

Eine Welt ohne Sünde

Hieronymus Bosch als Visionär

Hieronymus Boschs Bilderfindungen und -motive sprengen nicht nur den Rahmen unserer Wirklichkeitsvorstellung, sie weichen auch von den bis dahin bestehenden Traditionen der bildenden Kunst ab. So hat Bosch etwa völlig neuartige Lebewesen und pflanzliche und mineralische Formen geschaffen. Gleichwohl stellte er diese Erfindungen in den meisten seiner Werke in den Dienst der konventionellen christlichen Ikonographie.

Diese Ikonographie bildet daher den Funktionsrahmen seiner Motive und schränkt die Freiheit des Interpreten ein. Doch bei einem einzigen Werk – dem *Garten der Lüste* (Abb. 1) – handelt es sich um eine eigenständige Ikonographie, wodurch diese Einschränkung entfällt. So sind hier der Deutung Tür und Tor geöffnet, und diese Freiheit wurde und wird von den Interpreten weidlich genutzt. Dieser Aufsatz beschäftigt sich mit der Frage, in welcher Beziehung die Triptychen *Das Jüngste Gericht* (Abb. 5) und *Der Garten der Lüste* zu den psychischen und metaphysischen Zuständen stehen, die als Traum oder Vision bezeichnet werden.

Dabei wird sich erweisen, dass Boschs Hölleninszenierungen den Höllendarstellungen der mittelalterlichen Traumliteratur genau entsprechen. Die Qualen der Hölle werden in diesen Schriften zwar als real, aber durchaus nicht als unausweichlich dargestellt. Dem Träumer wird lediglich Einblick in das Inferno gewährt, um ihm vor Augen zu führen, was ihn in der Ewigkeit erwartet, sofern er seinen sündhaften Lebenswandel fortsetzt. Daraufhin kehrt der Träumende reumütig auf den rechten Weg zurück, um der ewigen Verdammnis zu entgehen. So gesehen haben die Höllenvisionen der mittelalterlichen Literatur eine kontrafaktische Seite. Sie zeigen eine Zukunft, die nicht Realität wird, wenigstens nicht für den Träumer. Ausgehend von dieser für die mittelalterliche Literatur gültigen Feststellung werden im Folgenden die Mittelafeln der beiden Triptychen behandelt, die in diesem Sinn als kontrafaktische bildliche Visionen bezeichnet werden könnten.

Die Vision des Tondalus

Im Jahr 1148 wurde dem Ritter Tondalus, auch Tnugdalu oder Tundalus genannt, in der Stadt Cork in Irland eine ebenso wundersame wie Schrecken erregende Offenbarung zuteil. Tondalus war alles andere als ein guter Christ. Er machte sich aller sieben Todsünden schuldig und ließ auch sonst kein Vergehen aus. Dennoch erbarmte sich Gott seiner und sandte einen Engel, um dem Ritter eine strenge Lektion zu erteilen und ihn durch eine schauerhafte Reise durch das Jenseits zur Umkehr zu bewegen.

Das alles steht in einem Buch, das der irische Mönch Marcus 1149, also im Jahr nach jener Begebenheit, verfasst hat. Marcus hatte die Geschichte aus Tondalus' eigenem Mund gehört. Und so hielt er sie zunächst auf Irisch fest. Als er im weiteren Verlauf des Jahres nach Regensburg übersiedelte, übertrug er sie auf Wunsch der Äbtissin Gisela des dortigen Benediktinerinnenklosters Mittelmünster ins Lateinische. Der in zahlreichen Handschriften unter dem lateinischen Titel *Visio Tnugdali* (Vision des Tondalus) verbreitete Text gehörte zu den populärsten Schriften des Hochmittelalters. Er zirkulierte in zahlreichen lateinischen und in fünfzehn volkssprachlichen Fassungen von Isländisch bis Weißrussisch. Dass Hieronymus Bosch das Buch kannte, steht außer Zweifel. Eine der vier niederländischen Übersetzungen erschien 1484 in seiner Heimatstadt 's-Hertogenbosch.¹

Während die *Vision des Tondalus* heute wie ein populärer Roman aus dem Bereich der Phantastik wirkt, wurde der Text in Boschs Zeiten wörtlich genommen und als authentischer Bericht eines Mannes verstanden, der auf einer Reise die Hölle, das Fegefeuer und das Paradies besucht hat. So sah es auch Dionysius der Kartäuser (Denys van Ryckel, 1402/03–1471), einer der produktivsten Theologen der Zeit, der von 1466 bis 1469 in der Nähe von 's-Hertogenbosch ansässig war. In seinem Buch *Von den vier letzten Dingen des Menschen* (vgl. Kat. 52) empfahl Dionysius dem gläubigen Christen neben den apokalyptischen Visionen des heiligen Patrick und den Schriften Christinas der Wunderbaren aus Limburg auch den Bericht des Tondalus.²

Dieser Empfehlung des gelehrten Gottesmannes kam besonderes Gewicht zu, da er in seinen Schriften von eigenen Visionen jenseitiger Welten berichtete. Auf dem Titelblatt einer postumen Ausgabe seines bereits erwähnten Textes wird er in einem Holzschnitt mit seinem Beinamen „Doctor Extaticus“ bezeichnet (Abb. 2). Er ist dort in einer Welt dargestellt, wie sie auch aus Boschs Gemälden bekannt ist, einer Welt, durchzogen vom Rauch unterirdischer Höllenfeuer, bevölkert von Dämonen und erfüllt von den Versuchungen der Macht. So liegt es nahe, die *Vision des Tondalus* hinsichtlich ihrer Beziehung zu den Visionen von Hieronymus Bosch zu untersuchen, und dies umso mehr angesichts der Lebendigkeit ihrer Beschreibungen. „Das Ausmaß der Erfindungen“, so der Historiker Peter Dinzelsbacher über die *Vision des Tondalus*, sei „unerreicht“, die Schilderung charakterisiere „eine Fülle plastischer Details, allerdings zumeist sadistischer Natur“.³

Das Geschehen wird im Stil eines Märchens präsentiert. Tondalus versucht eines Mittwochabends bei einem mittellosen Hausvater eine Schuld einzutreiben, doch vergebens. Als er gerade gehen will, lädt ihn der Schuldner ein, noch zum Abendbrot zu bleiben. Bei Tisch wird Tondalus plötzlich unwohl, er verliert die Kontrolle über seinen Körper und stürzt vom Stuhl zu Boden. Das ist ein Werk seines Schutzengels, dem Tondalus schon seit einiger Zeit ausweicht und den Gott nun zu ihm gesandt hat. Dieser Engel entrückt Tondalus' Seele aus dem Körper, der so leblos erscheint, dass alle

ihn für tot halten. Anschließend macht sich der Engel mit der Seele davon, um dem Ritter zu zeigen, was dieser nach dem Tod zu erwarten hat. Auf diese Weise erhält Tondalus drei Tage lang Einblick in die vier letzten Dinge – nach Tod und Jüngstem Gericht folgen ewige Höllenqualen oder ewige Seligkeit (vgl. Kat. 52.1–4).

Tondalus' Himmels- und Höllenfahrt gilt als Vision, doch in bildlichen Darstellungen erscheint die Figur meist schlafend und traumverloren wie etwa auf der *Vision des Tondalus* eines Bosch-Nachfolgers (Abb. 3). Auch die Erzählung betont, Tondalus' Seele habe seinen Körper verlassen, gleichwohl ist die Beschreibung der Qualen, denen er mitunter auch selbst ausgesetzt ist, äußerst körperlich. Auf diese Weise wird die unsichtbare spirituelle Erfahrung eines Menschen in der Kunst bildlich darstellbar.

So wird etwa bereits bei einer der ersten Stationen der Reise von Tondalus und dem Engel die Qual der Seelen anschaulich beschrieben. Nach einer Weile

„kamen sie in ein dunkles Tal, das von Todesdüstereiten erfüllt war, denn es war sehr tief und voller brennender Kohlen, und darüber lag ein eiserner Deckel, der sich wohl sechs Ellen dick wölbte, und dieser Deckel glühte stärker als alle Kohlen. Der Gestank davon quälte die Seelen mehr als der Verdross, den sie vorher erduldet hatten. Auf dem glühenden Deckel lag eine Menge elender Seelen, und sie wurden gebraten, bis sie geschmolzen waren, wie Grieben in der Pfanne, dass sie durch den Deckel tropften wie man Blei zu schmelzen pflegt. Durch einen Rost fielen sie in die brennenden Kohlen, und da wurden sie wieder erneuert und zusammengefügt und mussten wieder in diese Folterung“.⁴



1 | Hieronymus Bosch:
Der Garten der Lüste,
um 1503, Madrid, Museo
Nacional del Prado

Von diesem Anblick war Tondalus „huter maten seere veruert“, außerordentlich eingeschüchtert,

„und sagte zu dem Engel: ‚Ach, mein Herr, ich bitte Euch, mir zu sagen, so Ihr wollt, womit diese Seelen diese schwere Folterung verdient haben.‘ Sogleich antwortete der Engel und sagte zu dem Ritter: ‚Das sind die Totschläger; das ist ihre erste Folterung und die derjenigen, die dazu Rat und Tat geben. Und nach dieser Folterung werden sie zu noch größeren Folterungen geführt. Tondalus, bester Freund, das hier ist nur eine kleine Sache, das ist nur ein Spiel verglichen mit dem, was Ihr noch sehen werdet.“⁵

Die Illustrationen, die diese Passage in der einzigen illuminierten Handschrift der französischen Fassung begleiten (Abb. 4), vermitteln einen Eindruck, wie ein bildender Künstler das dort geschilderte Geschehen wiedergeben würde. Der „sechs Ellen dicke“ Deckel ist dort nicht dargestellt, und die Seelen erscheinen in voller menschlicher Gestalt und nicht etwa als zusammengeschmolzene Fettschmelzen. Derartige Ungereimtheiten störten in der damaligen Zeit niemanden und wurden selbst von einer so anspruchsvollen Auftraggeberin wie Margarete von York (1446–1503) akzeptiert.

Endlosigkeit der Qual

Umso größere Freiheiten sind in bildlichen Darstellungen der Hölle zu erwarten, die nicht als direkte Illustrationen eines Textes wie der *Vision des Tondalus* zu verstehen sind. Das schließt nicht aus, dass sich ein Künstler von diesem Buch zu einem bestimmten Bildmotiv hat inspirieren lassen oder zumindest Kenntnis davon gehabt hat. Das gilt umso

mehr für Hieronymus Bosch, der sich auch in seinen Darstellungen biblischer Standardmotive und moralischer Belehrungen mehr auf seine Vorstellungskraft als auf den jeweiligen Text verließ. So verwandeln sich auf seinen Gemälden Situationen und Figuren der offiziellen Kirchenlehre und der Traumliteratur in ergreifende Bilder von der Art, wie sie in der *Vision des Tondalus* am intensivsten und in großer Nähe zu Bosch veranschaulicht sind.⁶

Auf ihrer Jenseitswanderung kamen Tondalus und der Engel auch

„an einen Berg, der sehr hoch war und sehr eisig und äußerst wüst, und an diesem Berg lag ein äußerst enger Weg, denn an der einen Seite des Berges war es sehr düster und stank stark nach Schwefel und Feuer, und das war sehr scheußlich anzusehen. An der anderen Seite des Berges war gefrorener Schnee und Hagel und ein eisiger Wind.“⁷

An einer anderen Stelle heißt es:

„Über diesem Tal lag ein Brett als Brücke, die von dem einen Berg bis zum anderen ging, dieses Brett war tausend Schritte lang und einen Fuß breit, über diese Brücke konnte niemand gelangen, der nicht von Gott auserkoren war.“⁸



2 | Anton Woensam, Werkstatt:
Dionysius der Kartäuser als Doctor Extaticus, in:
Dionysius Carthusianus: De quatuor hominis novissimis, Köln 1532

Der abrupte Wechsel zwischen heiß und kalt ist ein Standardmotiv mittelalterlicher Höllendarstellungen. Auch Bosch bediente sich dieses Topos – inklusive der zugehörigen Farbeffekte. Der Gang auf einem beängstigend schmalen Pfad oder die Passage auf einer Brücke über einen Abgrund sind in seiner Bildsprache ebenfalls häufig wiederkehrende Motive. In dieser furchtbaren Umgebung führen Teufel, auch als „quade gheesten“ (böse Geister) bezeichnet, die Quälereien aus:

„Dieser Berg war auf beiden Seiten voll von bösen Geistern, die ständig bereit waren, die Seelen zu quälen, so dass niemand vorbeigehen konnte; die bösen Geister hatten sehr scharfe eiserne Forken, die ständig glühten, als ob sie gerade aus dem Schmiedefeuer gekommen wären. Und damit zogen sie die Seelen und durchstachen diejenigen, die vorbei wollten, und zogen sie in diese Qual.“⁹

Dass Dämonen Tiergestalt annehmen können, galt im Mittelalter als Selbstverständlichkeit (Abb. 7). Es erscheint daher überflüssig, diesen Glauben durch literarische Textstellen zu belegen. Trotzdem sei an dieser Stelle auf die zahlreichen Übereinstimmungen hingewiesen, die sich auch in diesem Punkt zwischen Tondalus' und Boschs Bildwelten nachweisen lassen.

Tondalus muss sich auf seiner Reise diversen Prüfungen und Strafritualen unterziehen. So erhält er etwa den Befehl, ein riesiges – wie ein großer Backofen geformtes – Gebäude zu betreten, aus dem ihm Flammen entgegenschlagen. Dort werden jene bestraft, die sich sexueller Vergehen schuldig gemacht haben. So macht sich etwa allerlei Gewürm und Ungeziefer an ihren Genitalien zu schaffen.

Die Sünder werden auch von einer unvorstellbar schauerhaften Bestie verschlungen, unter Qualen verdaut und dann in eine Pfütze mit eiskaltem Wasser gespiesen, wo sie neuerlich Gestalt annehmen, bevor das Leiden von vorn beginnt:

„Und sie sahen ein Tier, das den anderen Tieren, die sie zuvor gesehen hatten, ganz ungleich war. Es hatte zwei Füße und zwei Hände und zwei Flügel und einen langen Hals und einen eisernen Schnabel und eiserne Klauen; aus seinem Mund kam ein scheußliches Feuer; dieses Tier stand auf einer Wasserfläche, die gefroren war. Das Tier verschlang alle Seelen, die es fand, und wenn sie diese in seinem Bauch mit Folterungen zu nichts verdaut hatte, so spie sie diese in das gefrorene Wasser aus. Und dort wurden sie zu weiterer Qual erneuert.“¹⁰

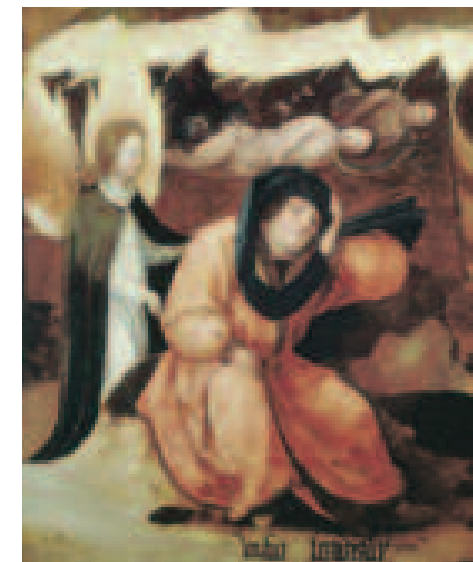
Ungeachtet aller Unterschiede im Detail kommt keine andere literarische Quelle dem entsetzlichen Menschenfresser,

den Bosch auf der Höllentafel des *Gartens der Lüste* dargestellt hat, so nahe wie diese Passage aus der *Vision des Tondalus*.

Am Ende dieser grauenhaften Prüfungen, dem Samstag, der auf den Mittwoch der Entrückung folgt, kehrt Tondalus' Seele in den Körper zurück. Er bereut seine Vergehen, führt fortan ein heiligmäßiges Leben und tritt in einen Mönchsorden ein, wo er die Bekanntschaft von Bruder Marcus macht.

Für viele Schilderungen der *Vision des Tondalus* findet sich bei Bosch kein Pendant, und umgekehrt haben auch viele der Bildmotive des Malers in Marcus' Bericht keine Entsprechung. Gleichwohl sind die Parallelen evident, die Verbindung zwischen Boschs Bildmotiven und Marcus' Schilderungen eng. Das sahen bereits zahlreiche zeitgenössische Künstler. Ist auch von Bosch keine Tondalus-Darstellung bekannt, so ist doch aus dem 16. Jahrhundert keine bildliche Umsetzung der *Vision des Tondalus* erhalten, die nicht von Bosch inspiriert wäre. Da Bosch jederzeit auf den Text mit seinen plastischen Schilderungen zugreifen konnte, scheint die Annahme, diese Schilderungen seien keine Quelle seines Kunstschaffens gewesen, kaum plausibel.¹¹

Vielmehr ist die Parallelität gerade deshalb so aussagekräftig, weil es für die von Bosch entwickelten Höllenschemata kaum direkte Vorbilder in der bildenden Kunst gab. Mit einem gewissen Abstand lässt sich sogar sagen, Bosch war nicht primär der Tradition der bildenden Kunst verpflichtet, sondern hat als origineller Übersetzer von Szenen und Figuren aus der traditionellen Homiletik und Visionsliteratur zu gelten. Eines ist jedoch klar: Sowohl Bruder Marcus als auch Hieronymus Bosch hatten sich mit ihrer schöpferischen Kraft dem Anliegen verschrieben, ihre Mitmenschen aufzuschrecken und zur Reue zu bewegen, um sie so vor der Hölle zu bewahren.



3 | Anonym:
Die Vision des Tondalus (Detail), um 1520, Madrid, Museo Lázaro Galdiano

Das Weltgericht als Warnung

Möglicherweise reichen die Übereinstimmungen zwischen der *Vision des Tondalus* und den Höllenschemata Boschs sogar noch weiter – etwa bei jener Verschmelzung von Traum und Vision, von der bereits die Rede war. Für einen solchen Vergleich bietet sich Boschs *Jüngstes Gericht* (Abb. 5) an. Auch hier sind die Mitteltafel und der rechte Flügel ausschließlich der Bestrafung der verworfenen Menschheit durch böse Teufel gewidmet.

Einige der dort gezeigten Strafen wiederholen das, was der Sünder sich auf Erden hat zuschulden kommen lassen. So hat etwa der Mann links unten auf der Mitteltafel der Völlerei (vgl. Kat. 19.6) gefrönt, also des unmäßigen Essens und Trinkens. Ein Dämon mit weiß gepunkteten roten Flügeln zwingt ihn, aus einem riesigen Fass zu trinken. Etwas weiter oben wird das Fass mit einer Flüssigkeit gefüllt, die von dem Hinterteil eines Wesens in dem merkwürdigen Gebäude abgesondert wird. Auch in Tondalus' Vision gilt das alte Prinzip, dass jedem Vergehen eine bestimmte Form der Bestrafung entspricht. So wird etwa die Wollust (vgl. Kat. 19.5), wie bereits erwähnt, durch Feuer und Heimsuchung der Genitalien durch Ungeziefer bestraft.



4 | Simon Marmion
zugeschrieben:
Die Folter der Mörder, in:
Die Visionen des Ritters Tondalus, Handschrift im Auftrag der Margarete von York, 1475, fol. 13v, Los Angeles, J. Paul Getty Museum

Ein entscheidendes Detail ist der Mann auf dem roten Block am linken Rand der mittleren Tafel. Er nimmt eine ähnliche Lage ein wie Adam auf dem linken Flügel und hat den Kopf wie dieser in die Hand gestützt, allerdings nicht in die rechte, sondern in die linke. Nicht weit von ihm entfernt steht eine Frau, die mit ihrem langen blonden Haar an die Eva im Paradies erinnert und die Augen wie diese geschlossen hat. Ein Gedanke drängt sich auf: Ist das, was hier gezeigt ist, vielleicht von derselben Art wie Tondalus' Vision? Handelt es sich hier möglicherweise um einen visionären Traum, den Adam und Eva träumen, einen Traum, der von den Worten inspiriert ist, die Gott bei der Erschaffung des Menschen gesprochen hat? Ob den ersten Menschen hier in einer Vision vor Augen geführt wird, wie es am Ende der Zeiten um sie bestellt sein könnte? Falls sich dies so verhält, ist das Gemälde nicht so pessimistisch, wie es scheinen könnte, also nicht so hoffnungslos, wie es Bosch nachgesagt wird. Vielleicht werden dereinst doch nicht alle Menschen im Fegefeuer oder im ewigen Höllenfeuer schmoren, schließlich wurde auch Tondalus durch eine solche Vision gerettet. Die Höllenvision – und damit auch das Bild, das Bosch von ihr gibt – soll also möglicherweise gar nicht die künftige Realität abbilden. Anders ausgedrückt: Je grauenvoller der Künstler die Höllenvision ins Bild setzt, umso weniger grauenvoll wird sich seinen Mitmenschen später einmal die jenseitige Welt



5 | Hieronymus Bosch:
Das Jüngste Gericht,
um 1506, Wien, Gemälde-
galerie der Akademie
der bildenden Künste

präsentieren. Je drastischer der Künstler oder Autor die Qualen der Hölle darzustellen vermag, umso mehr trägt er zum Seelenheil des Betrachters bei. Kein anderer Autor und kein anderer Künstler im nordwestlichen Europa haben sich diesem Gedanken so verschrieben wie Bruder Marcus und Hieronymus Bosch.

Was das spirituelle Wohlergehen dieses Betrachters angeht, gilt es aber auch noch etwas anderes zu bedenken. Bosch war nämlich Kleriker. Im Jahr 1487, er war damals Ende dreißig, legte Bosch seine Gelübde ab und trat in eine religiöse Gemeinschaft ein, die sich als „Illustre Lieve Vrouwe Broederschap“ (Illustre Liebfrauenbruderschaft) bezeichnete. Sie wurde 1318 gegründet und besteht bis heute. Da bei den Brüdern an hohen Festtagen Schwanenpastete auf den Tisch kam, war die Gruppe auch als Schwanenbruderschaft bekannt. Die Bruderschaft verfügte nur über relativ kleine Räume, daher wurden die Mahlzeiten stets bei den Brüdern zu Hause eingenommen. Auch Bosch war zweimal Gastgeber eines solchen Mahles.¹²

Der Gemeinschaft gehörten in ganz Europa Tausende von Laienbrüdern und -schwestern an. Ihren Kern bildeten etwa 50 Männer, die in oder nahe 's-Hertogenbosch wohnten. Diese Männer mussten als Geistliche die höheren oder zumindest die niederen kirchlichen Weihen besitzen, die zur Ausführung der liturgischen Handlungen des Ostiaris (Türhüters),

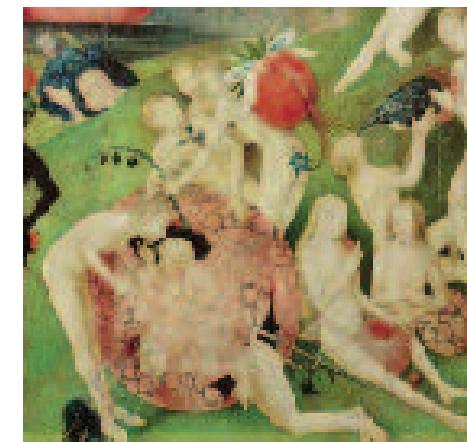
Lektors, Exorzisten oder Akolyten (Licht- und Weinbeschaffers) gehörten. Bosch war der einzige Künstler, der während der ersten Jahrhunderte ihres Bestehens Mitglied der Bruderschaft war. Dass damit auch der Status eines Exorzisten einherging, ist ein für einen „Teufelsmaler“ nicht eben nebensächlicher Umstand.

Bosch bediente in seiner Brabanter Welt eine distinguierte, religiös-konservative Kundschaft. Zu seinen Auftraggebern gehörten die Bruderschaft, die Kirchengemeinde St. Jan und wohltätige Organisationen der Stadt. In politischen Kreisen hatte er sogar so hochgestellte Kunden wie Philipp den Schönen, Herzog von Burgund, sowie weitere Habsburger und Angehörige des Hauses Nassau. Dies ist für die letzten 30 Lebensjahre des Künstlers gut belegt, und auch Boschs Rechtgläubigkeit steht außer Zweifel. Diese Rechtgläubigkeit bestimmte sein gesamtes künstlerisches Schaffen. Und das gilt auch für jenes Triptychon, um das es im Folgenden geht und das für den Ruhm des Künstlers in der heutigen Zeit die größte Bedeutung hat.

Merkwürdig und natürlich: Der Garten der Lüste

Die Diskussion um den Status und die Bedeutung des *Gartens der Lüste* begleitete das Werk von Anfang an. In der ersten Erwähnung des Gemäldes bei Antonio de Beatis 1517 ist die Rede von

„allerlei höchst merkwürdigen Dingen, Meeren, Himmeln, Wäldern, Feldern und so fort. Auf dem Gemälde entsteigen Figuren einer Muschel, andere werden von Kranichen ausgeschieden: Frauen und Männer, weiß und schwarz, die bei ganz unterschiedlichen Tätigkeiten, in diversen Posen mit viel Natürlichkeit wiedergegeben sind, dazu Vögel, Tiere aller Art, so angenehm und phantastisch zugleich, dass man das Gemälde all jenen, die es nicht kennen, unmöglich beschreiben kann.“¹³



6 | Hieronymus Bosch:
Der Garten der Lüste,
Mitteltafel (Detail),
um 1503, Madrid, Museo
Nacional del Prado

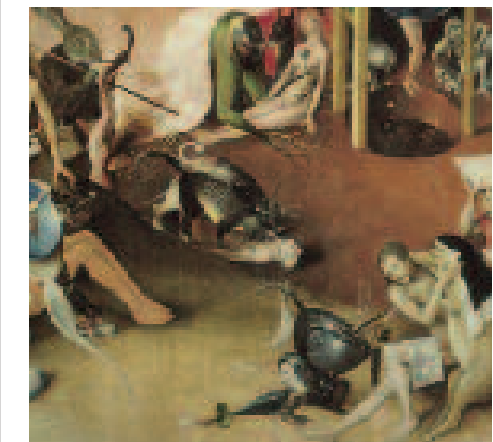
Die Bewertung des Gemäldes als „merkwürdig“ und „natürlich“ zugleich zieht sich seitdem wie ein roter Faden durch die Diskussion. Im 17. Jahrhundert schlug der spanische Bruder José de Siguënza einen neuen Ton an. Man sehe auf dem Bild

„unzählige Stellen der Heiligen Schrift, die die Schlechtigkeit des Menschen betreffen, denn es gibt viele Allegorien und Bilder, um sie in den Psalmen und in den Propheten auszudrücken in der Gestalt gezähmter, mutiger, wilder, fauler, listiger, grausamer, fleischfressender Zug- und Reittiere, bestimmt zum Vergnügen, zur Erholung und zum Prunk, die die Menschen suchen, und die sie sich untertänig machen für ihre Wünsche und Gewohnheiten.“¹⁴

Neben der von Bosch gemalten Vielfalt betonte Siguënza auch den Aspekt der Selbsterkenntnis, der im *Garten der Lüste* enthalten sei:

„Denn wenn man die große Originalität und die Kunst und die Seltsamkeit und die Gedanken bei Seite läßt, die in jedem Bild sind (man staunt, daß ein einziger Kopf so viele hat schaffen können), so würde man viel Gewinn daraus ziehen, wenn jeder zu ihnen ginge, ganz absorbiert von seinem inneren Leben, es sei denn, er erkenne nicht, was in ihm ist, oder er sei so blind, die Leidenschaften und die Laster nicht zu kennen, die in ein Tier oder gar in ebenso viele Tiere verwandeln.“¹⁵

Diese Aussage ist an moralischem Pathos kaum zu überbieten – der *Garten der Lüste* als Reich des Bösen. Gleichzeitig hielt Siguënza es für geboten, den Künstler vor Leuten in Schutz zu nehmen, „die wenig aufmerksam betrachten, was sie sehen“, und ihn „zu Unrecht einen Ketzer nennen“. Siguënza hatte „von der Frömmigkeit und dem Glaubenseifer des Königs, unseres Stifters, eine solche Meinung [daß ich glaube], wenn dem so gewesen wäre, er die Gemälde nicht zugelassen hätte in seinem Haus, in seinen Klöstern, in seinem



7 | Hieronymus Bosch:
Der Garten der Lüste,
rechter Flügel (Detail),
um 1503, Madrid, Museo
Nacional del Prado

Schlafzimmer, in den Ordenskapiteln, in der Sakristei, während doch alle diese Orte mit ihnen geschmückt sind“.¹⁶

Die so unterschiedlichen Bewertungen des *Gartens der Lüste* sagen ebenso viel über die soziale Rolle ihrer Verfasser aus wie über die Denkungsart der hohen Herren, in deren Besitz sich das Werk zum Zeitpunkt der Entstehung der Texte jeweils befand. Antonio de Beatis war Sekretär des weltlich gesinnten italienischen Kardinals Luigi d’Aragona, der so weltlich war, dass er zum Zeitpunkt seiner Ernennung zum Kardinal nicht einmal die geistlichen Weihen besaß. Luigi und sein Sekretär sahen das Gemälde in der Sammlung des Grafen Heinrich III. von Nassau-Breda, eines dem Vergnügen zugetanen Aristokraten. Dieser Herr machte seine Gäste bei seinen Festgelagen so betrunken, dass sie nicht mehr auf den Beinen stehen konnten und in ein Bett torkelten, das rund

50 Personen Platz bot.¹⁷ Kein Wunder, dass sowohl Luigi als auch Antonio den *Garten der Lüste* eher amüsiert zur Kenntnis nahmen.

Fray José de Siguënza, der Verfasser des zweiten Berichts, war ein spanischer Mönch, der im Auftrag der spanischen Könige Philipp II. und Philipp III. tätig war. Philipp II. war der größte Bewunderer Boschs. Er verwahrte den *Garten der Lüste* im Escorial, einer majestätischen Kloster- und Schlossanlage in der Nähe von Madrid, deren Bau er in Auftrag gegeben hatte. Und so verwies Fray José im Zusammenhang mit dem *Garten der Lüste* auf die „Frömmigkeit und die religiöse Leidenschaft des Königs“. Die Logik dahinter: Wenn ein Philipp II. Gefallen an dem Gemälde findet, muss es mit den Lehren der Kirche vereinbar sein. Die beiden Texte zeigen, dass der Kontext, in dem ein Kunstwerk wahrgenommen wird, für dessen Verständnis häufig genauso wichtig ist wie alle Hermeneutik.

Die erste Schöpfungsgeschichte

Die im *Garten der Lüste* verwendete Bildsprache lässt sich aber auch in einem anderen Kontext interpretieren, von dem bereits oben die Rede war: die mittelalterliche Traumliteratur. Denn genau wie der Zustand der Welt, der auf der Mitteltafel des *Jüngsten Gerichts* (Abb. 5) wiedergegeben ist, lediglich eine Möglichkeit markiert, die sich bewahrheiten kann oder auch nicht, ist auch die auf dem Mittelteil des *Gartens der Lüste* dargestellte Situation des Lebens auf der Erde zwar vorstellbar, aber keineswegs unvermeidlich.

Dies zeigt ein Vergleich der Darstellungen des Gartens Edens auf den Triptychen *Das Jüngste Gericht*, *Der Heuwagen* und *Der Garten der Lüste* (Abb. 8–10). Wie bereits von anderen Kunsthistorikern angemerkt, besteht zwischen diesen

Gemälden ein großer Unterschied. *Das Jüngste Gericht* und *Der Heuwagen* widmen sich dem Ungehorsam und seiner Folge, dem Verlust der Gnade Gottes. Oben am Himmel erfolgt der Sturz der Engel, die sich unter Luzifers Führung gegen Gott erhoben haben. Unten auf der Erde widersetzen sich Adam und Eva, die von Gott erschaffenen ersten Menschen, dem Verbot, von den Früchten des Baums der Erkenntnis zu essen, und werden aus dem Paradies vertrieben. Dies sind Standardmotive, die in Darstellungen des Schöpfungsgeschehens allenthalben anzutreffen sind. Doch einen anderen Akzent setzt die Edentafel des *Gartens der Lüste*. Hier ist von einem Sturz der Engel oder des Menschen nichts zu sehen. Auch die Verführung Evas durch die Schlange kommt nicht vor, ebenso wenig die Versuchung Adams und die Vertreibung aus dem Paradies.

Dabei ist offenbar bis heute niemandem aufgefallen, dass sich der Unterschied zwischen diesen beiden Versionen aus der Heiligen Schrift erklären lässt. Denn in den ersten drei Kapiteln der Genesis werden zwei Versionen der Erschaffung des Menschen erzählt. Dabei hat sich in der christlichen Ikonographie die in Genesis 2 und 3 wiedergegebene Version durchgesetzt. Dort erschafft Gott zunächst einen Mann, dem er den Garten Eden als Aufenthalt zuweist. Dieser erste Mensch erhält die Erlaubnis, von den Früchten aller Bäume in dem Garten zu essen – mit Ausnahme jener Früchte, die am Baum der Erkenntnis von Gut und Böse wachsen. Erst dann fällt Gott auf, dass der Mann eine Gefährtin und Unterstützung brauchen könnte. Also versetzt er Adam in den Schlaf und entnimmt ihm eine Rippe, um daraus eine Frau zu formen. Bald darauf nähert sich die Schlange der Frau und überzeugt diese, dass sie sein wird wie Gott, wenn sie von der Frucht des verbotenen Baumes isst.

Die Frau isst von der Frucht und lässt auch den Mann davon kosten. Das erste Übel, dessen die beiden gewahr werden, ist ihre eigene Nacktheit. Und so verbergen sie ihre Blöße unter Feigenblättern. Doch der Herr findet sie und straft sie für ihren Ungehorsam. Er verdammt die Frau dazu, unter Schmerzen Kinder zu gebären, und eröffnet dem Mann: „Im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot essen“ (Gen 3,19). Dann fertigt er für die beiden aus Tierhäuten Kleider an. Da die beiden ersten Menschen seit dem Sündenfall – wie Gott selbst – den Unterschied zwischen Gut und Böse kennen, befürchtet Gott, dass sie auch noch vom Baum des Lebens essen und unsterblich werden könnten. Daher vertreibt er sie aus dem Garten und befiehlt einem Cherubim mit einem Flammenschwert, sie von dort fernzuhalten.

Auf dem Paradiesflügel des *Gartens der Lüste* dagegen ist ein Geschehen wiedergegeben, das der Darstellung der Schöpfungsgeschichte in Genesis 1 näherkommt. Dort erschafft Gott Mann und Frau gleichzeitig nach seinem Bild. Folglich braucht er Adam auch nicht in einen Schlaf zu versetzen. Ferner ist dort nirgends von dem Verbot die Rede, etwas Bestimmtes zu essen, ebenso wenig von einem Verstoß gegen den Willen Gottes. Im Gegenteil: Gott ermutigt den Menschen sogar ausdrücklich dazu, alles zu essen, was auf der Erde wächst. Im Übrigen hat Gott dort auch nichts gegen die Gottesähnlichkeit des Menschen einzuwenden, vielmehr

scheint er die beiden sogar um dieser Gottesebenbildlichkeit willen erschaffen zu haben. Auch wird die Nacktheit dort nicht verdammt, und von einem sündhaften Verhalten ist auch nirgends die Rede. Vielmehr lautet das Motto dort: „Seid fruchtbar und mehret euch“ (Gen 1,28).

Die mittlere Tafel des *Gartens der Lüste* erscheint wie die Einlösung dieses Versprechens, wie die Vision einer Welt, die hätte entstehen können, wäre dieser Segenswunsch in Erfüllung gegangen (Abb. 6). Das Bild behauptet: Wäre die Sünde nicht in die Welt gekommen, sähe es dort heute etwa so aus. So sähe unsere Welt aus, wenn die Nachkommen unserer Ureltern inmitten einer magischen Landschaft mit allen Lebewesen in Frieden und Harmonie gelebt hätten. Bei der bildlichen Umsetzung dieses Gedankens konnte Bosch seiner Phantasie freien Lauf lassen. Er tat dies jedoch nicht nur, indem er visuell interessante Motive entwickelte, vielmehr befasste er sich auf dem Bild auch mit Themen wie Sprache, Literatur und Philosophie, mit den Naturwissenschaften und mit der Erforschung des Menschen.

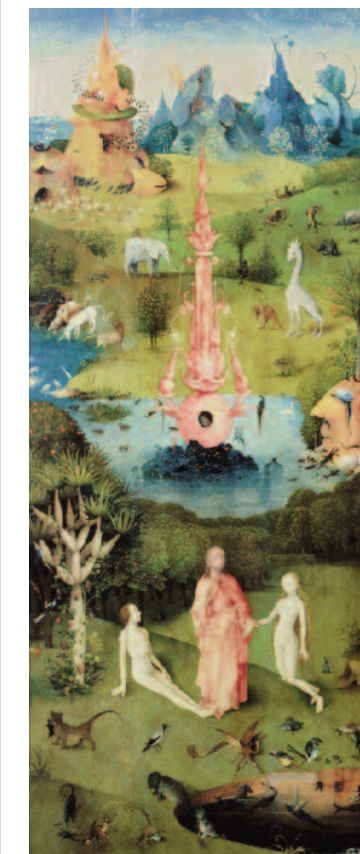
Korrespondenzen dieser Art, die in dem Bild gesehen wurden, mögen von Bosch zwar beabsichtigt gewesen sein, aber das heißt nicht, dass sie nur eine Deutung zulassen. Da die Komposition in keinen bestimmten ikonographischen Rahmen eingespannt ist, lässt sie eine derartig privilegierte Deutung ohnehin nicht zu. So lockert sich das Band zwischen Bild und Bedeutung, an dem sich schon viele Forscher die Zähne ausgebissen haben.



Verstörende Unstimmigkeiten

Die hier vorgeschlagene Deutung stimmt mit der Analyse überein, die Reindert Falkenburg zum *Garten der Lüste* geliefert hat. Die literarischen Quellen, auf die das Gemälde Bezug nimmt, entsprechen der Handbibliothek der burgundischen Herrscher. Zu diesen Büchern gehörten Werke wie der *Roman de Mélusine*, der *Roman de la Rose*, ein vergeistigter Liebesroman in Versen, ferner religiöse Allegorien wie der *Songe du pèlerinage humain* (Traum von der Pilgerschaft des Menschen) sowie metaphorische Moraltraktate, etwa das *Jeu des échecs moralisés* (Das Schachspiel als moralische Schule), ferner eine illuminierte Bibel und historische Bücher.¹⁸ Aus Randnotizen, die er in verschiedenen Büchern und Manuskripten gefunden hat, schloss der Buchhistoriker Hanno Wijsman, „dass diese Adelige an gemeinsamen Lesungen teilgenommen haben“.¹⁹ Falkenburg stellt sich etwa ein derartiges Gespräch zwischen Mitgliedern des Hofes über das Triptychon vor, zu dem jeder die ihm vertraute Lektüre mitbrachte. Diese anregende Vorstellung fächert die Bedeutung des *Gartens der Lüste* in unzählige Möglichkeiten auf, die die Betrachter mit ihrem jeweiligen kulturellen Hintergrund beitragen.

Falkenburg verweist aber nicht nur auf diese Gesellschaften kunstbegeisterter Höflinge, er berichtet auch von großen Banketten am burgundischen Hof, bei denen die Gäste mit kostspieligen Inszenierungen von Zauberstücken und phan-



8 | Hieronymus Bosch: *Das Jüngste Gericht*, linker Flügel, um 1506, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste

9 | Hieronymus Bosch: *Der Heuwagen*, linker Flügel, um 1515, Madrid, Museo Nacional del Prado

10 | Hieronymus Bosch: *Der Garten der Lüste*, linker Flügel, um 1503, Madrid, Museo Nacional del Prado

tastischen Schauspielen mit religiösen Zwischentönen und intellektuellem Kitzel unterhalten wurden. Nichts, was im *Garten der Lüste* dargestellt ist, dürfte Höflingen als unmöglich erschienen sein, die schon einmal so etwas wie einen Drachen gesehen hatten, der über ihren Tisch geflogen war und sich dann in Luft aufgelöst hatte. Der burgundische Hof war für diese Art von Malerei genau der richtige Ort.

Im Übrigen hatte der *Garten der Lüste* für Heinrich III. von Nassau-Breda eine andere Bedeutung als etwa für Philipp II. von Spanien. Hinzu kommt, dass es kaum einen Maler gibt, dessen Schaffen so unterschiedliche Deutungen zulässt wie Bosch. Dies wird auch durch die zahlreichen konträren Deutungen der berühmten Bosch-Gemälde belegt, zu denen nicht nur Antonio de Beatis oder José de Siguënza gelangt sind. Verstärkt wird dieser Umstand noch durch die immense Resonanz, auf die Boschs Kunstschaffen bis heute stößt. Ob es sich bei seinen Werken um Visionen handelt oder nicht, ob sie ein bildlicher Ausdruck einer kontrafaktischen Schöpfung sind oder nicht, soviel ist klar: In den für einen Christenmenschen entscheidenden Fragen war Bosch gewiss kein Relativist. So ließen sich auch die Ausgeburten seiner Phantasie stets innerhalb eines christlichen Kosmos verorten, der für ihn über jeden Zweifel erhaben war. Trotzdem hat er sich um der Freiheit der Interpretation willen gewisse Abweichungen von der gängigen Ikonographie gestattet. Er setzte dem Betrachter nicht einfach etwas vor, was dieser schon kannte, sondern kreierte Unstimmigkeiten, wie sie auch im Traum begegnen. Genau wie die Dämonen, die dem heiligen Antonius (vgl. Kat. 22) Fray José zufolge in der Wildnis zusetzen, „verwirren, quälen und verstören“ auch Boschs Ungeheuer den Frommen. Und ist nicht genau das die Aufgabe des Propheten, des Visionärs?

Aus dem Englischen von Christian Quatmann

¹ Von der 1484 von Gerard van der Leempt in 's-Hertogenbosch publizierten Ausgabe der *Visio Tnugdali* in holländischer Sprache blieb nur ein Exemplar erhalten, das im August 1914 vernichtet wurde, als deutsche Truppen die Universitätsbibliothek von Löwen zerstörten. – Zur Bedeutung der *Visio Tnugdali* für Bosch zuerst: 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* 19 (1898), S. 284–343. Dollmayr behandelt die Entwicklung der Höllenvorstellungen von der hebräischen Bibel bis ins 16. Jahrhundert. Er erwähnt auch die *Visio Tnugdali*, stellt aber keine Vergleiche zwischen den Motiven der *Visio* und Boschs Werken an. Grundlegend dazu: Unverfehrt 1980, S. 220 ff. und *Margaret of York, Simon Marmion and The Visions of Tondal*, hrsg. von Thomas Kren, Malibu

1992; zur Entstehung der lateinischen Übersetzung: Peter Dinzelbacher: The Latin *Visio Tnugdali* and its French Translations, in: ebd., S. 111–118. Vgl. auch Eric de Bruyn: Boommens en vogelduivel. Jheronimus Bosch en de Middelnederlandsche visioenliteratuur, in: *Literatuur* 20 (2003), S. 25–28; vgl. auch Schwartz 2016, S. 216 f.

² Vgl. *Den godtsaelighen Dionisius Cartusianus. Van de viere vsterste, te weten van de Doodt, van het Oordeel, van de pijnen der Hellen, van de Hemelsche glorie*, übers. von Jan van Blitterswijk, Brüssel 1628.

³ Dinzelbacher 1992 (wie Anm. 1), S. 113.

⁴ Bellemans 1945, Z. 288–302: „ten lesten quamen si tote eender doncker valleyen, die overdeect was met deemsterheden der doot, want so was harde diepe ende vul van bernenden colen, ende daer over lach een yserin decsele ende over welft scheent wel VI cubiduse dicke, welc decsele gloyende was boven allen colen; den stanc hier af quelde deser sielen meer dan al dat vernoy dat so voren ghe-dooghet hadde. Up dat gloyende decsele so lach eene menichte keytvi-gher sielen, ende daer up brieden si tote si waeren versmolten, ghelijc eender caden te siene in eene panne, datsi droopen door tdecsele, also men

loot pleghet te smeltene. Duer een ysere vielen si in de berrende colen, ende daer worden si weder verniet ende gans, ende moesten weder in desen toorment.“ – Dieses und die folgenden Zitate übers. von Michael Philipp. Bellemans' Ausgabe der *Vision des Tondalus* liegt der Text einer Handschrift von etwa 1460/80 zugrunde.

⁵ Ebd., Z. 303–313: „Doe de siele dit sach, wert so huter maten seere verwaert, ende seide tote inghele: ‚Ay mi, Heere, ic bidde hu, dat ghi segt, of ghi wilt, waer dese sielen dit verdient hebben desen zwaren torment.‘ Stappans verandwoorde dinghele, ende seide tote den ruddere: ‚Dit sijn manslachteghe; dits haer eerste torment, ende der gheenre diere raet of daet toe gheven, ende naer dit torment werden si ten meerderen tormente gheleet. Tondalus, goede vrient, dits een cleen dinc, dit en es maer spel van van dat ghi noch sult sien.“

⁶ Zur Änderung der Höllenvorstellungen zwischen der Mitte des 12. und dem Ende des 15. Jahrhunderts vgl. Roger Wieck: Margaret of York's *Vision of Tondal*. Relationship of the Miniatures to a Text Transformed by Translator and Illuminator, in: Kren 1992 (wie Anm. 1), S. 124: „Die jenseitige Welt, die in der *Visio Tnugdali* beschrieben wird, ist in fünf ungleiche Bereiche aufgeteilt: die obere Hölle mit ihren zeitlichen Strafen; die untere Hölle – Luzifers

Reich – mit ihren ewigen Qualen; die äußere Mauer des irdischen Paradieses, wo die Schlechten, aber nicht sehr Schlechten zeitliche Strafen erdulden; das irdische Paradies, wo die Guten, aber nicht sehr Guten verweilen, ein Ort zeitlicher Freuden und Strafen; und schließlich das himmlische Paradies: eine Abfolge von Gefilden ewiger Seligkeit. Das 15. Jahrhundert dagegen begnügte sich mit einer wesentlich einfacheren Topographie: Hölle, Fegefeuer und Himmel.“ In Boschs Darstellungen der Hölle und des Fegefeuers spielen diese Unterschiede keine Rolle.

⁷ Bellemans 1945, Z. 324–332: „quamen si te eenen berghe, die alte groot was, ende seere eyselic, ende alte woeste, ende up desen berch lach eenen sonderlinghen nouwen wech, want in deen sijde van desen berghe waest seere deemsterlic ende seere stinkende van sulfere ende van viere, ende dit was seere afgriselic omme sien. An dander sijde van den berghe was vervrosen snee ende haghel, ende wint die eynselic was.“

⁸ Ebd., Z. 368–372: „Ende in dese valeye lach een tafele als een brugghe, die vanden eenen berghe ghinc tote up den anderen berch, welke tafele .x. screden lanc was, ende eenen voet breet; over dese brugghe so ne moch-

te niement gaen, hine was vercoren van Gode.“ – Der Kommentar (S. 27) gibt als Länge der Brücke aus einer anderen Handschrift die Zahl von 1000 Schritten an.

⁹ Ebd., Z. 332–339: „Desen berch was an beede siden vul van quaden gheesten, die altoos waeren bereet de sielen te tormentene datter ne gheen en conste gheliden; de quade gheesten hadden alte scaerpe yserine vorken, die altoos gloyende waren, al of si hadden ghecommen huter smesse. Ende si recten de sielen der mede ende doorstakense die liden wilden, ende trockense in desen torment.“

¹⁰ Ebd., Z. 841–852: „ende sij saghen eene beeste, die herde onghelijc was den anderen beesten, die sie vooren ghesien hadden. So hadde twee voelten, ende twee vloghelen, ende twee eenen langhen hals, ende eenen yserinen bec, ende yserine claeuwen; huut haeren monde so quam een afgriselic vier; dese beeste staet up eene vloet, die menich waerf vorseen es. Dese beeste verslont alle sielen, die so vint, ende als si te niente sijn verteert in haeren buuc metten tormenten, so werpensi se hute in de vloet, diere vorseen es, ende daer werden si verniet ten tormente.“

¹¹ Thomas Kren: Introduction, in: Kren 1992 (wie Anm. 1), S. 20, schreibt: „Für Bosch stellte der Text – wenn überhaupt – eine Art Ausgangspunkt dar, und er fühlte sich überhaupt nicht an den

Wortlaut gebunden. Nigel Palmer zufolge präsentieren sich Boschs Motive häufig so unbestimmt (mitunter aber gerade auch so bestimmt), dass sie sich dem Text nicht direkt zuordnen lassen, und das gilt sogar für jene anderen von ihm inspirierten Gemälde, die angeblich Tondalus' Visionen wiedergeben.“ Die meisten Autoren spielen die Bedeutung der literarischen Höllenbeschreibungen der damaligen Zeit für Boschs Schaffen herunter. Meiner Meinung nach war die *Vision des Tondalus* für den Maler nicht „lediglich“ ein Ausgangspunkt. Er hat sich von ihr vielmehr wieder und wieder inspirieren lassen.

¹² Vgl. Gerd Unverfehrt: *Wein statt Wasser. Essen und Trinken bei Jheronimus Bosch*, Göttingen 2003, S. 58–61, 84–87.

¹³ „Ce son poi alcune tavole de diverse bizzerrie, dove se contrafanno mari, aeri, boschi, campagne et molte altre cose, tali che escono da una cozza marina, altri che cacano grue, donne et homini et bianchi et negri de diversi acti et modi, ucelli, animali de ogni sorte et con molta naturalità, cose tanto piacevole et fantastiche che ad quelli che non ne hanno cognitione in nullo modo se li potriano ben descrivere“,

in: *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien 1517–1518*. Beschrieben von Antonio de Beatis, als Beitrag zur Kulturgeschichte des ausgehenden Mittelalters veröffentlicht und erläutert von Ludwig Pastor, Freiburg i. Br. 1905, S. 116.

¹⁴ José de Siguënza: *Tercera parte de la Historia de la Orden de S. Geronimo*, Madrid 1605, zit. n. Tolnay 1965, S. 404.

¹⁵ Ebd., S. 405.

¹⁶ Ebd., S. 401 f.

¹⁷ Antonio de Beatis erwähnt zwar das Bett, dass es aber 50 Personen Platz bot, überliefert Albrecht Dürer, der in ein und demselben Atemzug von einem Gemälde (vermutlich mit den sieben Sakramenten) von Hugo van der Goes und dem riesigen Bett berichtet: „Item als ich bin gewest in des von Nassau hauss, do hab ich gesehen das gut gemähl in der capellen, das meister Hugo gemacht hat, und hab gesehen die zween hübschen grossen sall und alle köstlichkeit in dem hauss allenthalben, auch das gross beth, do 50 menschen mügen innen liegen“, *Albrecht Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande*, hrsg. von Friedrich Leitschuh, Leipzig 1884, S. 59.

¹⁸ Dies und das Folgende nach Falkenburg 2011, S. 266 ff.

¹⁹ Hanno Wijsman, zit. n. ebd.