und Zorn jene gewesen sein mochten, die der unbekannte Auftraggeber am meisten verabscheute.

Lesen wir das Radbild von links nach rechts, dann folgt als nächstes die Todsünde des Hochmutes und der Eitelkeit (*Superbia*). Sie wird durch die Rückenfigur einer putzsüchtigen Frau verkörpert, die in bürgerlicher Stube vor ihrem an einem Schrank befestigten Konvexspiegel steht. Links neben ihr sehen wir eine geöffnete Schmucktruhe, auf dem Schrank prunkvolle Gefäße, am Fenster einen Apfel, der vielleicht auf den von Adam und Eva aus Hochmut begangenen Sündenfall anspielt.<sup>17</sup> Der Spiegel wird von einem hunde- oder fuchs-köpfigen Teufel gehalten.<sup>18</sup> Indem er eine ähnliche Haube

trägt wie die Frau, scheint er sie nachzuäffen. Rechts blickt man in einen zweiten Raum an, in dem sich nahe einem Kaminfeuer ein junger Mann gleichfalls in einem Wandspiegel betrachtet. Hinter der Schwelle sitzt eine Katze, die – sprichwörtlich als falsch geltend – auf den schlechten Charakter der putzsüchtigen Frau anspielen dürfte.

Auf die enge Stubenszene folgt wieder ein breiteres Segment, das vor einer grünen Landschaft die Wollust (*Luxuria*) darstellt. Ein Liebespaar hat sich in einem weit geöffneten runden Zelt niedergelassen. Der junge Mann liegt zu Füßen seiner sitzenden Dame, die in ihrer rechten Hand eine rote Nelke hält, während sie mit der linken ihrem Geliebten eine Trinkschale reicht oder diese von ihm entgegennimmt. Durch ihre Haube dürfte sie als verheiratet gekennzeichnet sein. Rechts auf dem Boden kriecht ein Narr unter der Zeltdecke hindurch auf das Paar zu. Sein nacktes Gesäß befindet sich noch außerhalb des Zeltes, wo ein Mann mit großem Holzlöffel zum Schlag darauf ausholt. Der Narr verkörpert in der Tradition von Liebesgartendarstellungen die Torheit der niederen Minne. Die Rolle des strafenden Löffelschwingers bleibt hingegen unklar. Seiner Gürteltasche nach könnte er der Wirt oder Kuppler sein, der die Romanze vor dem Störenfried schützen will. Weit hinten in dem perspektivisch stark verzerrten Zelt steht ein zweites Liebespaar. Die Frau, die ohne Haube und mit hochgesteckten Zöpfen als Jungfrau charakterisiert ist, wird von einem vornehm gekleideten Verführer bedrängt. Mit den Zaddeln seines Chaperons, den Sackärmeln und Trippen entspricht seine Kleidung nicht der Mode um 1500, wie sie der im Vordergrund liegende junge Mann trägt, sondern ähnelt den modischen Gecken in burgundischen und oberrheinischen Darstellungen höfischer



3 c/d Letzte Dinge: Hölle und Himmelreich

Vergnügungen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Möglicherweise wollte der Maler durch eine solche Retrospektive die Zeitlosigkeit menschlicher Laster veranschaulichen. Vor dem Zelt sind diverse Gegenstände angeordnet, die ebenfalls eine lange Tradition in der Ikonographie von Liebesgärten haben: ein Gartentischchen, auf dem unter anderem ein Teller mit Kirschen steht, auf dem Boden eine Feldflasche (Steinzeuggurde) sowie Instrumente früherer Unterhaltungsmusik: eine Harfe, eine Flöte und eine Einhandtrommel.

Das nächste Bild zeigt wieder eine Stube, in der ein bürgerlich gekleideter Mann, der am helllichten Tag in seinem Stuhl eingeschlummert ist, das Laster der Trägheit (*Accidia*) verkörpert. Um es sich bequem zu machen, hat er sich nahe ans Kaminfeuer gesetzt und ein Kissen hinter den Kopf geschoben. Zu seinen Füßen schläft ein Hund, der die fehlende Wachsamkeit gegenüber den Anfechtungen des Bösen verkörpern dürfte. Hinter dem Mann liegt ein Buch auf einer Bank, vielleicht ein Gebetbuch, das er aus Faulheit vernachlässigt. Von links nähert sich eine Nonne oder eine zum Kirchgang gekleidete Frau mit Brevier und Rosenkranz, den sie dem dösenden Faulpelz hinhält. Vermutlich tut sie das in mahnender Absicht und stellt damit, wie die Frau im *Ira*-Bild, einen vernünftigen Gegenpol dar. Jedoch ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, dass es sich um eine arbeitsscheue Frömmlerin handelt, da ein angebrochener Krug mit zwei Spindeln, der neben einer Kreuzhaspel in einer Mauernische steht, vernachlässigte Hausfrauenarbeit andeutet.

Auch die nächste Szene spielt in einer Stube. Ihre Figuren verkörpern die Unmäßigkeit (*Gula*) in Form von Fress- und

Trunksucht. An einem mit Braten und Brot gedeckten Tisch sitzt ein fettleibiger Mann, in der einen Hand eine Stelze, in der anderen einen Trinkkrug, nach dem sein Sohn gierig die Arme ausstreckt. Beide tragen die gleichen zerrissenen Schuhe, aus denen die nackten Zehen hervorstehen. Dies kennzeichnet sie ebenso wie das blutende Geschwür am Hinterkopf des Knaben<sup>19</sup> als falsche Bettler, die es sich zu Hause gut gehen lassen. Rechts des Tisches säuft ein ausgemergelter Bettler aus einem großen Krug, während links die Hausfrau mit einem Gänsebraten den Raum betritt. Über ihr bzw. der Türe sitzt in einer dunklen Nische ein Kauz – ein Symbol für törichte Sündhaftigkeit. Ein weiteres negatives Symbol, mit dem Hieronymus Bosch mitunter die Feinde Gottes kennzeichnete, hängt an der Rückwand: ein Hut, in dem ein Pfeil steckt. Weiter rechts steht ein Trinkkrug am Fenster und ein Messer hängt an der Wand. Noch mehr Zeichen der Völlerei liegen auf dem Boden: links und rechts eines kleinen Feuers eine Wurst auf einer Feuerzange und ein Kochtopf; rechts davon ein umgeworfener Stuhl, der als Zeichen der Unordnung an den umgestoßenen Tisch in der im Radbild gegenüberliegenden *Ira*-Darstellung erinnert. Von häuslichem Chaos zeugt auch die Kindersocke auf der Stuhllehne. Links des Knaben steht sein Kinderstuhl, der ebenso wie das daneben liegende Spielzeug – Hockeyschläger und Kugel – ein Symbol der Kindheit darstellt. Dass gerade im Zusammenhang mit der Maßlosigkeit auf die Vererbung eines Lasters hingewiesen wird, hat möglicherweise damit zu tun, dass man Bettler nicht nur mit Fresssucht, sondern auch mit Kinderreichtum assoziierte.<sup>20</sup>

Als nächste Todsünde findet die Habgier (*Avaritia*) ihre Darstellung. Diesmal findet die Genreszene wieder im Frei-

en statt. Auf einer hölzernen Bank sitzt ein Richter bzw. Landvogt mit seinem knotigen Stab als Amtssymbol. Während er nach links gewendet einem Mann Gehör schenkt, der ihm sein Anliegen vorträgt, nimmt er von einem Bauern heimlich eine Münze in Empfang. Damit verkörpert er die Habgier eines korrupten Beamten. Auch der Mann links von ihm gibt sich durch seinen Geldbeutel als Geizhals zu erkennen. Möglicherweise ist er ein Advokat oder Wucherer, der es auf das desolante Bauernhaus im Hintergrund abgesehen hat, während der verschuldete Bauer durch Bestechung des Richters den Verlust seines Besitzes zu verhindern versucht. Der Baum hinter dem Richter erscheint in diesem Zusammenhang wie die Karikatur einer Gerichtslinde: Hoch am Stamm befindet sich ein Loch, vielleicht ein Eulenloch, aus dem Vogelkot herabrinnt, ähnlich wie unter der Mauerische des Kauzes in der *Gula*-Szene. Auf der langen Bank des habgierigen Richters sitzen links zwei weitere vornehm gekleidete Männer, von denen einer, vermutlich ein Advokat, eine Urkunde in seinen Händen hält. Im Vordergrund auf einem niedrigen Holzpodest liegen Feder und Tinte sowie ein geöffnetes Buch, das auf die Überschrift des Hauses warten dürfte.

Die siebente und letzte Szene spielt auf der Gasse vor einem Haus und verbildlicht den Neid (*Invidia*). Im Zentrum steht ein Ehepaar, das aus einer Halbtür oder einem Ladenfenster heraus auf einen Mann blickt, der mit seinem Jagdfalken ihren Neid erregt. Als Zeichen seines Lasters hält der Neider einen Knochen in der Hand. Seine vorstehenden Zähne ähneln jenen des Hundes, der auf der Straße neidvoll auf einen zweiten Hund blickt, der bellend nach dem Knochen in der Hand des Mannes giert. In Darstellungen des Neides streiten üblicherweise zwei Hunde um einen Knochen. Dass hier zwei weitere Knochen auf dem Boden liegen, soll wohl die Sinnlosigkeit des Futterneides zum Ausdruck bringen: Man neidet, obwohl genug für alle da ist. Links im Bild steht ein Mann auf der Straße, der durch ein Fenster mit einer Frau im Inneren des Hauses zu flirten scheint, da jeder von ihnen ein Blümchen in der Hand hält. Worin hier der Neid besteht, bleibt unklar. Vielleicht wird der Mann vom Falkner um die Frau beneidet, wie dies schon Fraenger vermutete.<sup>21</sup> Da sie als Trägerin einer Haube verheiratet sein dürfte, wäre es auch denkbar, dass ihr Verehrer ihren nicht anwesenden Ehemann um sie beneidet. So oder so illustriert die gesamte Szene einen Verstoß gegen das zehnte Gebot: „Lass dich nicht gelüsten deines Nächsten Weib. Du sollst nicht begehren deines Nächsten Haus, Acker, Knecht, Magd, Ochsen, Esel noch alles, was sein ist“ (2. Mose 20,17; Luther-Bibel 1545). Auf dasselbe Gebot mag sich ebenso das Haus hinter der Mauer oder der Knecht mit dem schweren Sack beziehen. Selbst der pralle Sack könnte ein Objekt des Neides sein oder aber die quälende Last dieses Lasters veranschaulichen, denn anders als Wollust, Faulheit und Völlerei lässt sich Neid nicht genießen.

In den Oberlichtern über dem flirtenden Paar befinden sich zwei Wappenscheiben: links ein schwarzer Löwe in gelbem Feld, der für Flandern stehen kann, und rechts ein roter Sparren in weißem Feld, gleich wie an der Feldflasche im Vordergrund des *Luxuria*-Bildes. Diese beiden Wappen legen es nahe, den Auftraggeber in einer flämischen Familie zu suchen, die ein entsprechendes Sparren-Wappen besitzt. Davon gibt es allerdings mehrere, u.a. die Herren von Dutzeele (Dudzele) oder jene von Haerlebeke (Harelbeke).<sup>22</sup>

Die Idee, die Todsünden in den sieben Kreissegmenten eines Radbildes zu präsentieren, war nicht neu. Walter S. Gibson verwies auf ein nur in einer gezeichneten Kopie überliefertes englisches Todsünden-Fresko des 14. Jahrhunderts, das bereits eine solche Szeneneinteilung besaß.<sup>23</sup> In der Radnabe ist dort aber nicht der Erlöser, sondern das Fegefeuer dargestellt. Die Idee, Gott ins Zentrum eines Radbildes zu stellen, hat eine noch ältere Tradition. So ordnet etwa ein katalanischer Wandteppich des frühen 12. Jahrhunderts in der Kathedrale von Girona acht Schöpfungsszenen ähnlich radförmig um Gott herum an.<sup>24</sup> In einem deutschen Hausbuch des frühen 16. Jahrhunderts dienten Radbilder auch der Darstellung der zehn Plagen Ägyptens oder der fünfzehn Anzeichen für das Jüngste Gericht.<sup>25</sup> Der Ursprung des Radschemas ist in Darstellungen des zwölfteiligen Zodiak oder Tierkreises zu vermuten, die in vorchristlicher Zeit den Sonnengott Helios oder Sol, dann aber Christus als solchen ins Zentrum stellten, wie z. B. in einer italienischen Zodiak-Miniatur des 11. Jahrhunderts, in der auch vier Rundbilder in den Zwickeln sitzen (Abb. 4).<sup>26</sup> In Kalenderscheiben wurden schließlich dem Tierkreis typische Monatsarbeiten zugeordnet, aus denen sich immer lebendigere Genreszenen entwickelten. Hammer-Tugendhat verglich ein solches Monatsbild im Stadtmuseum von Löwen, das zwar nicht Gott im Zentrum, doch ebenfalls vier kleine Rundbilder in den Zwickeln zeigt.<sup>27</sup> In Radbildern liegen die Szenen der Kreissegmente zumeist mit ihren Böden nach unten oder zur Bildmitte hin. In der Pariser Zodiak-Miniatur und der Madrider Todsündentafel liegen sie nach außen.

Völlig neuartig am Randbildschema der Todsündentafel ist die Idee, mit der Warnung „Cave cave deus videt“ sowie dem irisartigen Strahlenkranz das allgegenwärtige Auge Gottes zu thematisieren. Die Anzahl der Strahlen – es sind exakt 128 – besitzt nach Wilhelm Fraenger einen symbolischen Wert, obgleich man erst die Zahl 100 abziehen muss, um auf die bedeutsame Zahl 28 zu kommen.<sup>28</sup> Die Zahl 28 ist eine der vier vollkommenen Zahlen, die das Mittelalter durch die Schriften des spätantiken christlichen Philosophen Boëthius kannte (6, 28, 496 und 8128). Sie ist nicht nur die Summe ihrer Teiler (1+2+4+7+14=28), sondern darüber hinaus auch die Summe der Zahlen von 1 bis 7 (1+2+3+4+5+6+7=28), womit ein Zusammenhang mit den sieben Todsünden bestünde. Der Verdacht, dass dies mehr als bloß Zufall ist, wird dadurch erhärtet, dass das

Radbild insgesamt 28 menschliche Figuren zeigt. Fraenger zählte nicht ganz korrekt auch den nicht menschlichen fuchsköpfigen Teufel der *Superbia*-Darstellung hinzu, doch übersah er den jungen Mann im dunklen Nebenraum, mit dem die Summe der menschlichen Figuren letztlich 28 ergibt.

Zur Frage, ob Hieronymus Bosch selbst oder ein ihn imitierender Schüler die Todsündentafel malte, gibt es bereits im 16. Jahrhundert unterschiedliche Meinungen. Um 1560 erwähnte Don Felipe de Guevara die angebliche Tischtafel als ein Beispiel für das hervorragende Talent eines anonymen Bosch-Schülers, der die Signatur des Meisters verwendet hätte, um diesem seine Ehre zu erweisen oder den Marktwert seiner Bilder zu erhöhen.<sup>29</sup> Trotz Guevaras Hinweis wurde die Tafel in einem Inventar von Gemälden, die König Philipp II. im April 1574 in den Escorial bringen ließ, als „de mano de Gerónimo Bosqui“ bezeichnet.<sup>30</sup> Diese Zuschreibung wurde erst 1889 von Carl Justi in Frage gestellt, wobei sich seine Zweifel lediglich auf die Rundbilder mit den vier letzten Dingen beschränkten, die ihm „in der Art der Roger und Memlinc gemalt“ erschienen.<sup>31</sup> Die Darstellung der Todsünden traute er hingegen keinem Schüler zu („In diesen sieben Bildern steht Bosch, wie nirgend sonst, auf dem Boden des reinen Volksstücks.“)<sup>32</sup> Nur neun Jahre später schrieb Hermann Dollmayr die gesamte Todsündentafel einem Schüler zu, indem er sich einerseits auf Guevara berief, andererseits auf stilistische Unterschiede aufmerksam machte.<sup>33</sup>

Tatsächlich können die malerischen Qualitäten der Todsündentafel mit Boschs allgemein anerkannten Meisterwerken, wie etwa der Madrider *Anbetung der Könige*, nicht konkurrieren. Selbst in den besten Genreszenen wirken die Figuren und Kompositionen vergleichsweise unausgegoren und plump. Charles de Tolnay und viele andere spätere Autoren begegneten diesem Dilemma mit der Hypothese, es handle sich um ein sehr frühes Werk des Meisters.<sup>34</sup> Wilhelm Fraenger ging sogar so weit, von Boschs „Erstlingswerk“ zu sprechen.<sup>35</sup> Lediglich Ludwig Baldass meinte 1917, dass die Todsündentafel an die „großen Altäre der Spätzeit“ – das Antonius-Triptychon in Lissabon und das Madrider Heuwagen-Triptychon – anschließen würde.<sup>36</sup> In seinen späteren Bosch-Monographien revidierte Baldass seine Chronologie und folgte jener von Charles de Tolnay.<sup>37</sup> Nachdem die Zuschreibung der Todsündentafel ihre Frühdatierung voraussetzte, stellte eine Spätdatierung, wie sie Karel G. Boon 1960 aufgrund modischer Details vornahm, die Eigenhändigkeit neuerlich in Frage.<sup>38</sup> Im Grunde bestätigte Boons Beobachtung, dass einzelne Hut- und Schuhformen vor 1490 nicht existierten, die Zuschreibung Guevaras an einen als Bosch signierenden Schüler. Patrik Reuterswärd hielt dennoch an der Eigenhändigkeit und Frühdatierung fest, weil seiner Meinung nach sich die Todsündentafel von den reifen Werken Boschs unbeeinflusst zeigt und Boschs Wiener *Weltgericht* oder der *Tod des*



4 Medizinischer Zodiak. Italienisch, 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts (Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Division occidentale, Latin 7028, fol. 154<sup>r</sup>)

*Geizhalses* in Washington als Weiterentwicklungen der konventionellen Darstellungen von Todesstunde und Hölle zu verstehen sind.<sup>39</sup> Eine genauere Betrachtung des Höllenbildes lässt m. E. eher den umgekehrten Schluss zu. Wir wissen nicht, warum sich der Schüler des fantastischen Formenrepertoires des Lehrers so zurückhaltend bediente, doch scheinen einige Motive eher Reflexe als Prototypen zu sein. So ist das auf dem Boden sitzende Paar, das im Rundbild der Hölle in den Spiegel eines Teufels blickt, in der traditionellen *Superbia*-Ikonographie höchst ungewöhnlich. Das Sitzmotiv wird jedoch verständlich, wenn wir es von der eitlen Frau herleiten, die im Höllenflügel des *Gartens der Lüste* vor einem Spiegel des Teufels ebenfalls auf dem Boden sitzt. Dort macht das Sitzen in Verbindung mit Figuren in der Mitteltafel oder auf Adam im Paradiesflügel durchaus Sinn.

Walter S. Gibson, ein anderer bedeutender Bosch-Spezialist, anerkannte Boons Argumente und datierte die Tafel um 1500, doch wollte er die Möglichkeit nicht ganz ausschließen, dass Bosch beteiligt war.<sup>40</sup> In diesem Sinne blieben in jüngerer Zeit auch Larry Silver<sup>41</sup> und Joseph Leo Koerner<sup>42</sup> dabei,

zumindes im Entwurf eine Erfindung Boschs anzunehmen. Andere Autoren wie Roger H. Marijnissen referierten die widersprüchlichen Meinungen, ohne sich für eine davon zu entscheiden.<sup>43</sup> Auch das Buch zur großen Rotterdamer Bosch-Ausstellung 2001 zeigt sich diesbezüglich unentschlossen, wenn in einer Abbildungslegende „Bosch oder Nachfolger“ zu lesen ist, während Paul Vandenbroeck im selben Buch von „Mitarbeiter oder Nachfolger“ schrieb.<sup>44</sup> Ein Jahr später übernahm Vandenbroeck Guevaras Zuschreibung an den „discípulo“ und datierte die Todsündentafel um 1495–1505.<sup>45</sup> Ähnlich verfuhr Frédéric Elsig, der sie als Werkstattarbeit der Zeit um 1505/1510 einstuft.<sup>46</sup> Es existiert kein *terminus ante quem*, der eine noch spätere Datierung ausschließen würde, jedoch sprechen die beiden altertümlichen rechten Rundbilder gegen eine Datierung nach 1520, da hundert Jahre nach Jan van Eyck jeder Maler modernere Vorlagen benützt hätte. Ich halte die Zuschreibung Guevaras an den anonymen „discípulo“ für plausibel, doch würde ich die Spanne der möglichen Entstehungszeit vorläufig auf 1495–1520 ausdehnen.

Die Möglichkeit, dass der Schüler ein verlorenes Original des Meisters wiederholte und bloß die Bekleidung einzelner Figuren modernisierte, können wir aufgrund zahlreicher *Pentimenti* ausschließen. Stellenweise differieren die durchschimmernde Unterzeichnung und die ausgeführte Malerei so stark, dass man mit freiem Auge erkennt, wie der Maler erst im letzten Arbeitsgang zu seinen endgültigen kompositorischen Lösungen fand. Zum Beispiel stellte er in der Unterzeichnung des *Superbia*-Bildes die weibliche Rückenfigur vor ein Möbel, das viel weiter vorne stehen sollte als der zur Ausführung gelangte Schrank. In den Bildern der Völlerei und der Todesstunde wurden zwei verworfene Hundeskizzen übermalt, was ein Kopist nicht machen würde. Obwohl die Bedeutung von Boschs Erfindungskraft keinesfalls zu unterschätzen ist, glaube ich nicht, dass die ikonographische Komplexität der Todsündentafel nicht auch ohne sie zu bewerkstelligen gewesen wäre. Die Tafel ist kein Produkt eines genialen Gedankenblitzes, sondern einer langsamen geistes- und kunstgeschichtlichen Genese. Lediglich für die Verschmelzung eines Radbildes mit dem Auge Gottes sind keine ikonographischen Vorstufen bekannt. Aufgrund ihrer theologischen Fundiertheit scheint aber gerade diese Idee eher von einem gelehrten Auftraggeber als vom Maler selbst gekommen zu sein.

#### Anmerkungen

- 1 Siehe die Röntgenaufnahme mit den Überschneidungen der Segmente links und rechts des *Superbia*-Bildes in Carmen Garrido and Roger Van Schoute: *Bosch in the Museo del Prado – Technical Study*, Madrid 2001, S. 35, Abb. 21, S. 88, Abb. 21.
- 2 Walter S. Gibson: *Hieronymus Bosch and the Mirror of Man – The Authorship and Iconography of the Table Top of the Seven Deadly Sins*; in *Oud Holland*, Bd. 87 (1973), S. 214; ders.: *Hieronymus Bosch*, London 1973 (reprinted 2001), S. 35.
- 3 Francisco Javier Sánchez Cantón: *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Bd. I, Madrid 1923, S. 428.
- 4 Ludwig von Baldass: *Die Chronologie der Gemälde des Hieronymus Bosch*; in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Bd. 38 (1917), S. 193.
- 5 Joseph Leo Koerner: *Bosch's Enmity*; in *Tributes in honor of James H. Marrow – studies in Painting and manuscript illumination of the late Middle Ages and Northern Renaissance*, London 2006, S. 291.
- 6 Sánchez Cantón: *Fuentes literarias*, S. 428 (wie Anm. 2).
- 7 Justi machte bereits 1889 auf diesen Irrtum aufmerksam. Carl Justi: *Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien*; in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Bd. 10 (1889), S. 142, Anm. 8.
- 8 Die bezüglich der Signatur brauchbarste Abbildung findet sich in Charles de Tolnay: *Hieronymus Bosch*, Baden-Baden 1965, Farbtafel S. 60 f.
- 9 Roger van Schoute et Monique Verboomen: *Jérôme Bosch*, Tournai 2003, S. 126.
- 10 Vgl. die um 1455 entstandenen flämischen Miniaturen eines solchen Traktats in Brüssel, Bibliothèque Royale Albert I, Ms. 11129. – Stefan Lochner: *Meister zu Köln – Herkunft – Werke – Wirkung* (hrsg. von Frank Günther Zehnder), Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1993, Nr. 84 a–b.
- 11 Daniela Hammer-Tugendhat: *Hieronymus Bosch – Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien*, München 1981, S. 34–37.
- 12 De Guevaras Kommentare zur Malerei erschienen erst 1788 in Madrid mit dem Titel *„Commentarios de la pintura, que escribió Don Felipe de Guevara, gentil-hombre de boca del Señor emperador Carlos quinto, rey de España. Se publican por la primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de Don Antonio Ponz [...]“*, abgedruckt in Sánchez Cantón: *Fuentes literarias* (wie Anm. 2), S. 160.
- 13 Vgl. Garrido, Van Schoute: *Bosch* (wie Anm. 1), S. 77 f., Abb. 2 und Diagramm.
- 14 Susanne Blöcker: *Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450–1560* (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 8), Münster 1993, S. 85 f.
- 15 Wilhelm Fraenger: *Hieronymus Bosch* (mit einem Nachwort von Patrik Reuterswärd), Dresden 1975, S. 272 f.
- 16 Koerner: *Bosch's Enmity* (wie Anm. 5), S. 285–287.



- 17 Fraenger: Bosch (wie Anm. 15), S. 273. – Fraengers These, dass in der Schmucktruhe die Anspielung auf einen Sarg vorläge, womit *Superbia* zwischen Tod und Teufel stünde, überzeugt mich nicht.
- 18 Fraengers Deutung des Teufelskopfes als wolfschnäuzig überzeugt mich nicht. Den Drolieren der Buchmalerei zufolge wurde der Teufel eher mit einem schlauen Fuchs assoziiert. Vgl. Fraenger: Bosch (wie Anm. 15), S. 273.
- 19 Nach Sebastian Brant ätzten Bettler ihren eigenen Kindern Wunden und Beulen; Sebastian Brant: „Das Narrenschiff“ (Basel 1494), übertragen von H.A. Junghans, durchgesehen und mit Anmerkungen sowie einem Nachwort neu herausgegeben von Hans-Joachim Mähl, Stuttgart 1999, S. 223; ähnliche Geschwüre verursacht auch die durch mangelnde Hygiene hervorgerufene Hautkrankheit Ecthyma. Siehe dazu auch Erwin Pokorny: Bosch's Cripples and Drawings by His Imitators; in *Master Drawings*, Bd. 41 (2003), S. 293 f., Anm. 10.
- 20 Siehe Brant: Narrenschiff (wie Anm. 19), S. 223.
- 21 Fraenger: Bosch (wie Anm. 15), S. 275.
- 22 Siehe Théodore de Renesse: *Dictionnaire des Figures Héraldiques*, Bd. 5, Brüssel 1900, S. 456 (unter „Un chevron de gueules sur argent“). Das entsprechende Wappen der Familie Haerlebeke (Harelbeke) ist bei Renesse nicht verzeichnet. Es findet sich im Manuskript ms. IV 1276, fol. 5<sup>r</sup> der Koninklijke Bibliotheek van België / Bibliothèque royale de Belgique, Brüssel. Ich danke Erik Löffler (Den Haag, RKD) und Michiel Verweij (Brüssel, KBR) für ihre freundliche Hilfe.
- 23 Pfarrkirche von Ingestone (Essex). Siehe Gibson: *Mirror of Man* (wie Anm. 2), S. 211, Abb. 7.
- 24 Vgl. auch die Beatus- oder Gerona-Apokalypse, wo in der Miniatur der Himmelsphären ebenfalls Gott im Zentrum thront.
- 25 Ewa Chojecka: *Bayerische Bild-Enzyklopädie. Das Weltbild eines wissenschaftlich-magischen Hausbuches aus dem frühen 16. Jahrhundert*, Baden-Baden 1982, Abb. 20, 21.
- 26 Robert Herrlinger: *History of medical illustration, from antiquity to A.D. 1600*, London 1970, S. 57.
- 27 Hammer-Tugendhat: Bosch (wie Anm. 11), S. 12, Abb. 2.
- 28 Fraenger: Bosch (wie Anm. 15), S. 276–278.
- 29 Wolfgang Stechow: *Northern Renaissance Art 1400–1600, Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1966, S. 20.
- 30 Garrido, Van Schoute: Bosch (wie Anm. 1), S. 77.
- 31 Justi: Bosch in Spanien (wie Anm. 6), S. 132.
- 32 Ebd.
- 33 Hermann Dollmayr: Hieronymus Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinge in der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts; in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. 19 (1898), S. 296. – Frederik Schmidt-Degener wies Dollmayrs Abschreibung als Fehlinterpretation Guevaras zurück (Frederik Schmidt-Degener: *Un tableau de Jérôme Bosch au Musée municipal de Saint-Germain-en-Laye*; in *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, I, S. 150, Anm.4). Nachdem auch Charles de Tolnay die Zuschreibung der Tafel an den Schüler für ein Missverständnis des Guevara-Textes hielt, konnte sich Dollmayrs Meinung nicht mehr durchsetzen (Charles de Tolnay: *Hieronymus Bosch*, Basel 1937, S. 87 f.). – Später gab Wolfgang Stechow Dollmayr Recht, da sich Guevaras Lob des Bosch-Schülers im Kontext und mangels eines neuen Absatzes ziemlich eindeutig auf die Todsündentafel bezieht (Wolfgang Stechow: *Northern Renaissance Art 1400–1600 – Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1966, S. 20, Anm. 2).
- 34 Tolnay: Bosch 1937 (wie in Anm. 33), S. 17 f. – Tolnay: Bosch 1965 (wie Anm. 8), S. 15. – Gerd Unverfehrt: *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlin 1980, S. 26. – Hammer-Tugendhat: Bosch (wie Anm. 11), S. 96.
- 35 Fraenger: Bosch (wie Anm. 15), S. 268.
- 36 Baldass: *Chronologie* (wie Anm. 6), S. 193.
- 37 Ludwig von Baldass: *Jheronimus Bosch*, Wien 1943, S. 64 f. (2. Ausg. 1959, S. 79; 3. Ausg. 1968, S. 226): „Am Anfang des Werks des Hieronymus Bosch steht auch aus formalen Gründen die Tischplatte im Escorial.“
- 38 Karel G. Boon: *Hieronymus Bosch* (Rezension von Ludwig Baldass, *Jheronimus Bosch*, Wien/München 1959); in *The Burlington Magazine*, Bd. 102 (Oct. 1960), S. 458.
- 39 Patrik Reuterswärd: *Hieronymus Bosch*, Uppsala 1970, S. 261.
- 40 Gibson: *Mirror of Man* (wie Anm. 2), S. 208.
- 41 Larry Silver: *Hieronymus Bosch*, München 2006, S. 305.
- 42 Koerner: *Bosch's Enmity* (wie Anm. 5), S. 285.
- 43 Roger H. Marijnissen: *Hieronymus Bosch. The Complete Works*. Erw. Ausg. Antwerpen 2007, S. 329 f.
- 44 Jos Koldewij, Paul Vandenbroeck und Bernard Vermet: *Hieronymus Bosch – Das Gesamtwerk*, Stuttgart 2001, S. 178, 183.
- 45 Paul Vandenbroeck: *Jheronimus Bosch – De verlossing van de wereld*, Gent; Amsterdam 2002, S. 139. – Vandenbroecks Vermutung, dass die Tafel aus Zypressenholz bestünde und deshalb eher südlich der Alpen als in den Niederlanden gemalt worden wäre, deckt sich nicht mit dem Ergebnis einer 2001 publizierten technischen Untersuchung, wonach das Holz von einer, u.a. auch am Rhein beheimateten, Schwarz-Pappel stammt. Siehe Garrido, Van Schoute: Bosch (wie Anm. 1), S. 77.
- 46 Frédéric Elsig: *Jheronimus Bosch – La question de la chronologie*, Genf 2004, S. 92–96.