

Magisterarbeit zur Magisterprüfung im
Fach Kunstgeschichte
Fachbereich: Kultur- und Geowissenschaften
Universität Osnabrück, WS 92/93

Erstprüferin: Frau Prof. Dr. J. Held
Zweitprüfer: Herr Dr. U. Kuder

Thema der Magisterarbeit:

"Der Garten der Lüste" von Hieronymus Bosch

Andreas Cordes
Spindelstraße 36a
49076 Osnabrück

Inhalt

Einleitung

Teil I.

1.1 Herkunft und Leben des Hieronymus Bosch	4
1.2 Herkunft und Datierung des "Gartens der Lüste"	5
1.3 Werkbeschreibung	7

Teil 2.

Gegenüberstellung der Deutungen einzelner symbolischer Elemente des Triptychons	16
--	----

Teil 3.

Darstellung der Gesamtinterpretationen	35
--	----

Teil 4.

Interpret und Werk: Die Untersuchungen im Kontext persönlicher und kunsttheoretischer Anschauungen	54
---	----

Literaturnachweis	68
-------------------	----

Einleitung

Der sogenannte "Garten der Lüste" gilt als das rätselhafteste Werk des Hieronymus Bosch. An diesem Bild scheiden sich die Geister. Mannigfaltige, sich teilweise ausschließende Deutungen, stehen einander gegenüber. Eine vollständige Ausbreitung aller Materialien, Meinungen und Positionen ist hier aufgrund ihrer Fülle nicht möglich. Daher beschränkt sich die vorliegende Arbeit auf die Untersuchungen folgender Kunsthistoriker/-Innen: Wilhelm Fraenger, Ernst H. Gombrich, Patrik Reuterswärd, Laurinda S. Dixon, Daniela Hammer-Tugendhat, Virginia G. Tuttle, Hans Holländer sowie Madeleine Bergman. Ziel meiner Arbeit ist der Versuch, aufzuzeigen, ob die Deutungen dieser Interpreten möglicherweise von persönlichen Anschauungen, gegenseitiger Einflußnahme oder kunsttheoretischen Ansätzen geprägt sind.

Dem geht jedoch zunächst ein Einblick in die jeweiligen Untersuchungen voraus.

1.1. Herkunft und Leben des Hieronymus Bosch

Über die Person des Hieronymus Bosch ist bisher wenig in Erfahrung gebracht worden.

Es ist bekannt, daß er, aus einer Malerfamilie stammend, ein angesehenes Bürger von 's-Hertogenbosch war, einiges über die Verhältnisse, in denen er lebte, und wann er starb. Als Geburtsjahr wird im Allgemeinen die Zeit um 1450-1460 angenommen, sein Geburtsort ist aller Wahrscheinlichkeit nach die nordbrabantische Stadt 's-Hertogenbosch.

Ursprünglich hieß Hieronymus Bosch Jeroen van Aken. Der Familienname van Aken tauchte erstmals 1399 in den Dokumenten 's-Hertogenboschs auf, als ein Jan van Aken, von Beruf Kürschner, das Bürgerrecht der Stadt erhielt.

Drei Jahrzehnte später wird in den Archiven der Johannes-Kathedrale ein weiterer Jan van Aken als Maler erwähnt; er war der Großvater des Hieronymus Bosch.¹

Der Vater Boschs war der Malermeister Anthonius van Aken, der zwischen 1472 und 1481 urkundlich erwähnt wird; die Mutter war die Tochter eines Schneiders.²

Bosch, nach 's-Hertogenbosch, nannte der Künstler sich wahrscheinlich wegen seiner auswärtigen Auftraggeber.³

Wer diese waren, ist nicht bekannt - mit Ausnahme seines Landesherrn Philipp der Schöne von Burgund und Brabant, unter dessen Schutz der Künstler stand und der 1504 ein 'Jüngstes Gericht' bei Bosch in Auftrag gab.

Was die künstlerische Tätigkeit betrifft, wird Bosch erstmals im Jahr 1480/81 anlässlich des Kaufes zweier Altarflügel aus dem Besitz der Liebfrauenbruderschaft, unvollendeten Arbeiten seines Vaters, als Maler erwähnt.⁴

Für drei Mitglieder der Bruderschaft entwarf der Künstler Wappen, für die Vereinigung selbst einen Kandelaber sowie ein Meßgewand.

Im Jahr 1493/94 entwarf er Glasfenster und 1512 ein Kruzifix für die Johanneskathedrale in 's-Hertogenbosch, Altarschreine für die Seitenkapellen und ein Hochaltar folgten. 1478 heiratete Bosch die reiche Patriziertochter Aleyt Goyaert van de Mervenne.⁵

Zwischen 1486 und 1487 tritt der Künstler der Liebfrauenbruderschaft bei, welcher seine Frau und deren Familie bereits angehörten. Ihr gehörte Bosch bis zu seinem Tode an.⁶

¹ Manfred Lurker, Der Baum in Glauben und Kunst, Baden-Baden 1976, S.3

² Charles de Tolnay, Hieronymus Bosch, Baden-Baden 1965, S. 411

³ Heinrich Goertz, Hieronymus Bosch in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbeck 1977, S. 16

⁴ Heinrich Goertz, S. 17

⁵ Hans Holländer, Hieronymus Bosch - Weltbilder und Traumwerk, Köln 1988, S. 185

⁶ Die Bruderschaft war eine 1318 von Adeligen, Geistlichen und Bürgern gegründete Vereinigung, die sich der Wohltätigkeit und Volkserziehung widmete. Die Hauptaufgabe schien nach H. Goertz jedoch das Aufführen von Mysterien- und Mirakelspielen gewesen zu sein, für die Bosch Kostüme und Requisiten entwarf.

Am 14. Dezember 1496 war Bosch bei der Erwachsenentaufe des Juden Jakob von Almaengien, dessen Taufpate Herzog Philipp der Schöne gewesen ist, anwesend. Almaengien war eine Zeitlang Mitglied der Liebfrauenbruderschaft, kehrte jedoch später zum jüdischen Glauben⁷ zurück. Ob Bosch mit den großen Malern seiner Zeit in Verbindung stand oder ihre Werke gesehen hat, ist nicht bekannt. Über Reisen des Künstlers lassen sich weder aus der Jugend, noch aus späterer Zeit Zeugnisse finden.⁸

Am 9. August 1516 fand in der Johanneskirche zu 's-Hertogenbosch, in der Kapelle der Liebfrauenbruderschaft, die Totenmesse für Hieronymus Bosch statt.⁹

1.2. Herkunft und Datierung des "Gartens der Lüste"

Das Triptychon "Garten der Lüste" ist weder datiert noch signiert, wobei jedoch über die Zuschreibung des Werkes heute Einigkeit herrscht. Es wurde früher als das Hauptwerk der Jugend betrachtet und auf 1486 datiert (Baldass 1917). Tolnay hingegen legt für die Entstehung des Triptychons die Periode der Spätzeit fest.¹⁰ Diese zeitliche Einordnung wurde von Autoren wie Combe, Fraenger, Brand-Philip, Linfert u.a. übernommen.

Baldass (1959) hielt das Triptychon später sogar für eine der letzten Arbeiten Boschs.¹¹

Mia Cinotti vertritt die Auffassung, daß aufgrund des Raffinements der Farbgebung und der Rückkehr zum spätgotischen Stil der flamboyanten Rhythmen sowie der zarten Farben, die Ende des 15. Jhrd. in ganz Europa verbreitet waren, dieses Werk in die Zeit um 1510 zu datieren sei.¹²

⁷ Hans Holländer, S. 186

⁸ Carl Linfert, Hieronymus Bosch, Köln 1970, S. 7

⁹ Mia Cinotti, wissenschaftlicher Anhang, in: Paolo Lecaldano (Hrsg.), Das Gesamtwerk des Hieronymus Bosch, Mailand 1966, S. 83

¹⁰ Tolnay betrachtete die "rhythmische Lösung der unterschiedlichen Elemente auf der ganzen Fläche als bemerkenswerte Neuheit und Originalität". Ferner übertrifft nach Tolnay die Maltechnik in ihrer Perfektion frühere Werke und kündigt durch ihr Sfumato die letzte Periode des Künstlers an.

Ch. de Tolnay, Hieronymus Bosch, Baden-Baden 1965, S. 360

¹¹ Aufgrund der Vereinfachung im Landschaftsaufbau, wie auch in der Durchführung der Einzelformen sowie der Rückkehr zu einem ausgeprägten Lokalkolorit, gehört das Werk, so Baldass, mit Wahrscheinlichkeit zu den letzten Arbeiten des Künstlers.

L. Baldass, Hieronymus Bosch, Wien 1968, S. 61

¹² Mia Cinotti, wissenschaftlicher Anhang in: Paolo Lecaldano (Hrsg.), Das Gesamtwerk von Hieronymus Bosch, Mailand 1966, S. 99

Ihr schließt sich Linfert an, indem er schreibt: "Die Farbe, ob nun kühle Helligkeit oder dunkle Kälte, gibt sich als leuchtende dünne Haut, kennzeichnend für die späten Werke, deren Datum vor oder nach 1510 zu vermuten ist."¹³

Das Triptychon befindet sich heute im Prado in Madrid. Sein Weg läßt sich bis in das Jahr 1517, also in die unmittelbare Nähe Boschs, zurückverfolgen.

Die Herkunft des Triptychons wurde 1967 durch E. Gombrich und J.K. Steppe unabhängig voneinander erbracht.¹⁴

Dabei stützten sich beide auf einen Reisebericht des Kanonikus Antonio de Beatis aus den Jahren 1517-18.

Dieser berichtet von Gemälden im Palast des Grafen von Nassau in Brüssel mit allerlei Bizarrerien, mit weißen und schwarzen Menschen, die alles Mögliche vorhaben, manche jagen Kraniche, andere steigen aus Menschen hervor, und man sieht Vögel und Tiere aller Art.

J.K. Steppe konnte nachweisen, daß der Text eine ungenaue, aus der Erinnerung stammende Beschreibung des Triptychons ist. Damit ist belegt, daß Heinrich III von Nassau das Werk besessen hat.¹⁵ Steppe fand unter anderem heraus, daß das Werk später in den Besitz Wilhelms von Oranien überging, der den Palast der Nassauer in Brüssel erbe.

1568 konfiszierte der Herzog von Alba das Triptychon. Aus der beschlagnahmten Masse übernahm es dann der uneheliche Sohn Albas, Don Fernando de Toledo, um schließlich nach dessen Tod 1591 von Philipp II erworben zu werden. Dieser übergab das Triptychon 1593 dem Escorial.¹⁶

Im Inventar des Escorials ist das Werk im Jahr 1593 unter dem Titel "una pintura de la variedad del mundo", ein Bild der Vielfältigkeit der Welt, angeführt.¹⁷

Die Frage nach dem Auftraggeber ist bis heute ungeklärt. Ebenso ist nicht feststellbar, wann der Name "Garten der Lüste" erstmals in Verbindung mit dem Triptychon auftauchte.

Belegt ist der Name im 17. Jahrhundert und seit dieser Zeit tritt eine Vielzahl von Bildtiteln in Erscheinung.

¹³ C. Linfert, Hieronymus Bosch, Köln 1970, S. 116

¹⁴ G. Unverfehrt, Hieronymus Bosch, Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16.Jhrd., Berlin 1980, S. 22

¹⁵ Der Text des de Beatis wird angeführt bei: P. Reuterswärd, Hieronymus Bosch, Uppsala 1970, S. 279

¹⁶ ebd.

¹⁷ H. Holländer, Hieronymus Bosch, Weltbilder und Traumwerk, Köln 1988, S. 146

1.3. Werkbeschreibung

a. Außenflügel

Im geschlossenen Zustand zeigt das Triptychon auf seinen Außenflügeln eine Grisaillemalerei in der Größe 220x195 cm. Auf beiden Tafeln läuft eine altgotische Schrift entlang. Es ist zu lesen: Ipse dixit et facta und Ipse mandavit et creata sunt. Links oben in einer hellen, kreisrunden Öffnung sitzt Gott. Er ist als Greis mit Bart und Tiara dargestellt. Mit der Rechten macht Gott die Geste des Segnens und in der linken Hand hält er ein aufgeschlagenes Buch, die Seiten dem Betrachter zugekehrt. Eine gläserne Kugel nimmt fast die gesamte Fläche der Werktagsseite ein. In ihr schwimmt, von Wasser umrahmt und als kreisrunde Scheibe, die Erde. Das Himmelsgewölbe ist von dunklen Wolken eingehüllt, die an einer Stelle von Licht durchbrochen werden. Die Erde, unbewohnt, ist mit Bäumen, Gebüschgruppen und Hügeln überzogen. In die Landschaft sind eigenartige Gebilde eingebettet - bizarre, stachelartige sowie zylinder- und kugelförmige Gebilde, teils organisch, teils mineralisch. Diese eigenwilligen Formen scheinen den Betrachter auf das Skurrile und Grotteske vorzubereiten.

Das Gesamtbild des aufgeklappten Triptychons zeigt auf dem linken Innenflügel das "Paradies" (220x97cm), auf der Mitteltafel den sogenannten "Garten der Lüste" (220x195cm) und auf dem rechten Innenflügel die "Hölle" (220x97 cm).

b. Das irdische Paradies - linke Tafel

Die "Paradiestafel" ist von unten nach oben in drei Ebenen gegliedert, die Farbgebung ist in zarten Tönen gehalten.

In der obersten Sphäre des Bildes ist eine Landschaft mit fremdartig anmutenden Bäumen zu sehen, die am Horizont von vier bizarren, geometrisch-abstrakten Felsformationen abgeschlossen wird. Sie sind von allerlei Vogelarten bevölkert. Die Felsformation links außen besteht aus zwei scheibenförmigen Platten, die von einem halbmondförmigen Ast zusammengehalten werden. Die Spitze dieses Astes wiederum ist mit einer Sichel in der Form des Halbmondes gekrönt.

Im Paradies tummelt sich eine Vielzahl von Fabelwesen und verschiedenen Tierarten. So grasen da ein Elefant mit einem Äffchen auf dem Rücken, wie auch eine Giraffe friedlich nebeneinander. Vor der Giraffe steht ein seltsames, zweibeiniges Fabelwesen mit einem Hundekopf, hinter ihm klettert ein Bär an einem Baum hoch. Auf den ersten Blick führen diese Tiere ein friedliches Dasein. Doch der Lebenskampf scheint bereits in diese Tierwelt eingebrochen zu sein: ein Löwe hat ein Rehkitz angefallen, eine Hirschkuh und eine Antilope sind auf der Flucht, ein Wildschwein scheucht in Sorge um seine Frischlinge ein Fabeltier auf.

Aus der rechten, am Horizont liegenden Felsformation steigt ein Vogelschwarm durch die Windungen dieses Gesteins hindurch spiralförmig in den Himmel empor, um dann wieder in die Öffnung eines felsartigen Gebildes am linken Bildrand herabzustürzen.

Eine weitere Vogelschar marschiert in ein eiförmiges Gebilde hinein, welches am Fuß der Felsformation liegt. Auf dem aufgebrochenen "Ei" sitzt ein Vogel, der diese Prozession zu beobachten scheint.

In der mittleren Bildebene ist ein Teich angelegt, aus dem, friedlich nebeneinanderstehend, ein Eber, eine Antilope, ein Hirsch und ein Einhorn trinken. In der Nähe dieser Gruppe, vom Wasser abgewandt, steht ein Stier.

Rechts aus dem Teich kriecht ein dreiköpfiger Salamander mit seiner Brut, sowie ein merkwürdig aussehendes, weißes Schalentier. Im Teich selbst tummeln sich Reiher und Enten.

Aus der Mitte des Teiches, in die vertikale Mittelachse des Bildes eingefügt, steigt ein mit dem Halbmond gekrönter Brunnen auf. Dieses merkwürdige, teils mineralisch, teils pflanzlich zusammengesetzte Gebilde erinnert an gotische flamboyante Formen. An jeder Seite dieses Brunnens befinden sich zwei Öffnungen, aus denen vier feine Wasserstrahlen fließen.

Getragen wird der Brunnen von einer Scheibe, welche sich in der horizontalen Mitte des Bildes befindet. In der Öffnung dieser Scheibe, die auf kristallinischem Grund verankert ist, hockt eine Eule. Rechts neben dem Brunnen, auf einem Fels, steht eine schlangenumwundene Palme.

In der unteren Bildebene sind Adam und Eva zu sehen. In ihrer Mitte steht Christus, bekleidet mit einem roten Gewand.

Eva, mit einem leichten Lächeln auf den Lippen und gesenktem Blick, kniet an der rechten Seite von Jesus. Dieser ergreift ihren rechten Arm und umschließt Evas Puls mit seiner linken Hand, die Rechte zur Geste des Segens erhoben. Adam, an der rechten Seite Christi sitzend und seinen Blick auf Eva gerichtet, berührt mit seinem linken Fuß den rechten Fuß Christi; der Kreis zwischen diesen Dreien ist geschlossen und eine Einheit scheint hergestellt.

Links neben dieser Gruppe steht ein exotischer Baum, an dem eine Traube emporrankt.

In einem Teich, am unteren rechten Bildrand, tummeln sich allerlei eigenartige Wesen.

Zu sehen ist ein Fabelwesen, halb Delphin halb Ente, dessen Oberkörper in eine Mönchskapuze gehüllt ist und in seinen Armen ein aufgeschlagenes Buch hält. Im Wasser schwimmt eine Mischung aus Seehund und Einhorn, sowie ein Zwitter aus Seehund und Fischreiher, während noch zwei andere Fabelwesen dem Teich entsteigen. Ein dreiköpfiger Fischreiher hockt am Teichrand und scheint drohend mit seinen Flügeln zu schlagen. Vorformen von Pfau, Fasan, Eisvogel und Marabu praktizieren wie das Raubtier, welches in der Nähe des Teiches eine Ratte erwischt hat, eben dieses Naturgesetz "Fressen und Gefressenwerden".

c. Der Garten der Lüste – Mitteltafel

Es sind weibliche und männliche Akte zu sehen, paarweise und in Gruppen, sich den fleischlichen Gelüsten in unterschiedlichster Art und Weise hingebend.

Das Paradies geht landschaftlich in den Garten der Lüste über. Die Mitteltafel wird in gleicher zarter Farbgebung gehalten, ihr Horizont liegt auf gleicher Höhe mit dem des linken Flügels und auch die Aufgliederung in drei Ebenen entspricht der des "Paradies-Flügels".

Aus der Mitte des oberen Bereiches ragt ein Brunnen aus dem See heraus. In seiner strengen Formgebung unterscheidet sich dieser jedoch von dem des "Paradies-Flügels".

Er ruht auf einer grau-blauen Kugel, die aus dem Wasser ragt und in ihrer Mitte von einem Ring umlaufen wird. Dieser teilt die Kugel in zwei Hälften. Auf dem Ring tummeln sich Menschen; einer versucht einen anderen aus dem Wasser zu ziehen, ein Paar steht auf dem Kopf und ein anderer tastet sich an der Kugel entlang. In der unteren Kugelhälfte ist eine runde Öffnung eingelassen, welche durch die Wasserlinie ebenfalls in der Mittelachse spiegelgleich geteilt wird. In der Öffnung sind Menschen zu sehen; unter ihnen ein Mann, der nach einem sich wehrenden Mädchen greift. Auf dem Mittelpunkt der oberen Kugelhälfte liegt eine Sichel. Sie trägt den Brunnen, aus dem zu beiden Seiten jeweils ein Wasserstrahl strömt. Auf den pflanzenförmigen Ausläufern des Brunnens sitzen verschiedene Vogelarten. Der Brunnen wird von vier bizarren Felsformationen flankiert, durch welche vier Wasserströme fließen, um den See zu speisen. Im Umkreis des linken Felsens gehen Tiere ruhig zur Weide, ein Mensch reitet auf einem wurmartigen Tier, ein anderer schlägt ein Rad und wird von einer aufrechtstehenden Kröte beobachtet. Über dem Portal des Felsens, das von zwei kristallinen Balken zusammengehalten wird, lasten zwei plattenförmige Tafeln. Aus der aufbrechenden Frucht auf der Spitze des Felsens ragt ein Baum empor. Auf dem Stachel, der die Frucht durchstößt, klettern zwei Kinder herum. An diesem Stachel hängt eine Kirsche, nach der eine Hand greift, die aus der aufbrechenden Frucht herausragt.

Rechts unter dieser Frucht durchbricht ein weiterer Stachel ein eigenartig aussehendes Plattengebilde. Links auf einem pfeilförmigen Gebilde steht ein Paar Kopf. Von links naht dem Felsen ein Flugs tier, halb Greifvogel halb Raubtier, das in seinen Krallen eine Kröte hält und dessen Reiter einen Baum schwenkt, auf dem ein Vogel sitzt. Von rechts naht dem Felsen auf einem fliegenden Fisch ein Delphinreiter, der in seiner linken Hand einen Stab mit einer Frucht hält. Der zweite Fels in der linken Gruppe bricht in seinem oberen Bereich in pflanzliche Formen auf. Ihre Streben, auf denen Menschen herumturnen, werden von einem Ring gekrönt, auf dem ein weißer Vogel sitzt.

Aus dem zweiten Felsen rechts im Bild sprießen überall Pflanzen und pflanzenartige Gebilde hervor. Auf ihnen tummeln sich neben einem Reh Vögel und Menschen. Die Spitze eines kristallinen Turms wird von einer Mondsichel gekrönt. Aus der Öffnung einer ebenfalls kristallinen Röhre steigt ein Vogelschwarm in den Himmel auf.

Der Felsen ganz rechts im Bild besteht in seiner Basis aus einem kugelförmigen Gebilde, das überall von spitzen Formen durchbrochen wird, auf denen Vögel ruhen. Aus dem oberen Bereich der Kugel sprießen Kristallsäulen, die zwei Riesenblätter durchbrechen und in marmorierte Türmchen übergehen, die in einem zarten Rosaton auslaufen.

An einem Ast, der aus einem Turm ausschlägt, hängt ein Ring, in dem ein Mann sitzt. Auf einer Frucht neben diesem Turm jongliert ein kopfstehender Mann mit einer Kugel.

Links neben diesem Felsen hält eine Männergruppe eine Gerte, auf der ein Riesenvogel sitzt. Zwei andere, mit Flügeln versehene Männer steigen in die Luft auf; einer eine Kugel in den Händen haltend, der andere einen Fisch und einen Vogel mit sich führend.

Im und um den See tummeln sich Menschen, Tiere und Fabelwesen.

Links neben dem Brunnen entsteigt eine Menschenschar dem Wasser, um in einem aufgebrochenen Ei zu verschwinden, welches am Ufer des Sees liegt. Neben diesem Ei hockt auf einer Wiese eine Gruppe von Menschen, dicht zusammengekauert; in ihrer Mitte thront eine überdimensionale Erdbeere.

In der mittleren Bildebene ist ein Teich zu sehen, um den eine Reiterschar seine Kreise zieht.

Die jungen Reiter sind, mit einer Ausnahme, alle männlichen Geschlechts. Zu dem Pferd als übliches Reittier gesellen sich Hirsche, Kühe, Ochsen und Schweine. Eine Ziege trottet mit und auch exotische Tiere, wie Löwe, Panther, Kamel und Seelöwe nehmen an dem Festzug teil. Vögel haben sich paarweise eingefunden und sogar Fische werden mitgetragen. In der Mitte dieses Festzuges reitet auf einem Schimmel ein Paar, verhüllt unter einer roten Kapuze.

Vorweg marschieren ein Panther, ein Löwe sowie ein Eber mit einem Storchenpaar auf dem Rücken. Im Gefolge ziehen ein Hirsch, ein weiterer Eber und ein Fabeltier, halb Raubkatze halb Greifvogel, wie auch eine Ziege mit einem Reiherpaar auf dem Rücken.

Angeführt wird der Zug scheinbar von einem Reiter auf einem Einhorn, auf dessen Horn eine Ente hockt. Dem Ganzen schließt sich eine Reiterschar an: ein Seelöwe, dessen Reiter mit einer Mondsichel spielt, ein Ziegenbock, auf dessen Horn eine Doppelfrucht getragen wird, sowie ein Hirsch und ein Esel, die mehrfach beritten sind.

Dem anderen Zug zieht rechts ein Kamel voran und ein Reiter in dieser Gruppe trägt eine Blüte als Kopfbedeckung.

In den oberen Reitergruppen lassen sich unter anderem drei Schimmel, ein weiteres Einhorn, Bären, ein Esel, noch ein Kamel, ein Schwein und eine Kuh finden.

In der unteren Gruppe des Umzuges befindet sich ein Reiter, der ein Ei auf dem Kopf balanciert. Dieses Ei bildet das geometrische Zentrum der Mitteltafel, die Bildmitte. Das Ei entspricht der Form des Teiches, in dem sowohl schwarze wie auch weiße Frauen in Gruppen zusammenstehen oder sich vergnügen. Eine schwarze Frau, die am Teichrand sitzt, trägt auf ihrem Kopf einen Pfau und hält in ihrer Hand eine Frucht.

Rechts neben ihr stehen im Wasser drei Frauen, die dem Umzug zuschauen und als Kopfbedeckung Früchte tragen. Auf den Köpfen der Mittelgruppe hocken Reiher, auf den Köpfen der Frauen am rechten Rand sitzen Raben.

Links im Bild wird dem Triumphzug ein Füllhorn herangetragen, in dem drei Männer rücklings hocken. Auf dem Horn steht ein junger Bär, auf seinem Rücken sitzt ein Vogel. Dahinter befindet sich eine Gruppe Menschen, welche gebückt auf der Wiese hocken und auf deren Rücken Raben sitzen. In ihrer Mitte steht ein Mann Kopf, eine Sirene auf seinen Füßen jonglierend.

Von rechts naht dem Zug eine Männergruppe, teils kopflinks, die ein Vogelungeheuer mit einem Riesenschnabel heranführt. Auf dem Kopf des Vogels ist ein kopfstehender Mann zu sehen, auf seinem Schnabel hockt ein Kaninchen. Hinter dieser Gruppe ist ein Mensch scheinbar von einem panzerartigen Gebilde erdrückt worden, an dessen fruchttragenden Zweig ein Mann hängt.

In der unteren Bildebene ist eine farbenprächtige Vogelgruppe mit überdimensionalen Körpern zu sehen, die sich einem See nähert. Angeführt wird die Gruppe von einem Vogel, auf dessen Rücken ein in sich selbst versunkener Mann sitzt. In seinem Schnabel hält dieser Vogel einen Zweig, an dem ein Bündel Trauben hängt, mit denen er drei Männer zu füttern scheint. Vor diesen Männern steht ein Mann, der eine Frau umschlingt.

Auf einer Ente, die ins Wasser gleitet, sitzt ein anderer Mann, der eine schwarze Frau sanft berührt. Hinter ihnen, ebenfalls auf dem Rücken der Ente, hockt ein Vogel. Die Ente blickt zu einem Mann hinüber, dessen gespreizte Beine aus dem Wasser ragen. Zwischen den Beinen ist eine aufgebrochene Fruchtkapsel geklemmt, aus der ein Reiher herausguckt und aus der ein Zweig herausrankt. Auf einem Ast, der diese Kapsel durchstößt, hockt ein weiterer Vogel.

Unter der Ente treibt eine ausgehöhlte Frucht, aus der ein Mann herausschaut. Durch eine Glasröhre nähert sich ihm eine Maus. Auf der Frucht ruht eine Glaskugel, in der ein Paar eingeschlossen ist und Zärtlichkeiten austauscht. Darüber hockt eine Eule im Wasser, die von einem Mann umarmt wird. Am rechten Rand des Sees schwimmt ebenfalls eine ausgehöhlte, traubenumrankte Frucht, aus der ein Paar und ein Reiher herausschauen. Das Paar hält einer Gruppe von Menschen, deren Köpfe aus dem Wasser herausragen, eine Riesentraube entgegen. Ein gebückt gehender Mann, in der Nähe des Teiches, trägt auf seinem Rücken eine Perlmuschel; in dem Gehäuse der Muschel scheint ein Paar die Vereinigung zu vollziehen.

Über einem turmartigen Bau, rechts im Bild, um den sich mehrere Menschen drängen, liegt eine glasbeschränkte Erdbeere. Aus ihr blicken zwei Frauen und ein Mann heraus.

Am Fuß dieses Baumes sitzt, von einem durchsichtigen Blütenkelch beschirmt, ein Mädchen. Ihr naht sich ein Mann, dessen Haupt mit einer Beere bedeckt ist. Neben dem Mädchen hockt ein Mann, aus dessen Hinterteil Blumen wachsen, die wiederum von einem zweiten Mann gepflückt werden.

Der Öffnung des Turmes entsteigen drei Gestalten; eine von ihnen trägt einen großen Fisch. Rechts über dem Turmbau ist unter einer Glaskuppel eine Gruppe von drei Menschen, darunter eine Nonne, in ein Gespräch vertieft.

Am linken unteren Bildrand steht eine Gruppe von fünf weißen Männern und einer schwarzen Frau. Einer dieser Männer weist mit einer Hand nach links aus dem Bild heraus; ein zweiter hält ein birnenartiges Gebilde. Neben dieser Gruppe liegt ein riesenhafter, ausgehöhlter Kürbis, aus dessen Öffnung eine kahl geschorene Frau blickt und sich einem Mann nähert. In der Bildmitte am unteren Rand hat sich eine Gruppe von Menschen um einen großen, umgestürzten Krug versammelt. In der Öffnung des Kruges sitzt ein Mann, einen Zweig mit zwei Früchten in der Hand haltend. Links neben ihm steht ein Mädchen in unschuldiger Haltung, den Arm eines Mannes umfassend. Vor dem Faß machen zwei, von merkwürdigen Gehäusen umhüllte Frauen einen Kopfstand.

Ein Fisch, der zu Füßen der Gruppe liegt, wird von einer aus dem Faß herausragenden Hand abgetastet.

Über dieser Szene ist eine Gruppe zu sehen, die sich in eine Distelhöhle verkrallt hat. Auf der Blüte dieser Distel sitzt ein Schmetterling, links neben ihr steht ein roter, kegelförmiger, in seiner Mitte aufgespaltener Baumstamm. Auf diesem sitzt ein Vogel, der einer Gruppe von Menschen eine Frucht entgegenhält.

Aus einer Blütenkapsel, rechts unten im Bild, kullern kleine Perlen. Ein junger Mann kniet über der Blüte, eine junge Frau sitzt hinter ihr und hält eine dieser Perlen hoch. Hinter der Frau umarmt ein Mann, dessen Kopf mit einem Blütenzweig geschmückt ist, eine Erdbeere.

Rechts daneben steht eine Gruppe von drei Frauen und zwei Männern: eine der Frauen scheint von einem der Männer unterwiesen zu werden; das Haupt der schwarzen Frau ist mit einer Frucht bedeckt. Hinter dieser Gruppe steht eine marmorierte, halb kristallene Säule, auf der sich über einer Muschel zwei eiförmige Gebilde türmen. Im Hintergrund lauscht eine Frau einem Mann, der statt eines Kopfes eine Frucht auf seiner Schulter trägt.

Über dieser Säule tanzt ein, durch ein Rankenwerk ineinander verschlungenes Paar, deren Oberkörper in einer Frucht stecken. Mit ihren Armen schwenken sie zwei Früchte - auf der Frucht sitzt eine große Eule.

Am unteren rechten Bildrand ist eine Höhle zu sehen, an deren Eingang eine Frau steht, deren Mund versiegelt zu sein scheint und die in der Hand eine Kugel oder Frucht hält. Hinter dieser Frau steht ein Mann, die einzige bekleidete Person auf der Mitteltafel, der mit einem Finger auf das Mädchen deutet. Die Höhle ist durch eine durchsichtige, kristallene Wand geschützt, die leicht zur Seite geschoben ist. Vor der Höhle steht eine kleine umrankte Marmorsäule, die von einem Glasbehälter gekrönt ist. In ihm sitzt ein Vogel, ein zweiter hockt auf dem Rand des Behälters.

d. Die Hölle - rechte Tafel

Der linke Flügel und die Mitteltafel sind sowohl durch den landschaftlichen Hintergrund wie auch durch die Farbgebung miteinander verbunden.

Zwar sind alle Tafeln in drei Ebenen gegliedert und die Horizonte liegen in gleicher Höhe, dennoch besitzt der "Höllens-Flügel" den Charakter einer Gegenwelt. Hier haben die von unten nach oben gegliederten, überlagerten Ebenen eine abgeschwächte Zickzackbewegung und auch ein feineres Farbenspiel der helleren Töne auf dem dunkleren Grund.

In der oberen Bildsphäre erscheinen Häuser und Landschaft als Silhouetten, erzeugt durch brodelnde Feuer und Explosionen. Kriegsvolk überquert eine Brücke, die über einen glühend roten See führt. Vor ihnen her drängen sich hilflos und stolpernd nackte Menschenmassen: nicht einzelne Menschen werden verfolgt, bestraft oder gequält, sondern Massen werden hin und her gehetzt. Zappelnde Leiber purzeln übereinander oder versinken im Schlamm.

Den herausströmenden Menschenmassen stellt sich ein merkwürdiges Objekt entgegen, das aus zwei Riesenohren mit einem Messer dazwischen besteht. Zusammengehalten wird dieses Objekt mit einem, die Ohren durchbohrenden Pfeil. Es begräbt zahlreiche Menschen unter sich und scheint mit seinem Messer Jagd auf sie zu machen.

Links neben dieser Szenerie wird ein nackter Mann auf einer Leiter zum Galgen heraufgezogen, der im lodernden Feuer steht.

Das zentrale Motiv des Flügels bildet jedoch eine merkwürdige melancholisch schauende Gestalt, die im Mittelpunkt des Bildes steht und in der Bosch-Literatur auch als Baummensch bezeichnet wird.

Zwei auf einem zugefrorenen See liegenden Boote tragen Beine, in Gestalt bis auf die Rinde ausgehöhlter Bäume, deren Äste einen Leib, die zerbrochene Schale eines Rieseneis, durchbohren. Der Kopf dieser Figur trägt eine runde Plattform mit einem großen Dudelsack in ihrer Mitte. Um ihn herum werden drei nackte, gebückt gehende Menschen geführt: der Erste von einer Hofdame, der Zweite von einer menschlichen Gestalt mit Vogelkopf, der Dritte von einer sackartigen Gestalt. Hinter ihr marschiert ein aufrechtgehender Bär; der Dudelsack wird bedient von einem hexenartigen Wesen.

Im Rumpf der ausgehöhlten Eierschale ist eine Schenke untergebracht, über der eine Fahne mit dem Dudelsack als Wappen weht.

In der Schenke zechen an einem Tisch drei Männer, von denen einer auf einer Kröte sitzt; an Ästen hängen Armbrust und Helm. Eine Frau mit weißer Haube schöpft Wein aus einem Faß; ein rundgesichtiger Mann lehnt über den Eierschalenrand und betrachtet die Welt von oben. Eine weitere Gestalt, mit einer Kapuze bekleidet und einen Weinkrug mit sich führend, klettert über eine Leiter zur Schenke hinauf.

Am Fuß der Leiter steht ein Geschöpf, halb Schmetterling halb Vogel, das ein Paar dazu auffordert, die Schenke zu betreten. Rechts neben dem Baummenschen liegt auf der Schneideseite eines Messers eine rote Platte, auf der ein Ritter liegt. Er scheint rücklings gestürzt zu sein und wird von sieben Fabelwesen, einer Mischung aus Hund und Drache, angefallen. Auf seinem Banner, welches der Ritter in seiner Hand hält, ist eine Kröte als Wappentier abgebildet. Unter dem Messer reitet ein Mann auf einer alten Frau in eine Röhre hinein. Links neben dem Baummenschen ruht auf einer Ruine ein Pferdeschädel. Unter dem Schädel hängen zwei Glocken, in denen zwei Menschen als Klöppel dienen und von einem Dämon benutzt werden.

Neben diesem sitzt auf dem Rücken eines nackten Mannes ein Pater, der in einem Buch liest. Aus der rechten Augenhöhle des Pferdeschädels ragt ein Stab, der von einer Gestalt in Mönchskutte gehalten wird. An dem Stab hängt ein Schlüssel, in dessen rundem Griff nackt und schlaff ein Mensch hängt, dem sich im Sturzflug ein Rabe nähert.

Auf dem vereisten See schlendern einige Gestalten mit Schlittschuhen und seltsamen Kufenschlitten, die jedoch nicht vor dem Einbrechen und dem Ertrinken in dem eiskalten Wasser zu schützen scheinen. Nur ein Wesen mit einem überlangen Entenschnabel und einem Bogen über der Schulter gleitet auf seinen Schlittschuhen sicher über das Eis hinweg. Unterhalb des Sees sind sechs Musikinstrumente zu sehen: eine Laute, eine Harfe, eine Drehorgel, eine Triangel wie auch ein Riesenfagott und eine Trommel. über die Schallöffnung der Laute wird eine aufgespießte Kröte verbrannt, am Hals des Instruments ist ein nackter Mann gefesselt; über dessen Kopf blickt ein echsenartiges Geschöpf auf ihn herab. Ein anderer Mann ist in die Saiten der Harfe gespannt, an der sich eine Schlange windet. Laute und Harfe gehen dabei eine eigenartige Verbindung ein und ruhen auf einem Notenbuch. Ein anderer Mann liegt auf der Drehorgel und bedient diese mit seiner rechten Hand, während er in der Linken eine Schale hält.

Hinter ihm steht ein weiterer, gebückter Mann, der sich an einem Stock abstützt und versucht ein Ei auf seinem gekrümmten Rücken zu jonglieren.

In der Drehorgel sitzt eine Frau, die eine Triangel schlägt. Ein anderer Mann wiederum hockt in einer Trommel, die von einem Dämon geschlagen wird.

Das Fagott wird unter dem kraftvollen Einsatz eines Bläasers gespielt, auf dessen Kopfbedeckung ein Wimpel mit einer Mondsichel flattert.

Aus dem Schallrohr des Instruments wird ein scheinbar hilfeschender Arm herausgestreckt.

Getragen wird das Fagott von einem Nackten, in dessen Darm eine Flöte steckt.

Neben der Drehorgel sitzt ein koboltartiges Wesen, aus dessen Maul eine Schnur herabhängt und Noten vom Hinterteil eines Menschen abliest, der durch die Laute auf den Boden gepreßt wird.

Hinter den Musikinstrumenten steht dichtgedrängt eine Menschenmasse. Einige der Menschen halten sich gequält die Ohren zu, als sei der Lärm dieser Instrumente für sie nicht zu ertragen.

Unterhalb der Drehorgel schleppt ein Hase mit einem Jagdhorn an einer Lanze einen Leib davon, dessen Bauch zu explodieren droht. Dem Hasen eilen zwei gepanzerte Hunde voran, die über einen am Boden liegenden Menschen herfallen.

Links neben dem Hasen steht eine Frau mit einem Krug und einer Kerze in der Hand, auf ihrem Kopf einen Würfel jonglierend. Vor einem umgeworfenen Spieltisch, an dessen Ende Spielkarten am Boden liegen, liegt ein Mann. Seine rechte Hand ist von einem Dolch durchstoßen, er selbst wird von einem Dämon erstochen. Dieser trägt auf seinem Rücken ein Schild mit einer aufgespießten Hand, die auf zwei Fingern einen Würfel balanciert.

Hinter der Tischplatte herrscht unter den Menschen ein großer Tumult. Ein hundartiges Wesen scheint mit einem Spielbrett zu einem Schlag auszuholen.

In der unteren Bildebene befindet sich neben dem Baummenschen eine zweite Person: ein Dämon mit Menschenleib und Sperberkopf, einen Kochtopf als Kopfbedeckung tragend, sitzt auf einem hochstelzigen, thronartigen Gestell; seine Beine sind in Weinkrüge gesteckt.

Dieser Dämon verschlingt Menschen und scheidet sie, in einer Blase eingehüllt, wieder aus.

Die Ausgeschiedenen fallen in ein eiförmiges Erdloch, in das ein Mann bereits Münzen abführt und ein anderer sich übergibt. Aus dem Hinterteil eines Menschen, der gerade von der dämonenhaften Gestalt gefressen wird, entflieht ein schwarzer Vogelschwarm. Zu Füßen des Dämons sitzt eine schlafende nackte Frau, die von einem spinnenförmigen Esel in den Armen gehalten wird. über den Brüsten der Frau hockt eine Kröte.

Der Frau wird ein Spiegel vorgehalten, der auf den Hinterbacken eines knieenden Wesens montiert ist, dessen Beine in ein dürres Geäst auslaufen.

Hinter dem thronartigen Gestell liegt eine schlafende Gestalt, auf dessen Bauch eine Kröte hockt. Ganz unten rechts sitzt ein Mann, der von dem Kuß einer Sau mit Äbtissinnenhaube zurückzuweichen scheint. In ihrer Pfote hält diese Sau eine Feder; über dem linken Oberschenkel des Mannes hängt ein Schriftstück mit zwei Siegeln.

Vor ihm hockt ein gnomartiges Wesen mit einem Ritterhelm über dem Kopf sowie übergezogenen Brustpanzer. Am Helm hängt ein abgehackter Fuß, in den Oberschenkel des Wesens hat sich ein Pfeil hineingebohrt. Aus dem Visier des Helms ragt ein Schnabel, an dem ein Gefäß hängt.

Gegenüberstellung der Deutungen einzelner symbolischer Elemente des Triptychons

a. Die Außenflügel

W. Fraenger hielt eine Anregung aus dem hebräischen Urtext von I. Moses 2:4-6 für diese Landschaft als belegbar: "Sein Bildgedanke ist vom Urtext bestimmt, wo das schöpferische Naß als "od" bezeichnet wird. Ein Wort, das sonst nur noch einmal im Alten Testament erscheint und nach den mittelalterlich rabbinischen Kommentatoren, denen Martin Luther folgte, soviel wie "Nebel" oder "Dunst" bedeutet."¹

W. Fraenger beschreibt diese Darstellung als eine biologisch eindeutige Wiedergabe eines Eies, worin die Erde schwimmt.²

Für Ernst H. Gombrich bildet die Außentafel den Ausgangspunkt zur Entschlüsselung des Triptychons.³

Er sieht das Zitat aus dem Psalm XXXIII: "Ipse dixit et facta sunt; Ipse mandavit et creata sunt" nicht als Beleg dafür, daß hier die Erschaffung der Welt durch Gott dargestellt ist.⁴

Die glänzenden, gekrümmten Lichtstreifen, welche von anderen Autoren als Lichtreflexe der transparenten Kugel, in welcher die Erde eingeschlossen ist, gedeutet wurden, hält Gombrich für die Darstellung eines Regenbogens.⁵

Der Regenbogen, so Gombrich, sei das Zeichen für den Bund, den Gott mit Noah nach der Sintflut geschlossen hat.⁶

Gott (Außentafel, links oben) zeigt auf die Seiten eines Buches, als wenn er, so Gombrich, auf diesen Bund verweist. Daran glaubt Gombrich fest machen zu können, daß hier nicht die Erschaffung der Welt, sondern die Erde nach der Sintflut, nachdem das Wasser zurückgewichen ist, dargestellt sein muß.⁷

¹ W. Fraenger, Hieronymus Bosch, Dresden 1975, S. 26

² Schließlich stellt W. Fraenger auch Beziehungen zur alchimistischen Symbolsprache her: "... sein spezifischer Gehalt (des Kristallgewölbes) ist ein schwarmgeistiger Evolutionismus, der sich im Biologischen zur Alchimie bekennt, im Theologischen in einem Chiliasmus mündet." ebd., S. 28

³ Gombrich, Ernst H., "Bosch's Garden of early Delights": A Progress Report, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXXII, 1969, S. 162-170

⁴ ebd., S. 162

⁵ ebd., S. 162

⁶ Gombrich bezieht sich hier auf einen Auszug aus der Genesis (IX, 13-15), wo geschrieben steht: "Ich setze einen Regenbogen in die Wolken, der als Zeichen des Bundes zwischen mir und der Erde steht. (...); und das Wasser soll nie mehr zu einer Flut werden, die alles Fleisch zerstört." ebd., S. 163

⁷ "Bei genauer Prüfung wird klar", so Gombrich, "daß nicht der Moment der Erschaffung der Welt dargestellt ist, da einige "Burgen" und andere Gebäude in der Landschaft zu sehen sind". ebd., S. 163

Laut P. Reuterswärd lassen sich die Wiesen der Werktagsseite nicht als Welt nach der Sintflut deuten.⁸

Laurinda S. Dixon glaubt, daß das Thema des Triptychons identisch ist mit der alchemistischen Allegorie, die im Zyklus der Erschaffung, Zerstörung und Wiedergeburt der Welt und ihrer Bewohner Stufen der Destillation sieht.⁹

Demnach ist in der Außentafel die fünfte und letzte Stufe der Destillation in Form der Reinigung der Bestandteile, vergleichbar mit der christlichen Auferstehung und Reinigung der Seele, zu sehen.¹⁰

Das Resultat, so Laurinda S. Dixon, ist die Harmonie mit Gott, symbolisiert durch den hier dargestellten Globus.¹¹

Virginia Tuttle sieht in den Außenflügeln, in Übereinstimmung mit der Mehrheit der Interpreten des Triptychons, den dritten Tag der Schöpfung.¹²

Während Virginia G. Tuttle an der Darstellung des dritten Tages bei Bosch keine Eigentümlichkeiten entdeckt, könnte die Plazierung der Szene auf die Außentafel ihrer Ansicht nach schon fast exentrisch wirken. Seitdem jedoch Christen aus dem Mittelalter glauben, daß die Aufspaltung von Licht und Dunkelheit am vierten Tag mit dem Fall der rebellierenden Engel in Zusammenhang zu setzen ist, und während diese Dämonen die Menschheit zu den Versuchungen anstiftet, an der sie zerbricht, besitzt der dritte Tag die Bedeutung, die Welt auf dem Höhepunkt ihrer ursprünglichen und unkorrupten Stufe darzustellen.¹³

Daraus folgert Virginia G. Tuttle, daß die Anwesenheit dämonischer Kräfte, welche gegen die Menschheit operieren, ein Hauptthema des Triptychons ist.¹⁴

Auch H. Holländer sieht in der Darstellung der Außentafel den dritten Schöpfungstag. Die Figur im linken Flügel deutet er als den "Weltschöpfer".¹⁵

Beginnt der zeitliche Zyklus, so der Autor, bei anderen Bosch-Triptychen erst mit der Innenseite des Flügels, beginnt die Zeit im "Garten der Lüste" bereits auf der Außenseite in Form eines Weltbildes. Hier wird eine Phase der Erschaffung der Welt dargestellt: die Entstehung des Lebens auf der Erde.

⁸ P. Reuterswärd, Hieronymus Bosch, Stockholm 1970, S. 280. Nach Reuterswärd hat Bosch bereits auf einer der Rotterdamer Sintfluttafeln gezeigt, wie er sich die Welt nach der Katastrophe vorstellt.

⁹ Laurinda S. Dixon, Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science, Art Bulletin LXII/1, März 1981, S. 96-113, S. 99. Sie bezieht sich auf die Schrift des Hermes Trismegistus "Tabula Smaragdina" von 1541.

¹⁰ ebd., S. 100

Die Destillation war in der damaligen Vorstellung eine Art Zyklus und Selbstverewigung. Ihr Ende ruht bis zu einem gewissen Grad in ihrem Anfang, den Rhythmus der Natur imitierend.

¹¹ ebd.

Der Vergleich der Erschaffung der Welt mit der eines Elixiers, welches zur Wiederherstellung des Garten Eden fähig ist, war laut Laurinda S. Dixon eine der populärsten mittelalterlichen alchemistischen Konzepte.

¹² Virginia G. Tuttle, Lilith in Bosch's Garden of earthly Delights, Simiolus XV/2 '85, S. 119-130

¹³ ebd., S. 127

¹⁴ ebd., S. 128

¹⁵ H. Holländer, Hieronymus Bosch - Weltbilder und Traumwerk, Köln 1988. Als Beleg dieser Feststellung dient H. Holländer die Inschrift auf den beiden Außentafeln: Denn so er spricht, so geschiehts; so er gebend, so stehts da. ebd., S. 148

Dieser Weltschöpfer, so Holländer, bringt als unbewegter Beweger, als Urheber eines Prozesses aus sich seine Folgen hervor. ebd.

dieser Voranstellung am Beginn einer Bildfolge schließt Holländer auf ein Programm beziehungsweise auf einen Titel des Ganzen.¹⁶

Er sieht hier die Darstellung einer Welt gegeben, in der sich, neben der Vollkommenheit und Zeitlosigkeit in Form der Weltkugel, ein vielfältig Wandelbares einfügt.

Madeleine Bergman h„lt die Außentafel des "Gartens der Lüste" ebenfalls für eine Darstellung der Erschaffung der Welt.¹⁷

Der Kristall-Globus läßt sie allerdings an eine alchemistische Retorte denken, in der das männliche Element Feuer in seiner reinen Form des Lichtes das weibliche Element Wasser befruchtet.¹⁸

Die Inschrift über dem Globus erzählt die Erschaffung der Welt in zwei Stufen.¹⁹

Die Autorin glaubt, daß Bosch hier durch die Exegese des Hl. Jheronimus angeregt wurde, welcher die Wörter der Psalme wie folgt interpretierte: "Gott sprach, und Gott schuf; das heißt, Gottvater gab den Befehl; Gott der Sohn erschuf."²⁰

b. Der linke Flügel - Das Paradies

Für W. Fraenger bildet die Scheibe, welche als Fundament des Lebensbrunnens dient, den absoluten Mittelpunkt des Paradiesflügels. Daraus folgert er, daß sie einen bestimmten Zweck erfüllt.²¹

Fraenger definiert diese Scheibe mit dem lateinischen Begriff "Orbis". Mit diesem Begriff verbindet er nicht nur die Vorstellung des Erdenrundes, sondern für ihn liegt in dieser Bestimmung zugleich der Sinn des Reiches und des Menschengeschlechts: "Bedeutungen, die für ein Bild der Einsetzung des Gottesreiches und der Menschenschöpfung doppelt sinnvoll sind."²²

Jedoch erblickt er in der Beziehung "Orbis" einen Nebensinn, der die eigentliche Bedeutung der Scheibe faßbar macht: ein ausgehohlter Mittelpunkt, aus dem die Augen einer Eule herausstarren. Denn "Orbis" bezeichnet laut Fraenger zugleich Augenhöhle und Auge.²³

¹⁶ So gibt Holländer der Notiz von 1593 im Inventar des Escorials recht, in der es heißt: "una pintura de la variedad del mundo - ein Bild der Vielfältigkeit der Welt." ebd., S. 148

¹⁷ Madeleine Bergman, The Garden of Love - A Neoplatonic interpretation of Bosch's "Garden of Earthly Delights" triptych Gazette des Beaux-Arts, Serie 6, Band 115, Mai-Juni 1990, S. 191-212

¹⁸ ebd., S. 193

¹⁹ Madeleine Bergman entnimmt die Inschrift aus den Psalmen 33:9 und 148:5 ebd., S. 193

²¹ W. Fraenger, Hieronymus Bosch, Dresden 1975, S. 42

²² ebd.

²³ ebd.

In diesem Mittelpunkt sieht Fraenger einen Konzentrationspunkt, wie er auch für Meditationsübungen gebräuchlich ist.

So glaubt er, daß die Mitglieder der "Liebfrauenbruderschaft" durch Versenkung in den Konzentrationspunkt aus ihrer Alltagswelt herausgelöst und in eine Geisteswelt versetzt wurden, die sich in immer tieferer Bedeutsamkeit erschloß. So wurde der Betrachter zum Mitschöpfer und Sinnggeber der Vorstellungen, die ihm in Form des Triptychons vor Augen standen.

Damit wurde, so Fraenger, die starre Darstellung in den lebendigen Fluß des Werdens überführt, wie es dem evolutionistischen System der Bilderfolge innerlich entspricht.²⁴

Den Lebensbrunnen bezeichnet der Autor als Urgewächs, welches zur Hauptfigur der Tafel emporwächst und den rein spirituellen Begriff "Baum des Lebens" bildet.²⁵

Der Lebensbrunnen besitzt eine dreifache Bedeutung: da das Gewächs im "Lebenswasser" wurzelt, verkörpert es die Selbstbefruchtung der Natur, die ihrem Bestreben nach Verjüngung aus unerschöpflichen eigenen Überfluß genüge tat. Zum anderen stellt der "Baum des Lebens" als Brunnenstube der vier "Paradiesströme" ein Sakramentshaus dar. Und als Träger des Konzentrationspunktes wird er schließlich zu der Zelle, worin für den in Versunkenheit befindlichen Brüderkreis die mystische Vereinigung mit dem Weltgrund zum Ereignis wurde.²⁶

Die Eule, welche in der Öffnung der Scheibe hockt, bietet sich Fraenger als meditativer Vogel, der das Zentrum des den Zwecken geistiger Versenkung dienenden Konzentrationspunktes dient.

Er bezeichnet die Eule als philosophischen Vogel, der das Wissen um das Verborgene und den Einblick in das Unsichtbare darstellt.

So hat die Eule bereits zu Beginn der Welt die Weisheit Gottes erkannt: "Die Eule sah den Tod als dreiköpfigen Ibis sich zu Füßen des jugendlichen Menschenschöpfers krümmen. (...). So liegt der tiefste Sinn der Eule darin, daß ihre Weisheit sich in dem Wissen um den Tod und dessen Überwindung gründet."²⁷

Den Ibis glaubt Fraenger in dem dreiköpfigen Vogel am Rand des Teiches des "Schöpfers" zu erkennen. Ihn und den dreiköpfigen Salamander am oberen Teich des "Paradiesflügels" bezeichnet er als "trinitarische Tiere".²⁸

Die Bedeutung dieser beiden Tiere liegt darin, daß sich der Weltplan der Dreieinigkeit auf die Prinzipien der Vermehrung und -zehrung gründet.

Daß sich der Ibis "wie ein Zertretener sich vor Christi Füßen krümmt, bedeutet, daß sein Herrschaftsanspruch an das Irdische gefesselt bleibt und vor dem Morgenrot versinken muß, in dem als Widerschein des ewigen Lebens der Paradiesbrunnen zum Himmel strebt."²⁹

23 ebd.

24 ebd.

25 ebd.

26 ebd.

27 ebd., S. 44

28 ebd., S. 37

29 ebd.

Laut Fraenger läßt Bosch den Ibis vom Sündenfall, indem er ihn bereits in das Paradies verlegt, wo die Menschen noch im unschuldigen Urstand leben. Dies bezeichnet Fraenger, dogmatisch betrachtet als Ketzerei. Aus philosophischer Sicht drückt es jedoch die freigeistige Natur- und Weltanschauung aus, die sich als Synkretismus zu erkennen gibt, der die Heilslehre des Christentums mit dem Mysterienwissen der Antike zu verschmelzen suchte.

Der "Stromkreis ursprünglicher Gotteskindschaft" reißt, so Fraenger, hier niemals entzwei.³⁰

Denn, "der Gedanke an den Sündenfall wird durch die in dem Menschensohn gewährleistete Heilsgewißheit derart überwogen, wie der kristallene Lebensbrunnen den ganz unscheinbar an den rechten Rand geschobenen "Baum der Erkenntnis" - eine Dattelpalme, um die sich eine Schlange ringelt - überstrahlt, während der "Baum des Lebens" über Adams Haupt sein dreimal geteiltes Ich (als trinitarisch heilsbedeutsames) Gezweig entfächert."³¹

Reuterswärd sieht ebenfalls wie Fraenger in der Eule ein Symbol der Weisheit.³²

Die im "Paradiesflügel" isoliert dargestellte Eule unterscheidet sich, so Reuterswärd, von den anderen Tieren dieser Tafel und muß daher einer gesonderten Deutung unterliegen.

Der betont auffällige Platz des Vogels verrät, daß der Maler dem Tier einen besonderen Sinn beigelegt hat.³³

Somit darf die Eule laut Reuterswärd nicht ausschließlich mit dem Raubtiermotiv in Verbindung gebracht werden, so wenig wie mit anderen Einschlägen des Bösen oder Negativen "wie dem Gewürm, dessen Verhalten nicht mit der Ordnung der Schöpfung in Einklang zu stehen scheint."³⁴

Bezüglich der Dreiergruppe (Schöpfer, Adam und Eva) bezieht sich Reuterswärd auf die These Fraengers. Zwar stellt er dessen Folgerung, es erfolge hier eine Einweihungszeremonie, in Frage; dennoch glaubt auch er, daß in der Gebärde "Christi" nur das Segnen und nicht der Augenblick dargestellt wird, wo die Erbsünde in der Erschaffung des "Weibes" vorweggenommen wird.³⁵

³⁰ ebd., S. 32

³¹ ebd.

³² P. Reuterswärd, Hieronymus Bosch, Stockholm 1970, S. 53. Allerdings geht Reuterswärd davon aus, daß die Eule in Boschs Werken im Allgemeinen eine negative Bedeutung als Symbol des Bösen besaß.

³³ ebd., S. 54

³⁴ ebd.

³⁵ ebd., S. 52

Laurinda S. Dixon führt an, daß die Alchimisten pflanzliche und tierische Substanzen in ihren Qualitäten hochgradig naß und kalt, mit unvereinbaren Materialien heißer und trockener Natur vereinigten. Dieser Vorgang wird durch Adam und Eva versinnbildlicht, die durch "Christus" als universalen Doktor und Wissenschaftler vereinigt werden. (Laurinda S. Dixon in Art Bulletin LXIII/1, März 1981, S. 99)

Der dreiköpfige Vogel zu Füßen "Christi" wird von Reuterswärd ebenfalls, ganz im Sinne Fraengers, als trinitarisches Wesen gedeutet. Dadurch wird, so Reuterswärd, zum Ausdruck gebracht, daß "der Menschensohn in diesem Augenblick nicht nur Logos, das Wort, sondern die gesamte Trinität vertritt (...)." ³⁶

Die Palme, links hinter Adam, deutet der Kunsthistoriker als Baum des ewigen Lebens (vgl. Fraenger).

Dies geht aus der Gegenüberstellung der schlangenumwundenen Palme hervor, die als Baum der Erkenntnis zu deuten ist.

Doch wird hier nicht die gebräuchliche sprechende Schlange mit Menschenhaupt dargestellt, da Bosch die Anspielungen auf den Sündenfall zurückhalten wollte.

Hammer-Tugendhat glaubt, daß im "Paradiesflügel" weder der Sündenfall noch die Erschaffung Evas dargestellt ist. ³⁷

Laut Hammer-Tugendhat verschmilzt Bosch hier drei Dinge miteinander: Elemente der Erschaffung Evas mit der Ikonographie der "Zuführung Evas zu Adam" und der "Ehestiftung". ³⁸

Bosch wollte hier weder die Genese Evas aus der Rippe Adams - eine patriarchalische Umdeutung der Geburt - noch das Sakrament der Ehe aufzeigen.

Vielmehr wird, so Hammer-Tugendhat, durch diese zusammengestellte Darstellungsweise der theologische Symbolgehalt zurückgedrängt, um die menschliche Beziehung zwischen Adam und Eva zu behandeln. ³⁹

Jedoch verweist die Autorin auch auf die Zwietracht in dem hier dargestellten Paradies, welche durch das Raubtiermotiv symbolisiert wird.

Tuttle vertritt die Ansicht, daß die Schilderung des Paradieses, wie es uns im linken Flügel erscheint, nicht unserer Erwartung entspricht. Hier ist kein "Garten Eden" von "Gott" zum Vergnügen der Menschheit errichtet worden, bevor sie die Sünde und den Tod kannte.

Denn hier hausen eine Ansammlung von dämonischen Bestien, die sowohl in ihrer Erscheinung als auch in ihrem Verhalten böse erscheinen. ⁴⁰

Den Brunnen im Zentrum des Flügels bezeichnet sie als Emblem des Bösen und der Wollust. ⁴¹

³⁶ ebd., S. 52

Gombrich hingegen glaubt, daß die kriechenden Kreaturen, welche dem Weiher entschleichen, wie auch andere Erscheinungen, die die Schönheit des Paradieses stören, andeuten, daß Gott seine Schöpfung bereut. So hat laut Gombrich überall im Triptychon der Verfall und die Verdorbenheit eingesetzt.

³⁷ (Ernst H. Gombrich in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXXII, 1969, S. 169)
Daniela Hammer-Tugendhat, Erotik und Inquisition - Zum "Garten der Lüste" von Hieronymus Bosch. In: Renate Berger und Daniela Hammer-Tugendhat (Hrsg.) Der Garten der Lüste - Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten, Köln 1985, S. 25

³⁸ ebd.

³⁹ ebd.

⁴⁰ Virginia G. Tuttle führt hier die Raubtiermotive sowie die Vielzahl der eigentümlichen Fabelwesen an.

(Virginia G. Tuttle, Lilith in Bosch's Garden of earthly Delights, Simiolus XV/2, 1985, S. 119)
⁴¹ ebd.

Portraits des Todes und der Sünde, die überall im "Paradiesflügel" auftauchen, sind, so Tuttle, normalerweise nicht in einem Garten Eden, der die Zeit vor dem Sündenfall darstellen soll, anzutreffen.⁴² In diesem "Paradiesflügel" konzentriert Bosch sich auf ein einzelnes Ereignis: die Personengruppe im Vordergrund des Flügels, bestehend aus Adam, Eva und dem Schöpfer.⁴³

Hier ist laut Tuttle weder die Erschaffung Evas, noch die Unterweisung oder Vermählung von Adam und Eva dargestellt.⁴⁴

Vielmehr wollte Bosch durch die sitzende Position Adams anzeigen, daß gerade erst die Erschaffung des Mannes beendet worden ist.⁴⁵

Doch wie ist dann, so Tuttlés Frage, die Anwesenheit Evas zu erklären, da sie noch gar nicht zu diesem Zeitpunkt existieren dürfte.

Der Unterschied zu traditionellen Darstellungen liegt laut Tuttle darin, daß Eva im "Paradiesflügel" des "Gartens der Lüste" nicht aus der Rippe Adams erschaffen wird. Zwar zeigt Bosch hier Eva in der traditionellen Pose der Erschaffung, doch berühren ihre Füße nicht den Boden unter ihr. Daraus folgert sie, daß Eva unabhängig und unmittelbar nach Adam erschaffen wurde.⁴⁶

Da diese Darstellung ebensowenig wie die Anwesenheit der "Bestien" im Paradies mit der biblischen Betrachtung der Erschaffung Adams und Evas übereinstimmt, sucht die Autorin den Ausgangspunkt in der Geschichte von der Erschaffung "Lilit", die im Talmut geschildert wird.⁴⁷

Lilit war sehr selbständig und lehnte die Anerkennung der Vorrechte Adams ab. Sie beanspruchte die gleichen Rechte wie dieser, da sie in der gleichen Art und Weise erschaffen wurde.

Eine Vereinbarung über die Gleichberechtigung lehnte Adam ab und versuchte Lilit zur Fügsamkeit zu zwingen. Doch sie entzog sich Adam und floh von Eden aus zum roten See.

⁴² ebd., S. 120

Da dämonische, gewalttätige Bestien in keiner anderen Paradies-Darstellung des Hieronymus Bosch auftauchen, glaubt Virginia G. Tuttle, daß Bosch uns hier keine traditionelle Darstellung des Garten Eden zeigen wollte.

⁴³ ebd.

⁴⁴ Dagegen spricht, so die Autorin, die Art der Darstellung der Gruppe, die nicht der biblischen Beschreibung folgt, nach der Adam schlafend auf der Seite liegt, während Gott Eva aus seiner Rippe formt. (ebd., S. 120)

⁴⁵ ebd., S. 121

⁴⁶ ebd., S. 1123

⁴⁷ ebd.

Der Talmut schildert, daß Eva zwar der endgültige, jedoch nicht erste Versuch Gottes gewesen ist, eine Gefährtin für Adam zu schaffen. Er beschreibt das Schicksal der ersten Frau Adams, Lilit, die aus dem Paradies verwiesen wurde, da sie vermutlich als Lebensgefährtin untauglich war.

Dort verkehrte sie mit wollüstigen Dämonen, die den See bewohnten und zeugte eine dämonische Nachkommenschaft, mehr als hundert an einem Tag. Adam beklagt sich bei Gott über das Verschwinden von Lilit. Dieser sandte daraufhin drei Engel aus, um sie zurückzubringen. Lilit lehnte jedoch eine Rückkehr ab und teilte den Engeln mit, daß es ihre Aufgabe sei, alle neugeborenen Kinder zu ermorden. Doch rangen die Engel Lilit das Versprechen ab, keinem Kind Schaden zuzufügen, welches ein Amulett mit einem entsprechenden Bann bei sich trägt. Darauf entschied Gott eine andere Frau, diesmal aus Adams Rippe, zu schaffen. Seitdem existiert Lilit als Nachtgeist, der ungeschützte Kinder angreift und Männer verführt.⁴⁸

Holländer betrachtet den "Paradiesflügel" als zeitliche Abfolge der Außentafeln, sofern diese den dritten Schöpfungstag darstellen.⁴⁹

Hier fehlen jedoch die drei zusammenhängenden Ereignisse Engelsturz, Sündenfall und Vertreibung. Im "Paradiesflügel" ist lediglich die Vollendung der Schöpfung mit der Erschaffung Evas dargestellt.⁵⁰

Im Paradies-Bild sieht Holländer keine mitteleuropäische, sondern eine exotische Landschaft, in der das Künstliche zur Natur wird und die Natur alle Absonderheiten des Künstlichen enthält.⁵¹

Hier entfaltet sich, laut Holländer, ein "Bild wuchernden Lebens", welches schon in der Außentafel seine Ankündigung erfährt.⁵²

Hier stimmen Naturprozesse und Phantasievorstellungen überein. Holländer glaubt, daß man der Vieldeutigkeit der Formen nicht gerecht wird, wenn man vermutet, diese Darstellung der Welt sei die Welt des Bösen, welche eben auf die Natur übertragen wird. Vielmehr sei das Ganze nicht eindeutig bestimmbar, da die Vieldeutigkeit der Details eher zu einer zunehmenden Verrätselung führt.

Den Brunnen in der Mitte der Tafel deutet Holländer als das Wasser des Lebens, welches die vier Paradiesströme speist.⁵³

Die in der Form des sich vierfach teilenden Paradiesquells auftauchende Symbolik der Vielzahl setzt Holländer als Zentrum der möglichen Bedeutungen des "Paradiesflügels" voraus, da das Motiv der Vielzahl auch die gesamte Gliederung der Mitteltafel bestimmt.

Die Eule bezeichnet Holländer als das Leitfossil in den Bildern des Hieronymus Bosch.⁵⁴

⁴⁸ ebd., S. 124

⁴⁹ H. Holländer, Hieronymus Bosch - Weltbilder und Traumwerk, Köln 1988, S. 153

⁵⁰ Aus dieser Feststellung folgert Holländer, daß auch die Dargestellten der Haupttafel nicht von der Vertreibung betroffen sind, sondern sich noch im irdischen Paradies befinden. (ibd.)

⁵¹ ebd.

⁵² ebd., S. 157

⁵³ ebd., S. 159

⁵⁴ ebd.

Bergman sieht in der Christus-Figur des "Paradies-Flügels" die Person des "Lapis Philosophorum": der rote Stein, welcher die Menschen zu Lebewesen verwandelt.⁵⁵ Den Baum, welcher rechts neben "Christus" steht, bezeichnet die Autorin als Drachenbaum. Sein symbolischer Gehalt ist, laut Madeleine Bergman, klar: dieser "Baum des Lebens", der nach dem Sündenfall austrocknete, erblüht angesichts der Aufopferung Christi zu neuem Leben.⁵⁶

Daß im Paradiesflügel der Sündenfall stattgefunden hat, glaubt Bergman an dem Symbol des Lebensbrunnens auszumachen, da dieser von dunklem, schmutzigem Wasser umgeben ist.⁵⁷

Die Palme, um welche sich eine Schlange windet, deutet sie als den Baum der Erkenntnis.

Bezüglich der Eule schließt sich Bergman der mittelalterlichen Vorstellung an, nach der dieser Vogel als dämonisches Nachttier, welches dem gefürchteten Planeten Saturn angehörte, verstanden wurde. "Jedoch interpretiert die Autorin die Eule auch als Symbol des zweiten Lichtes", des menschlichen, intellektuellen Lichts.⁵⁸

c. Die Mitteltafel - "Der Garten der Lüste"

W. Fraenger sieht in den überdimensionalen Vögeln, welche die Tafel bevölkern (rechter Bildrand), Lebensträger, die das Mysterium des Schöpfungswillens offenbaren.⁵⁹

Die Reiter des Umzuges um den Teich (Bildmitte) stellen, laut Fraenger, die Jüngerschaft des "Freien Geistes" dar. Es sind die "joachimistischen Knaben", die im Zeitalter des Heiligen Geistes herrschen werden.⁶⁰

Dieser zeremonielle Umritt symbolisiert, so Fraenger, einen Vegetationskult. Er soll durch die "Mana-Ausstrahlung" der in den Früchten, Tieren und Jungmännern aufgebotenen Zeugungskräfte die Erdfruchtbarkeit befördern.⁶¹

Das einzige Paar dieses Umrittes, von Fraenger als Brautpaar bezeichnet, führt in kultischer Verhüllung das Heilium des erotischen Mysteriums ein.

Bei dieser Hochzeit geht es, so Fraenger, um die Erlangung und künftige Erhaltbarkeit des Gleichgewichtes zwischen "Sinnenglück und Seelenfrieden, um die Unbescholtenheit der Liebesunschuld, selbst in dem sinnenfreudigsten Genuá".

Dies gilt als die höchste Meisterschaft des Lebens, symbolisiert durch das Ei, welches hier balanciert und von Fraenger als Schöpfungskrone gedeutet wird. Der Teich wird "als Eirund des Urstoffes aller Dinge, dem Weltnabel, um den sich alles dreht", begriffen.⁶²

⁵⁵ Madeleine Bergman, The Garden of Love, in: Gazette des Beaux-Arts, Serie 6 – Band 115, Mai-Juni 1990, S. 193

⁵⁶ ebd.

⁵⁷ ebd., S. 194

⁵⁸ ebd., S. 195

Madeleine Bergman bezieht sich auf Marsilio Ficino, der schrieb, daß Adam mit zwei "Lichtern" erschaffen wurde. Dadurch verstand Adam sowohl die geistige wie auch die natürliche Welt. Das natürliche Licht verlor der Mensch jedoch nach dem Sündenfall.

⁵⁹ W. Fraenger, Das tausendjährige Reich, Coburg 1947, S. 99

⁶⁰ ebd., S. 101

⁶¹ ebd.

⁶² ebd., S. 102

In dem "Triumpfzug um das Lebenswasser" sieht der Autor die ewige Befruchtung zur Selbsterneuerung. Der Lebensbrunnen, sowie die ihn umgebenden Felsgebilde werden als Verkörperungen ewiger Naturgesetzlichkeit gedeutet. Dieser Brunnen erhält hier einen androgynen Charakter. So besitzt die runde Öffnung der "Weltkugel", auf welcher der Lebensbrunnen begründet, eine vaginale Bedeutung, während der aufstrebende Teil des Gebildes die phallische Komponente darstellt. Der Globus mit dem Lebensbrunnen stellt, laut Fraenger, auch einen zentralen Lehrsatz der Phythayoräer dar: "Vergänglich sind die Menschen, weil sie unvermögend sind, den Anfang an das Ende anzuknüpfen" (Alkmaion).⁶³

Das beherrschende Symbol der Erdbeere repräsentiert die Erde. Da die Erdbeere zu der Familie der Rosen zählt, gehört sie dem botanischen Gesinde der Liebesgöttin Aphrodite an und stellt den Inbegriff der irdischen Wollust dar.⁶⁴

Der Vordergrund stellt, so der Kunsthistoriker, die "pädagogische Provinz" dar, in der es um die systematische Unterweisung der Jüngerschaft des "Freien Geistes" geht.⁶⁵ Die Vordergrundfiguren sieht Fraenger im strengsten Sinn als keusch geschildert. Sie stellen das Mysterium der Geistwerdung des Fleisches dar. Es wird eine Erziehung zur Gemeinschaft angestrebt, die auf die Harmonie von Trieb und Geist, sowie auf das Ethos ehelicher Fruchtbarkeit gerichtet ist.⁶⁶

Der Fisch (unterer Bildrand) besitzt einen doppelten Symbolgehalt. Zum einen hat er eine sexual-naturalistische Bedeutung, symbolisiert durch den in seinem Körper eingeschlossenen Roggen als "Unterpfang" der fortbestehenden Gattung. Zum anderen versteht Fraenger diesen Fisch als den heiligen "Ichthys", dessen Buchstabenfolge als Abkürzung für den Segensspruch "Jesus Christus, Gottes Sohn, unser Erlöser", ausgelegt wurde. Dadurch wird der Fisch zum "heilskräftigen Geheimzeichen der Auferstehungszuversicht" erhoben.⁶⁷

Somit bilden ein phytagogisches und ein christliches Symbol der Auferstehung den Ankergrund der Mitteltafel.⁶⁸

Die Geschöpfe, welche in der oberen Region der Mitteltafel in den Himmel emporsteigen, stellen eine spätantike, anthropologische Lehre dar: im Tod kehrt der Leib zur Erde, die Seele und der Geist zum Mond zurück.

Dort werden, so Fraenger, Seele und Geist einem Purgatorium unterworfen, in dem die Tugendhaften schon nach kurzer Zeit und die Lasterhaften nach langer Buße, den inneren Tod erfahren, aus dem ihr abgebildeter Geist der Sonne entspringt.⁶⁹

⁶³ ebd., S. 105

⁶⁴ ebd., S. 107

⁶⁵ ebd., S. 108

⁶⁶ ebd., S. 109

⁶⁷ ebd., S. 123

⁶⁸ "Diese Doppelwurzel gibt uns die ganze Radikalität des freigeistigen Pantheismus zu erkennen, (...). strebt doch mit der einsetzenden Mittelachse die Klimax einer Jenseitszuversicht empor, deren Sinnbilder sich als reine Konkordanz der christlichen und orphischen Erlösungshoffnungen entfalten." (ebd.)

⁶⁹ ebd., S. 124

In der einzigen bekleideten Gestalt der Mitteltafel (rechts unten) erblickt Fraenger den Hochmeister der "Homines intelligentiae", Jakob von Almengien.⁷⁰

Ernst H. Gombrich glaubt, daß der Schlüssel zu den rätselhaften Eigenschaften des Triptychons in der Erklärung der Erdbeeren sowie anderer "gigantischer" Früchte liegt.⁷¹

Gottes Worte zu Noah, daß er die Welt zerstören wolle (Genesis VI, 11-13) ist, so Gombrich, ein Problem der Bibelauslegung.

Seiner Ansicht nach besagen diese Worte nicht die Zerstörung der Erde, sondern die Zerstörung ihrer Fruchtbarkeit.⁷²

Die Lebenskraft und Fruchtbarkeit der Verunreinigten war nach der Flut minderwertiger, da sie nun Fleisch aßen, während sie sich vorher von Früchten ernährten.

Auf diesem Aspekt, so Gombrich, bezieht sich Bosch, wenn er die Mitteltafel mit Menschen füllt, die sich eifrig von "gigantischen Früchten" ernähren.⁷³

So akzeptieren die Menschen auch, daß sie von den überdimensionalen Vögeln gefüttert werden, die ihre Größe dem Überfluß auf der Erde verdanken.

Das Zentrum der Haupttafel bildet der Umritt um den Teich, die Gombrich als eine "verrückte Prozession" bezeichnet. Der Umritt ist, so der Autor, das Symbol einer Menschheit, die vor der Sintflut der Wollust und Torheit verfiel.⁷⁴

Die kuriosen Motive der Glasgeräte, welche überall im Mittelbild auftauchen, versinnbildlichen, daß die vorsintflutlichen Menschen der Chemie mächtig waren.

So war ihnen auch bekannt, daß Adam die Zerstörung der Welt voraussagte.

Daraufhin bauten diese Menschen zwei Säulen, die der Kraft des Wassers und Feuers standhielten und in denen sie all ihr Wissen der Menschheit nach der Flut überliefern wollten.⁷⁵

⁷⁰ Diesen Hochmeister glaubt Fraenger außerdem im Gesicht des Baummenschen (Höllentafel), sowie in der Gestalt der Krähe zu Adams Füßen (Paradiesflügel) lokalisieren zu können. Aus der Repistination erblickte der Hochmeister in dieser Krähe seinen Seelenvogel, sein mythisches Stammtier und er war der Vogel selbst. Die Krähe wird zu einem Stadium seiner eigenen Präexistenz erhoben, "zu dem er sich (...) am hohen Tag der Menschenschöpfung schon abgeklärt und durchgegliedert hatte (...)." (ebd., S. 132)

⁷¹ Ernst H. Gombrich, *Bosch's Garden of earthly Delights: A Progress Report*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXII, 1969, S. 163
Nach Ernst H. Gombrich stellt die Mitteltafel die Welt vor der Sintflut dar. Demnach illustriert die Szenerie der Mitteltafel jenes "gottlose Leben", das Gott veranlaßte, die Welt zu zerstören. (ebd.)

⁷² Gombrich bezieht sich auf die *Glossa Ordinaria* (9. Jh.), sowie Petrus Comestor's *Historia Scholastica*. (ebd., S.)

⁷³ ebd.

⁷⁴ ebd., S. 165

⁷⁵ ebd., S. 168

Die "Test-Röhren" ragen, so Gombrich, auch aus dem Schlackenhaufen heraus, der sich im zentralen Teich der Mitteltafel befindet und einen Brunnen trägt, dessen vier Stufen ihn an die vier Paradiesströme erinnern.

Die fleischartige Farbgebung des Brunnens veranlaßt ihn zu der Spekulation, daß Bosch einen der grundlegenden Texte über die Sintflut, den "Liber de Noe et Arca" von St. Ambrosius gekannt haben muß.⁷⁶

Die gigantischen Bäume, welche Gombrich als Resultat des vorsintflutlichen, fruchtbaren Bodens sieht, kennzeichnen den Horizont der Haupttafel (wie auch der linken Tafel).

Diese Bäume sind diejenigen, welche auf der Außentafel durch die Sintflut vernichtet wurden.⁷⁷

Den einzig bekleideten Mann der Mitteltafel charakterisiert Gombrich als Noah.⁷⁸

P. Reuterswärd glaubt zwei Sexualsymbole in der Mitteltafel zu erkennen: die Erdbeere, sowie das Motiv des Skorpions.

So trägt zum Beispiel ein Mann (links unten im Vordergrund) ein Gebilde auf seinem Rücken, aus dem ein Trieb in der Form eines Skorpionsschwanzes herausragt. Auch im Mittelgrund der Tafel taucht das Motiv des Skorpions in Form einer von Männern getragenen Muschel auf. Diese läuft, so Reuterswärd, in eine an den Skorpionsschwanz erinnernde Krümmung aus.

Zur Zeit des Hieronymus Bosch besaß der Skorpion, laut Reuterswärd, eine astrologische Bedeutung: unter den Tierkreiszeichen lenkte er das menschliche Triebleben.⁷⁹ Das Zeichen des Skorpions als Sexualsymbol markiert die Erdbeere als gleiches Sinnbild.

Den Ritt um den Teich bezeichnet Reuterswärd in der herabsetzenden Bedeutung des Mittelalters als blind. Den erotischen Unterton kennzeichnet Bosch durch die Wahl der Tiere und der Komposition an sich, indem die Männer um den Teich reiten, während die Mädchen in ihm baden.

Auf der ganzen Tafel scheint die Lebensalternative der Unschuld gegen die Erkenntnis abgewogen zu werden.⁸⁰ Die überdimensionalen Vögel sind, laut Reuterswärd, mit dem Auge der Unschuld gesehen, was im Widerspruch zur damaligen Bedeutung dieser Tiere steht.

So erkennt er zum Beispiel den Wiedehopf und die Kohlmeise, die der aggressiven Vogelart angehören. Dadurch sieht Reuterswärd eine Dualität bestehen: das überwiegende Glücksempfinden der Menschen auf dem Bild lassen den Betrachter die vielen tückischen Fallen vergessen.⁸¹

⁷⁶ Dort steht geschrieben: "Es kommt vom Fleisch, die Flüsse der Sinnlichkeit sowie andere Übel wie eine Fontäne hervorbersten." (ebd., S. 169)

⁷⁷ ebd.

⁷⁸ ebd.

⁷⁹ P. Reuterswärd, Hieronymus Bosch, Stockholm 1970, S. 63

⁸⁰ ebd., S. 84

⁸¹ ebd., S. 65

Reuterswärd stellt einen betont weiblichen Charakter des Lebensbrunnens fest: "Vorausgesetzt, daß die freigeistige Sekte des Triptychons gnostischen Gedanken huldigte (...); so erscheint es völlig natürlich, daß das Symbol im Zentrum eine ausgeprägt weibliche Gestalt erhalten hat."⁸²

In diesem "Reich der Erfüllung" waltet, wenn auch in der Erscheinung eines weiblichen Urprinzips, der heilige Geist.

Die Form dieses Urprinzips sieht Reuterswärd in der Mondsichel symbolisiert.⁸³

In einem neueren Aufsatz (1982) stellt Reuterswärd einen Anhaltspunkt vor, den er als neuen Schlüssel zur Enträtselung des Triptychons bezeichnet.⁸⁴

Diese Schlüsselfigur ist laut Reuterswärd die Darstellung einer liegenden Frau in einer Höhle (Mitteltafel, rechts unten). Ihr versiegelter Mund, wie auch die Abschirmung durch einen transparenten Halbzylinder, sollen hervorheben, daß es sich hier um eine Geheimnisträgerin handelt.

Der bekleidete Mann zu ihrer linken Seite stellt zwar den Patron des Triptychons dar (hier stimmt Reuterswärd mit W. Fraenger überein), dennoch erfüllt diese Gestalt nur eine zweitrangige Position, indem sie allein dem Zweck dient, die Konzentration des Betrachters auf die weibliche Gestalt zu lenken.⁸⁵

Interpretierte Reuterswärd diese Figur früher (1970) als den Patron des Triptychons in der Gestalt Johannes des Täufers, so bezeichnet er ihn nun als einen "wildem Mann".⁸⁶

Wahrscheinlich war es der Wunsch dieses Mannes, so Reuterswärd, als einen solchen dargestellt zu werden, der die Loyalität zu der liegenden Frau bzw. zur primitiven Lebensart, die diese verkörpert, betont.⁸⁷

Zudem vertritt die Gestalt des Mannes nicht die weiße Rasse, sondern verweist aufgrund seiner Gesichtszüge eher auf asiatische oder afrikanische Herkunft.

Der Kunsthistoriker glaubt, daß diese beiden Figuren mit der im 15. Jh. verbreiteten Sichtweise in Zusammenhang zu bringen sind, nach der das primitive Leben eine imaginäre Alternative zur Zivilisation darstellte.⁸⁸

⁸² ebd., S. 77

Im gnostischen Denken wurde, so Reuterswärd, die Auffassung vertreten, daß der Geist, im Gegensatz zu Vater und Sohn, ein weibliches Wesen war. (ibd.)

⁸³ ebd.

Es ist bemerkenswert, so der Autor, daß die Mondsichel hier von Bosch als Zeichen des akzeptiert wird, da das Sublunare in seinem Werk gewöhnlich negativ durchsetzt ist. (ibd.)

⁸⁴ P. Reuterswärd: A new clue to Bosch's Garden of Delights, in: Art Bulletin LXIV/4, Dezember 1982, S. 636

⁸⁵ ebd., S. 636

⁸⁶ ebd.

(vgl. P. Reuterswärd, Hieronymus Bosch, Stockholm 1970, S. 70)

⁸⁷ ebd.

⁸⁸ ebd., S. 637

Dixon betrachtet den Lebensbrunnen der Mitteltafel unter alchemistischen Gesichtspunkten. Seine Form verbindet eine Retorte, auch "Heiratskammer" genannt, in welcher die Gegensätze in der Paarung der Elemente gemischt werden, mit zwei anderen allegorischen Charakterisierungen dieses Prozesses: den "Baum der Philosophen" und den "Brunnen der Wissenschaft".⁸⁹

Die Autorin glaubt, daß Bosch sich hier auf das mittelalterliche Buch "La Tourbe" bezieht.

Dieses Buch beschreibt ein Bild, welches die alchemistische Verbindung, auch "Koitus" genannt, darstellt, der in einem blumenbekrönten Kolben stattfindet, welcher in einer grünen morastigen Landschaft steht.⁹⁰

Dixon betont, daß diese sexuelle Geste auch bei Bosch im Lebensbrunnen, den sie gleichfalls als "Hochzeitskammer" definiert, lokalisiert werden kann.⁹¹

Boschs Vision eines "Heiratsgefäßes" bzw. Lebensbrunnens entspricht der alchemistischen Vereinigung in einem Brunnen lebendigen Wassers, das den Ort einschließt, in dem der König und die Königin (als Gegensatzpaar) selbst baden.⁹²

Die sexuellen Elemente, welche dieser Hochzeit der Gegensätze innewohnen, entsprechen, so Dixon, dem Befehl Gottes gegenüber Adam und Eva: "Seid fruchtbar und mehret euch."⁹³

Neben dem Lebensbrunnen sind im unteren Bereich der Mitteltafel noch andere "Hochzeitsgefäße" zu sehen. Für erwähnenswert hält Dixon in diesem Zusammenhang die große, riesige Kristallsphäre, die ein sitzendes Liebespaar umschließt (linker Bildrand unten). Zwar sieht dieser "runde Glasball" nicht wie ein Behälter aus, wie er von Chemikern benutzt wird, doch erfüllt er alle allegorischen Requisiten.⁹⁴

Nach Hammer-Tugendhat ist der paradiesisch-erotische Charakter der Mitteltafel nicht zu leugnen. Hier findet eine spielerische Vereinigung von Mensch und Natur, Mensch und Tier, Schwarz und Weiß, Mann und Frau statt.

Die Menschen sind hier, laut Hammer-Tugendhat, edel und schön dargestellt. Ein Gegensatz zu der sonst karikierenden Tendenz Boschs.⁹⁵

⁸⁹ Laurinda S. Dixon, Art Bulletin LXIII/1, März 1981, S. 101

⁹⁰ ebd.

⁹¹ ebd.

⁹² ebd., S. 103

Laurinda S. Dixon bezieht sich auf Artephius, Liber Scretum, Pharmacopeia Londinensis.

⁹³ ebd.

⁹⁴ ebd.

⁹⁵ Daniela Hammer-Tugendhat, Erotik und Inquisition - Zum Garten der Lüste, von Hieronymus Bosch, in: Renate Berger und Daniela Hammer-Tugendhat (Hrsg.) Der Garten der Lüste - Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten, Köln 1985, S. 28

In der Geschlechterbeziehung scheint annähernde Gleichheit zu bestehen; die Frau ist an der erotischen Kommunikation durchaus aktiv beteiligt.

Jedoch herrscht im Mittelgrund der Tafel zwischen den ekstatisch reitenden Männern und den sich eher passiv verhaltenden Frauen eine starke Spannung. Durch die phantastischen Felsformationen werden, so die Autorin, erotische Assoziationen geweckt: Ei-Muschel-Kugel als weibliche, Phallusformen als männliche Symbolformen. Ebenso deutet sie die durchdringenden Elemente wie Äste, welche eiartige oder kegelförmige Gebilde durchbohren, als sexuelle Andeutungen.⁹⁶

Größenverhältnisse sieht Hammer-Tugendhat zum Beispiel durch die riesenhaften Erdbeeren in Frage gestellt.

Bosch verfremdet die visuell erfahrbare Welt, wodurch der Betrachter verunsichert und zugleich der utopische Charakter des Bildes unterstrichen wird.

Der ambivalente Charakter des Bildes bzw. gewisser Figurengruppen ist für Hammer-Tugendhat nicht vollständig auflösbar; er entspricht den tatsächlich vorhandenen Widersprüchen der damaligen Zeit.⁹⁷

Tuttle sieht in der Mitteltafel die Erscheinung eines "diabolischen Liebesgartens", welche bildhaft die Wollust demonstriert, die in den schamhaften, nackten Gestalten mit ihrem obszönen Verhalten zum Ausdruck gebracht wird.⁹⁸

Das Thema der Wollust und Hexerei in der Mitteltafel machen die Erschaffung Lilits zum passenden Gegenstand des linken Flügels.

So wird, laut Tuttle, in der Haupttafel der Ursprung des weiblichen, obszönen Dämons erzählt, deren Wunsch die Korruption der Menschheit gewesen ist.⁹⁹

Im Mittelfeld handelt es sich, und das wurde laut Holländer bislang nicht ausreichend berücksichtigt, um eine Welt ohne Alter, Geburt und Tod.¹⁰⁰

Der Grund hierfür liegt laut Holländer darin, daß in der Mitteltafel ein Zustand einer dauernden "Blüte der Jahre" dargestellt ist. Dies belegt das Symbol des "Jungbrunnens" im Zentrum der Tafel. Er verweist auf die mythische und sakrale Tradition dieses Motivs zur Zeit des Hieronymus Bosch.¹⁰¹

Dieser "Jungbrunnen" steht für Holländer auch in einem geometrischen Zusammenhang mit den vier Flüssen, die er als die vier Weltströme deutet, sowie dem "sphaerförmigen Gebilde" mit dem goldenen Äquator (Brunnen, obere Bildebene).

⁹⁶ ebd., S. 31

⁹⁷ ebd., S. 39

⁹⁸ Virginia G. Tuttle, Lilith in Bosch's Garden of earthly Delights, in: Simiolus XV/2, 1985, S. 128. Die dämonischen Motive der Haupttafel, so Virginia G. Tuttle, stimmen mit mittelalterlichen Vorstellungen über Dämonen und Hexen überein.

⁹⁹ ebd., S. 130

¹⁰⁰ H. Holländer, Hieronymus Bosch, Köln 1988, S. 164

¹⁰¹ ebd.

Wird der See, in dem dieser Brunnen ruht, mit einbezogen, wird das Gebilde zum Zentrum der Mitteltafel. Daraus folgert Holländer, daß diese Bildkonstruktion die vier Weltströme sowie der Quell des auf Erden noch vorhandenen Paradieses, die dem Paradiesquell in Form des Brunnens entspringen, darstellen könnte.¹⁰²

Bergman deutet die vier phantastisch anmutenden Felsformationen (obere Bildebene) als die Planeten Merkur, Mars, Jupiter und Saturn.¹⁰³

Der Brunnen, den diese Felsformationen einschließen, soll der Planet Venus sein.¹⁰⁴ Bergman glaubt, daß der Umritt (Mittelgrund) mit Pico della Mirandas Interpretation der Genesis übereinstimmt, wonach die Tiere die sinnlichen Kräfte des Mannes symbolisieren.

Auf dem weißen Pferd ist das einzige Paar dieses Umrittes zu sehen: nur eine Frau hat ihren männlichen Part gefunden.

Die Autorin deutet diesen Mann als den Eigentümer des Triptychons. Diese Form des Ausdrucks ist typisch neuplatonisch: diese Erde ist eine Gebärmutter und der Mann der Samen der Regeneration, aber nur einige Samenkörner entfalten sich zu vollem Wachstum.¹⁰⁵

In diesem Umritt repräsentiert Bosch die Kraft des Planeten Venus auf abstrakte Art und Weise.

Die Früchte im mittleren Flügel müssen, so Bergman, allgemein als Symbole sinnlicher Lust gelesen werden.

Lediglich die Beere symbolisiert die Anwesenheit Christi.¹⁰⁶

Die kristalline Kugel mit dem eingeschlossenen Paar (Vordergrund, linker Bildrand) stellt das Symbol der Transformation sinnlicher Liebe in geistige Liebe dar.¹⁰⁷

In der bekleideten Gestalt erkennt Bergman Adam, die Frau, auf die er zeigt, soll Eva darstellen. Allerdings glaubt die Autorin, daß diese zeigende Geste Adams keine Anklage Evas darstellt. Vielmehr deutet sein Lächeln an, daß durch Eva nicht nur die Versuchung, sondern auch die Erlösung möglich ist: so kann Adam die Wiedervereinigung mit seiner eigenen Seele nur durch eine Frau erlangen.¹⁰⁸

¹⁰² ebd., S. 165

¹⁰³ Madeleine Bergman, *The Garden of Love*, *Gazette des Beaux-Arts*, Serie 6, Band 115, Mai-Juni 1990, S. 196
Die Neuplatoniker glaubten, so die Autorin, daß die Seelen auf ihrem Weg zur Inkarnation die fünf Planeten passieren müssen und durch deren Einfluß der Mensch seinen Charakter empfängt. (ebd.)

¹⁰⁴ ebd.
Bergman ist der Auffassung, daß die Bezeichnung "Garten der Liebe" besser als herkömmliche Titel zum Triptychon paßt.

¹⁰⁵ ebd., S. 197

¹⁰⁶ ebd., S. 198

¹⁰⁷ ebd., S. 199

¹⁰⁸ ebd., S. 200

d. Rechter Flügel - Die Hölle

Fraenger gliedert die Hölle in die Ritterhölle, Mönchshölle, Musikantenhölle und die Hölle der Habsucht auf.¹⁰⁹

Mit der Ritter- und Mönchshölle werden diese beiden Stände zu Zerrbildern des blutrünstigen Rittertums oder scheinheiliger Bekehrungssucht herabgewürdigt. Die Musikantenhölle, so Fraenger, stellt eine Erinnerung an die Harmonie des Paradieses dar.

Die Partitur, welche in dem Notenbuch am Fuß der Harfenlaute zu sehen ist, führt Fraenger auf die adamitische Eheeinsetzung zurück: "die höchste Heilsformel für das erotische Mysterium des freien Geistes, da sie die Rückkehr der geschiedenen Geschlechter in den ursprünglichen Wesensgrund verbürgt."¹¹⁰

Die Szenerie links unter der "Musikantenhölle", welche von Fraenger als "Spielerhölle" bezeichnet wird, sowie die Gruppe am rechten unteren Bildrand, prangert der Autor als "Höllen der Habsucht" an.

Fraenger mißt dem "Baummenschen" die gleiche magische Funktion und spiritualistische Bedeutung zu wie dem "Lebensbrunnen".

Sie stehen sich als Bild und Gegenbild gegenüber: die Gegenwelten göttlicher Einsetzung und teuflischer Verehrung.¹¹¹

So stellt der Dudelsack auf dem Kopf des "Baummenschen" - im Gegensatz zur Eule als Vertreterin der Weisheit - den menschlichen Inbegriff der Narrheit dar.

Fraenger versteht den "Baummenschen" auch als "Weltbaum", der das "Weltei" in sich birgt, und dem "Baum des Lebens" in der Paradiesmitte gegenübersteht.¹¹²

Diese Gestalt ist, so Fraenger, ferner als ein "mannweibliches" Gebilde zu verstehen, in dem der Baum das maskuline, das Ei das feminine Element vertritt.

Hier wird die Entzweiung der Geschlechter, verschuldet durch den Sündenfall zum Ausdruck gebracht.

Laut Reuterswärd bildet der "Baummensch" den Brennpunkt des "Höllensflügels".¹¹³

In dem Dudelsack auf dem Kopf des "Baummenschen" sieht er ein Sinnbild des allgemeinen Lasters. Das Innere dieser Gestalt deutet Reuterswärd als die "Hölle der Trinker", die Eierschale (Rumpf) wirkt daher wie ein dem Krug vergleichbares Symbol.¹¹⁴

¹⁰⁹ W. Fraenger bezieht sich hier auf die neuplatonische Musiklehre des Johannes Scotus Eriugena. Der Hinweis auf Johannes Scotus, so der Autor, weist auf die Erkenntnis der religiösen Heilsbedeutung der Musikantenhölle hin. (ebd., S. 79)

¹¹⁰ ebd., S. 80

¹¹¹ ebd., S. 63

¹¹² ebd., S. 65

¹¹³ P. Reuterswärd, Hieronymus Bosch, Stockholm 1970, S. 68

¹¹⁴ ebd.

Die Liebe als Sünde sieht Reuterswärd im "Höllensflügel" fast, wenn nicht sogar völlig ignoriert.

So stehen die Prostituierte (am Tischrand der Gasthausszene, links unten), sowie die nackte, sitzende Frau am Fuß des großen Nachtstuhls (untere Bildmitte, rechts) nicht nur für "Luxuria", sondern auch für "Superbia".¹¹⁵

Dixon sieht in der Figur des "Baummenschen" unverkennbar das "alchemistische Ei" dargestellt, welches eben den Körper dieses grotesken, menschlichen Monsters bildet.¹¹⁶

Der Dudelsack auf dem Kopf des "Ei-Menschen" hat sowohl musikalische als auch alchemistische Bedeutung. So galt der Dudelsack auch als das Instrument des Teufels. Daher glaubt Dixon, daß dieses Instrument die Anwesenheit Satans und der Fleischeblust im "Höllensflügel" symbolisiert.¹¹⁷

Die alchemistische Bedeutung des Dudelsacks wurde von seinem ambivalenten, sozialen Ruf abgeleitet. So teilte er mit seinem musikalischen Namensvetter den Ruf des Fleischlichen, da es häufig als Zirkulationsapparat mit dem Namen "Koitus" verwendet wurde.¹¹⁸

Das Innere des eierschalenen Torsos, so die Autorin, stellt weder eine Taverne noch ein Bordell dar, um die Sünde der Wollust und Völlerei zu verkörpern.

Vielmehr ist hier ein alchimistischer Schmelztiegel dargestellt, und die Gestalten schauen der Glut des Schmelzofens zu.¹¹⁹

Der gebrochene Zustand der Eierschale zeigt, so die Autorin, die Stufe des alchemistischen Eiergefäßes während seines Fäulnisprozesses an, wenn es zerbrochen und tief verfärbt ist; als Folge des Versuches, es in einem Feuer, intensiver als jemals zuvor, zu rösten.¹²⁰ So erscheint der Bauch des "Ei-Menschen" als eine Kombination aus Schmelztiegel, Brennofen und Labor. Ein Ort der Verdauung und der Fäulnis, wo die Elemente bestraft und geröstet werden, bevor sie als "Elixier" wiedererwachen.¹²¹

Außerdem, so Dixon, verkörpert der "alchemistische Mann" die finstere Melancholie.¹²²

¹¹⁵ P. Reuterswärd, A new clue to Bosch's Garden of Delights, in: Art Bulletin LXIV/4, Dezember 1982, S.638

¹¹⁶ Laurinda S. Dixon, Bosch's Garden of Delights triptych: remnants of a "fossil" Science, in: Art Bulletin LXIII/1, März 1981, S. 107

In der symbolischen Sprache der Alchimie wird das ovale Gefäß, in dem alle Zutaten gemischt werden und die Transmutation stattfindet, auch "Ei" genannt. Alchemistische, eiförmige Gefäße, so die Autorin, enthalten alle Qualitäten des Lebens - die vier Elemente in ihrer perfekten Verbindung. (ebd., S. 106)

Laurinda S. Dixon bezieht sich auf Combe, der diese Gestalt erstmals als "alchemistischen Mann" bezeichnete. (ebd., S. 107)

¹¹⁷ ebd., S. 109

¹¹⁸ ebd.

¹¹⁹ ebd.

Laurinda S. Dixon deutet die Flammen an dem einen Ende des Tisches als Glut des Schmelztiegels.

¹²⁰ ebd., S. 110

¹²¹ ebd.

¹²² ebd.

Alchemistische Texte warnen, so die Autorin, vor den bösen Einflüssen des Planeten Saturn und empfehlen Wege, den Angriffen der finsternen Melancholie während der gefährlichen Stufe der Fäulnis auszuweichen.

Für Hammer-Tugendhat stellt die "Hölle" kein von Sünden und Teufel bevölkertes Inferno dar; vielmehr treffen hier Hölle und Realität in Form brennender Städte und umherziehenden Kriegern aufeinander.¹²³ Somit erscheint die Hölle als "Zerrbild einer furchtbaren Wirklichkeit".¹²⁴

Neben tierischen Mischwesen treten hier Mönche und Nonnen entgegen traditionellen Teufelsdarstellungen auf.

Anspielungen auf die Bestrafungen der Wollust sind, so die Autorin, eher gering. Ebenso lassen sich Anspielungen bzw. Beziehungen zu den sieben Todsünden finden; und neben deren Bestrafung scheinen das Glücksspiel und die Musik eine besondere Bedeutung zu besitzen (worauf Hammer-Tugendhat jedoch nicht näher eingeht).

Bei den Sündern überwiegen die Männer, besonders zahlreich sind die kriegerischen Ritter.¹²⁵

Die Verdammten werden nicht, so Hammer-Tugendhat, als böse, sondern als leidend dargestellt. Sogar der "Baummensch" blickt ernst und schmerzlich, aber nicht böse. Madeleine Bergman hält es für unmöglich im "Höllensflügel" ein System zu finden, welches mit dem traditionellen Dogma der sieben Todsünden und ihrer Bestrafung übereinstimmt.¹²⁶

Den "Baummenschen" deutet die Autorin als "alchemistischen Saturn"; sein trauriges Gesicht ist das saturnische Ego des Purgatoriums.¹²⁷

Dieses Ego hat das Innere der Erde besucht, das heißt, er stand im Angesicht zur Realität seiner eigenen Seele.

Wenn jemand das Innere der Erde besucht, wird die ihn umgebende Welt zu einem subjektiven Erlebnis und zur Projektion der eigenen Seele.¹²⁸

Die Szenerie mit den unterschiedlichen Musikinstrumenten demonstriert, so Bergman, die Bereitschaft der Menschen, das Wort Gottes zu empfangen.

So auch der Mann, der von den Saiten der Harfe durchbohrt wird: er wurde von der himmlischen Harmonie heimgesucht und empfing das göttliche Wort.

In der "Spielerhölle" erblickt Bergman den erschreckendsten Teil der Tafel, bezogen auf den leidenden Ausdruck in den Gesichtern der Menschen.

Spielkarten und Würfel sind hier verstreut. Doch sind diese gepeinigten Menschen, so die Autorin, wirkliche Spieler? Am höchsten Punkt der "Spielerhölle" ist ein braunes Herz an einer Lanze zu sehen, die von einer Kröte hochgehalten wird.

Die Sünde, welche in dieser Szenerie, wie auch in allen anderen Szenen des Höllensflügels begangen wird, ist die Sünde des Herzens, der Mangel an wahrer Liebe.

¹²³ Daniela Hammer-Tugendhat, *Erotik und Inquisition - Zum "Garten der Lüste" von Hieronymus Bosch (...)*, Köln 1985, S. 25

¹²⁴ ebd.

¹²⁵ ebd., S. 26

¹²⁶ Madeleine Bergman, *The Garden of Love (...)*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Serie 6, Band 115, Mai-Juni 1990, S. 202

¹²⁷ ebd., S. 203

¹²⁸ ebd.

Normalerweise braucht man, so Bergman, Drogen um in die Welt der Imagination vorzudringen. Doch war dies in der Alchimie nicht der Fall. Das intensive Streben der Alchimie strebt nach der Wahrheit, der Suche nach dem verborgenen Stein der Weisen, reichte aus, um die Vorstellungskraft in den realen Raum zu übertragen.

Darstellung der Gesamtinterpretationen

Von der traditionellen Bosch-Forschung unterscheidet sich erstmals die Deutung Wilhelm Fraengers. Er gab dem Triptychon den Titel "Das tausendj,hrige Reich".¹ In dem Charakter der Mitteltafel glaubte Fraenger das bildgewordene Programm einer adamitischen Sekte zu erkennen, der "Homines Intellegentiae", Brüder und Schwestern des freien Geistes.²

Diese Freigeist-Gemeinden erschienen als logenartige Mysterienbände, nach außen devot getarnt, nach innen jedoch einer Gnosis verschworen, die sich als Kreuzung des platonischen Eros mit der johanneischen Agape erwies.

Die Mitglieder dieser Bewegung waren beiderlei Geschlechts.

Groámeister der adamitischen Sekte war laut Fraenger der Jude Jakob von Almaengien.³

Von ihm stammen auch die Bildgedanken des Triptychons. Denn die Planung des Triptychons ist nicht aus der malerischen Initiative des Künstlers heraus entstanden, sondern entsprang einem Denksystem, welches auf dem Fundament der Theologie, Naturphilosophie und Pädagogik errichtet war. Jakob von Almaengien hat als ideeller Anreger jedoch nicht nur redaktionelle Anweisungen in Form von Lehrstoffvorbereitungen gegeben.

Vielmehr reichte die Bevormundung bis in die spezifisch bildnerischen Elemente und kompositionelle Formgebung.⁴ Um seine Dankbarkeit gegenüber Jakob von Almaengien zum Ausdruck zu bringen und sich zum Hochmeister der adamitischen Sekte zu bekennen, soll Bosch sich mit einem Selbstbildnis bezeugt haben.⁵

Die Mitteltafel deutet Fraenger als ein zweites Paradies. Daher bildet es die Fortsetzung und Steigerung des linken Flügels.⁶

- ¹ Wilhelm Fraenger, Das Tausendjähige Reich, Coburg 1947.
Fraenger knüpft mit dem Titel an die Weissagung des Zisterzienserabtes Joachim von Fiore an, der gegen Ende des 12. Jahrh. das bevorstehende Ende der Welt und ein Glücksreich für die Auserwählten voraussagte.
- ² Die Anhänger dieser Gemeinschaft fühlten sich durch die Inkorporation des heiligen Geistes und seiner Kraft zu einer geistigen Vollkommenheit erhoben. Daher glaubten sie, nicht mehr durch das Fleisch und seinen Lüsten sündigen zu können und somit schon auf Erden im Unschuldstand des Paradieses zu leben.
- ³ Die historische Grundlage der Konstruktion Fraengers bildet das "Kamerijker Protokoll", eine Untersuchung gegen die "Homines Intelligentiae" im Jahre 1411, die in Brüssel stattfand. Laut Tolnay gibt es keine Belege dafür, daß Bosch oder Jakob von Almaengien den Adamiten angehörten, beziehungsweise eine solche Sekte zu Lebzeiten Bosch's existiert. [Ch. de Tolnay, Hieronymus Bosch, Baden-Baden 1965, S. 361]
Auch Baldass sieht keinen Hinweis auf das Existieren einer solchen Sekte in den Jahren der künstlerischen Tätigkeit Bosch's. Einzelheiten über die hohe geistige Stellung, moralische Hochwertigkeit, die einzelnen Formen der Unterweisung oder die Person des Hochmeisters sind daher wissenschaftlich nicht faßbar. [Ludwig Baldass, Jheronimus Bosch, Wien 19683, S. 59]
- ⁴ Erst durch das Zusammenwirken mit dem "Hochmeister des Freien Geistes" konnte Bosch, laut Fraenger, als Mensch und Maler "zur Mündigkeit und wahren Meisterschaft" gedeihen. ebd., S. 141
- ⁵ Das Selbstporträt des Malers glaubt Fraenger in dem Gesicht zu erkennen, welches links neben der bekleideten Gestalt, auf der Mitteltafel, in einem schmalen Zwischenraum zum Vorschein kommt.
Für die Biographie Bosch's dokumentiert dieses Selbstbildnis, so der Kunsthistoriker, daß er ein Mitglied der Gemeinschaft war. ebd.
- ⁶ ebd., S. 16

Eine Zeitabfolge, welche den linken Flügel als ehemaligen Beginn von der Mitteltafel als die zukünftige Wiederherstellung des "Garten Eden" unterscheidet, existiert nicht. Stattdessen ist hier die Simultaneität eines Bewußtseinszustandes dargestellt, in dem der "Garten Eden" den Glauben an die Unverlierbarkeit der menschlichen Gott-Einigheit vertritt.

Infolgedessen stellt die rechte Tafel das von Gott getrennte und somit hinfällig gewordene Leben dar, während die Mitteltafel als Vorbild eines gottversöhnten Lebens zu sehen ist und einen Ausweg aus der Hölle zeigt. Um diese Synthese zu versinnbildlichen, geht der "Garten Eden" landschaftlich in das "Paradies" der Mitteltafel über, während zwischen dieser und dem rechten Flügel keine formalen Zusammenhänge bestehen.⁷

So scheint das Inferno des rechten Flügels die Einheit der beiden anderen Tafeln zu unterstreichen.

Fraenger versteht das Werk als Schilderung der freidenkerischen Moral der adamitischen Gemeinschaft.

Hier wurde das adamitische Liebesleben verewigt, das sich durch die Verknüpfung der beiden sittlichen Vollkommenheitsbegriffe der Keuschheit und der sündlosen Geschlechterliebe ausdrückt.

Das Triptychon ist daher als eine Botschaft des positiven Pfades zur Vollendung der Harmonie zwischen der menschlichen Seele und der Natur zu verstehen. Es stellt das Paradies dar, wie es vor dem Sündenfall war und wie es unter dem Gesetz der Gemeinschaft wieder sein wird.

Somit erscheint die Hölle auf der rechten Tafel nicht als ein Ort ewiger Verdammnis, sondern als Bestätigung der Wiederherstellung des irdischen Paradieses.⁸

Fraenger findet in dem Triptychon keine Spur vom "Erbübel des Sündenfalles", oder "der Verstoßung durch den schwertückenden Engel", oder einer "luziferischen Entzweiung". Dieses Werk repräsentiert die Ideenwelt der Bruderschaft so umfassend, daß es den Verlust schriftlicher Dokumente ersetzt.

Die Erotik, welche das Triptychon ausstrahlt, ist im religiösen Sinne zu verstehen. Eine negative Deutung, nach der das Werk als Warnung vor der Wollust und der ihr folgenden Bestrafung aufzufassen ist, wird daher von Fraenger verneint.

Ausgangspunkt der Deutung Ernst H. Gombrichs bilden die Außentafeln des Triptychons. Sie bilden den Schlüssel zur Enträtselung des Werkes.⁹

Nach Gombrich schildern die Außentafeln nicht die Erschaffung der Welt, sondern stellen die Erde nach der Sintflut dar.

Daher verkörpert die Mitteltafel jenes 'gottlose Leben' vor der Flut, welches Gott veranlaßte, die Erde zu zerstören.¹⁰

⁷ ebd., S. 95

⁸ "Es kommt - gemäß der Lehre von der 'Wiederbringung Aller' - einst der Tag, wo jedem Sünder, selbst dem Luzifer, Erlösung widerfahren wird, und die bisher getrennten Pole des Gottesreiches und der Hölle zusammenrücken in die Mitte einer Ewigkeit, die nur der Liebe und dem Wohlgefallen aller geeinten Gotteskinder lebt." ebd., S. 93

⁹ Ernst H. Gombrich, Bosch's Garden of earthly Delights, A Progress Report. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXXII, 1969, S. 162-170

¹⁰ ebd., S. 163

Das Wort Zerstörung darf in diesem Zusammenhang jedoch nicht wörtlich verstanden werden.

Denn in dem Wort Gottes zu Noah, er wolle die Welt zerstören, sieht Gombrich ein Problem der Bibelauslegung. Vielmehr bringen diese Worte keine Zerstörung der Erde im eigentlichen Sinn zum Ausdruck, sondern sie sollen die Zerstörung ihrer Fruchtbarkeit andeuten.

Damit ist auch das Auftreten überdimensionaler Früchte auf der Mitteltafel geklärt. Denn ernährten sich die Menschen vor der Sintflut nur von Früchten, aßen sie anschließend nur Fleisch, wodurch ihre Lebenskraft und Fruchtbarkeit gemindert wurde.

Dennoch schildert die Mitteltafel nicht so sehr die Gottlosigkeit der Menschen, da deren wirkliche Sünde vor der Sintflut diejenige war, diese als solche nicht erkannt zu haben.

Gombrich verweist auf ein Triptychon, das eine Person mit dem Namen Grameye im Jahr 1595 für den Großherzog von Brüssel erwarb.

Dieses Gemälde wird im Inventar als "Geschichte mit nackten Menschen - sicut erat in diebus Noe", beschrieben. Gombrich hält diese Notiz für die gleiche, welche im Jahr 1621 in der Beschreibung des Inventars der Prager Kunst- und Schatzkammer unter dem Titel "Das unkeusche Leben vor der Sintflut" auftaucht. Für ihn besteht kein Zweifel, daß es sich hier um eine Replik oder Kopie des Madrider Triptychons handelt. Darin sieht Gombrich die Bestätigung, daß auch über hundert Jahre nach dem Tod des Hieronymus Bosch die wahre Bedeutung der Mitteltafel bekannt gewesen sein muß.¹¹

"Sicut erat in diebus Noe" ist ein Zitat aus der Stelle des Matthäus Evangeliums, in der Christus das Herannahen des Jüngsten Gerichts prophezeit.

Darin sieht Gombrich eine Bestätigung seiner Annahme, daß Bosch nicht die Gottlosigkeit der Menschen, sondern deren Sorglosigkeit darstellen wollte.

So geben sich die Menschen den verschiedensten Vergnügungen hin, ohne eine Ahnung von dem Gericht zu haben, welches in der Hölle über sie richten wird. Doch ist die Botschaft des Triptychons nicht die einer unerlösten Dunkelheit, auch wenn überall der Verfall und die Verdorbenheit eingesetzt hat.

So symbolisiert der Regenbogen in den Sturmwolken auf den Außentafeln des Werkes die Zusage, daß keine zweite Flut die gesamte Menschheit "zerstören" wird. Und die Rettung Noahs ist als Mahnung zu verstehen, daß die Guten nicht mit den Gottlosen ertrinken werden.¹² Gombrich sieht daher in dem Triptychon eher die Übereinstimmung mit den Bibelillustrationen, als mit dem Genre symbolischer Fantasien.

¹¹ Zwar räumt Gombrich ein, daß der Titel des Bildes seine Interpretation zwar nicht best.,tigt, sie aber zumindest deutlicher erscheinen läßt. ebd., S. 166

¹² ebd., S. 169

Somit werden Fortschritte in der Aufschlüsselung des Werkes nicht durch das Studium esoterischer Lehren, sondern durch die Heranziehung der Bibel und ihrer Kommentare erzielt.¹³

Auch der Titel "Garten der Lüste" muß, unabhängig von zukünftigen Forschungsergebnissen, aufgegeben werden. Stattdessen, so fordert Gombrich, muß der Name des Triptychons "Sicut erat in diebus Noe, die Stunde der Sintflut lauten."¹⁴

Im Gegensatz zu Gombrich, der eine Deutung des Triptychons im Sinne Fraengers ablehnt, knüpft Patrik Reuterswärd an dessen Auslegung an.¹⁵

Wie dieser verweist er darauf, daß dem Bild jeder Beiklang von herkömmlichen Moralvorstellungen fehlt.

Die hier dargestellten Menschen sind nicht blind im negativen Sinne des Mittelalters, sondern ihre hier gezeigte Liebe ist aus paradiesischer Sicht zu verstehen, da sie weder Vorbehalte noch die Furcht vor einer Bestrafung kennt.¹⁶

Bosch wollte hier die Begegnung eines in seiner Unschuld reinen Menschen darstellen, die ohne das kompromittierende Bewußtsein der Sünde handeln.

Das Triptychon erhält daher nur als eine irdische Utopie, als Traum von einem auf Erden wiedererschaffenen Eden einen Sinn, in dem die Problematik der Schuld des Menschen entfällt.¹⁷

Die linke Tafel, der "Paradiesflügel", ist laut Reuterswärd durch zwei gegensätzliche Prinzipien gekennzeichnet.

So schildert das positive Prinzip die ersten Menschen in einem heiteren Paradies, während sie von Christus getraut werden.

Das negative Prinzip lauert hingegen überall in der, trotz ihrer Anmut, vergiftet erscheinenden Natur und tritt offen in den einzelnen Raubtiermotiven in Erscheinung. Dennoch bewertet Reuterswärd das negative Prinzip nicht nach moralischen Gesichtspunkten, sondern betrachtet es als unentbehrliches Glied einer ewigen Verwandlung und Erneuerung.¹⁸

Die Darstellung der Haupttafel versteht der Kunsthistoriker als eine Erweiterung des Garten Eden vor dem Sündenfall. Er zitiert einen Spruch des Apostel Paulus, den schon Fraenger seinen Forschungsergebnissen von 1947 vorangestellt hat: "Den Reinen ist alles rein, den Unreinen aber und Ungläubigen ist nichts rein, sondern unrein ist ihr Sinn sowohl als ihr Gewissen."¹⁹

¹³ ebd., S. 167

¹⁴ ebd., S. 170

¹⁵ Patrik Reuterswärd, Hieronymus Bosch, Stockholm 1970

¹⁶ ebd., S. 61

¹⁷ ebd., S. 71

¹⁸ ebd., S. 55

¹⁹ ebd., S. 59

Laut Reuterswärd deckt dieser Ausspruch die Problematik des Triptychons derart, daß er den Gehalt des Werkes aus ihm heraus verstehen möchte. Denn die nackten Gestalten auf der Mitteltafel, wie auch das erste Menschenpaar des Paradiesflügels, bezeugen durch ihre Gebärden und Handlungen ihre paradiesische Reinheit und Unschuld.

Diese utopische Welt liegt jenseits von Raum und Zeit; keinerlei Dinge erinnern an tatsächlich existierende Kulturen oder Gemeinwesen früherer Zeiten.

Hier tritt eine Welt der reinen Natur und Konfliktlosigkeit in Erscheinung.²⁰

Wird das Triptychon zudem als Spiegel und Bekenntnisbild einer Sekte betrachtet, erhält es zusätzlich die Bedeutung eines religionsgeschichtlichen Dokuments.²¹

Laut Reuterswärd bedarf es keiner festgelegten Lehre, wie Fraenger sie zu skizzieren versuchte, um zu erkennen, daß hier eine paradiesische Daseinsform gepredigt wird.

Da die Welt der Mitteltafel nicht als eine Jenseitige aufzufassen ist, verneint Reuterswärd die Möglichkeit, die rechte Tafel als ein Abbild der Hölle zu betrachten. Hier wird nicht die Bestrafung der Wollust geschildert, da dieses 'Vergehen' sonst im Hinblick auf das Gesamtthema des Triptychons im rechten Flügel hätte dominieren müssen. Doch während hier alle möglichen Vergehen bestraft werden, scheint Bosch der sexuellen Sünde keine Beachtung geschenkt zu haben.

Vielmehr ist hier ein Purgatorium dargestellt, in dem die Menschen auf das ideale paradiesische Leben vorbereitet werden.

Daher erscheint der rechte Flügel nicht als ein Nachspiel der Haupttafel, sondern ist als Voraussetzung oder Vorbedingung für diese zu verstehen.²²

In seinem im Jahr 1982 erschienenen Aufsatz "A new clue to Bosch's Garden of Delights" beschreibt Reuterswärd die Haupttafel als eine Entgegensetzung zur rechten Tafel. Danach hat Bosch dem erstrebenswerten primitiven Leben das korrupte zivilisierte Leben gegenübergestellt.²³

Unter diesem Aspekt versteht Reuterswärd auch die Abwesenheit der schwarzen Menschen auf dem rechten Flügel, sowie ihre gleichzeitige Anwesenheit auf der Haupttafel: als Vertreter eines ursprünglichen, von der Sünde unbeeinflussten Lebens, haben sie das Purgatorium des rechten Flügels nicht zu durchlaufen. Auch Zitate aus Alchimie und Astrologie sieht Reuterswärd hier gegeben. Sie verweisen auf den wiederhergestellten Garten Eden und offenbaren den hohen intellektuellen Standard der Botschaft des Triptychons.

Die Wahrnehmung eines solchen Bildes konnte nur von einer kulturellen Elite vollzogen werden.

²⁰ ebd., S. 61

²¹ Reuterswärd bezieht sich wie Fraenger auf das 'Kamerijker Protokoll' von 1411, das auch er als Beweis heimlicher adamitischer Zusammenkünfte betrachtet. Das Werk bestätigt, daß eine ähnliche wenn auch nicht identische Gemeinschaft zu Lebzeiten Boschs bestanden hat. Hier weicht Reuterswärd allerdings von Fraenger ab, welcher mit dem Protokoll die Existenz einer adamitischen Sekte in der Zeit Boschs nachweisen wollte.

²² Die Deutung der Seitenflügel stimmt mit der Sichtweise Fraengers überein. Dieser interpretiert die Seitentafel gleichzeitig als zwei Eingänge in das Reich der Haupttafel: links der Garten Eden vor dem Sündenfall und rechts die beschwerliche Praxis; ein spirituelles Purgatorium, das wir Sünder erdulden müssen, bevor wir in das wiederhergestellte, ursprüngliche Leben der Haupttafel eintreten können.

²³ Patrik Reuterswärd: A new clue to Bosch's Garden of Delights. In: Art Bulletin LXIV/4, Dez'82, S. 636-38

Unter diesem Aspekt versteht Reuterswärd auch die Abwesenheit der schwarzen Menschen auf dem rechten Flügel, sowie ihre gleichzeitige Anwesenheit auf der Haupttafel: als Vertreter eines ursprünglichen, von der Sünde unbeeinflussten Lebens, haben sie das Purgatorium des rechten Flügels nicht zu durchlaufen. Auch Zitate aus Alchimie und Astrologie sieht Reuterswärd hier gegeben. Sie verweisen auf den wiederhergestellten Garten Eden und offenbaren den hohen intellektuellen Standard der Botschaft des Triptychons.

Die Wahrnehmung eines solchen Bildes konnte nur von einer kulturellen Elite vollzogen werden.

Daher muß die Existenz einer exklusiven Bruderschaft in 's-Hertogenbosch oder anderswo zu Lebzeiten Boschs angenommen werden.²⁴

Reuterswärd kehrt somit zu seiner bereits im Jahr 1970 angestellten Vermutung zurück, daß wir nicht annehmen dürfen, heute allen Geheimnissen auf die Spur zu kommen. Das konnten nicht einmal die Zeitgenossen Boschs, welche außerhalb der geschlossenen Gemeinschaft standen, für die das Triptychon bestimmt war.

Die scheinbar normale Anlage des Triptychons sollte, so Reuterswärd, einen gewissen Schutz vor Außenstehenden gewährleisten.

Diese lasen die Handlung des Bildes von links nach rechts. Somit mußte der rechte Flügel, ganz im Sinne der damals herrschenden Kirchenlehre, als Darstellung der Hölle aufgefaßt werden, in der die Handlungen der Mitteltafel vergolten wurden.

Die Kunsthistorikerin Laurinda S. Dixon sieht in Bosch einen in die Lehre der Alchimie eingeweihten Künstler.

Daher betrachtet sie diesen Zweig mittelalterlicher Wissenschaft als Schlüssel zur Deutung des Triptychons.²⁵

Dixon bedauert, daß die ehemals als Stütze mittelalterlichen Denkens geltende Alchimie heute lediglich als eine "vorsintflutliche" Wissenschaft betrachtet wird.

Nur wenige Geisteswissenschaftlicher erkennen die Alchimie als eine Quelle für einige von Bosch's Bildideen an. Und diese versuchen, zum Bedauern der Kunsthistorikerin, sich aus heutiger Sichtweise dem Werk zu nähern, ohne auf die allumfassende Struktur mittelalterlicher Wissenschaft einzugehen.²⁶

Doch erst aus der Sicht des 15. Jahrh. kann die mittelalterliche Wissenschaft einer objektiven Betrachtung unterzogen werden. Darin erblickt Dixon die Möglichkeit, ernstzunehmende Argumente für Beziehungen der Alchimie zu Bosch's Arbeiten zu finden.²⁷

Die Suche nach einem Elixier hat die Gelehrten, so die Kunsthistorikerin, seit dem Altertum beschäftigt.

Im Laufe der Jahrhunderte haben die Alchimisten dann eine geheime Symbolsprache entwickelt, mit dem Zweck, ihre Theorien vor ignorierenden, unwürdigen, feindlichen oder konkurrierenden Augen zu schützen.²⁸

²⁴ ebd., S. 638

²⁵ Laurinda S. Dixon, Bosch's Garden of Delights triptych: remnants of a 'fossil' science. In: Art Bulletin LXIII/1 März '81, S. 96-113

²⁶ Dixon führt hier J. van Lennep, J. Combe, C. Wertheim-Aymès und P. Reuterswärd an.

²⁷ Dixon hält es jedoch für notwendig, das spätere Rosenkruzertum von der mittelalterlichen Alchimie zu trennen. Erst dann erhalten wir eine Grundlage von Konzepten, Ideen und Symbolen, welche die frühe Alchimie, wie Bosch sie kannte, kennzeichnet. ebd., S. 97

²⁸ ebd., S. 99

Bosch's Werke zeigen nun, so Dixon, eine Mischung aus Fantasie und Realität: eine Verschmelzung bizarrer allegorischer Ideen mit klaren Darstellungen alchimistischer Apparaturen. Diese Illustrationen können nach Ansicht der Autorin ohne ein Wissen über die Symbolsprache der Alchimie nicht verstanden werden.

Der Inhalt und Aufbau des Triptychons sind nach ihr identisch mit jener grundlegenden alchimistischen Allegorie, welche die Destillation als zyklische Erschaffung, Zerstörung und Wiedergeburt der Erde und seiner Bewohner versteht.²⁹ Diese Allegorie wurde von Salomon Trismosin in vier Hauptteile gegliedert, von denen jeder einem chemischen Prozeß entspricht, wie er sich im Labor des Alchimisten vollzieht.

Die erste Stufe wird "Konjunktion" oder "Vermählung der Gegensätze" genannt. In diesem Stadium kombiniert der Alchimist pflanzliche und tierische Substanzen nasser und kalter Qualität mit Materialien heißer und trockener Natur.³⁰

Eine Entsprechung dieses Vorganges sieht Dixon im linken Flügel des Triptychons, wo Adam und Eva als Vertreter dieser Gegensätze von Christus als dem universalen Doktor und Wissenschaftler zusammengeführt werden.

Gegenstand der Haupttafel ist die nachfolgende Vermehrung von Adam und Eva zu Menschen dieser Welt.

Dieses Stadium entspricht der stufenweisen Vereinigung der vier Elemente in einen ausgeglichenen, einheitlichen Körper.

In der Sprache der Alchimie heißt dieser Ablauf "Kongulation" oder "Kinderspiel", da sich die vier Elemente in Anlehnung an die ersten Eltern spielerisch vereinigen.³¹

Dem Stadium der Kongulation folgt der Fäulnisprozeß, dem die Körper der Eltern und ihrer Kinder in einem heißen Feuer zum Opfer fallen.³²

Diesem Prozeß entspricht laut Dixon der rechte Flügel des Triptychons. Die fünfte und letzte Stufe des Prozesses sieht die Kunsthistorikerin auf den Außentafeln versinnbildlicht.

Sie spiegeln das Stadium der Waschung und Reinigung der Bestandteile, vergleichbar mit der christlichen Vorstellung von Auferstehung und Reinigung der Seele.

Besonders wichtig erscheint Dixon der Hinweis, daß die Alchimisten den Destillationsprozeß als einen zyklischen Ablauf der Selbstverewigung betrachteten: sein Ende ruht gewissermaßen in seinem Anfang, als Imitation des Naturrhythmus.

²⁹ Dixon bezieht sich auf eine Allegorie über die Erschaffung der Welt durch Gott, die erstmals in Hermes Trismegistus's Tabula Smaragdina [veröffentlicht 1541] vorgeschlagen wurde. Diese Allegorie verbreitete sich im 15. Jahrh. durch die Schriften des Sir George Ripley und Salomon Trismosin. Ripley's Arbeiten reflektieren, so Dixon, die Alchimie wie Bosch sie seinerzeit gekannt haben könnte.

³⁰ ebd., S. 99

³¹ "Zu diesem Zeitpunkt beobachtet der Alchimist, wie seine Mixturen in dem Laborgefäß brodeln und gären." (Dixon, ebd.)

³² Diese vom Saturn regierte Stufe wurde, so Dixon, mit dem Tod, der Agonie der Hölle sowie der Zerstörung unserer Erde verglichen. Symbolisiert wurde sie durch die Peinigung und Verstümmelung sowie einer Trennung jener Elemente, welche vorher zum "Ehestand" verbunden wurden. [ebd., S. 100]

Das Resultat dieses Prozesses ist die Einheit mit Gott, welche die Kunsthistorikerin in dem Kreis oder Globus der Außenseite symbolisiert sieht.³³

Gottes Erschaffung der Welt diene den Alchimisten als Beispiel auf der Suche nach dem Geheimnis des Lebens.

So bezeugt laut Dixon Bosch's Einbeziehung eines gütigen Gottes, der seine Hand zum Segnen erhebt, daß das endgültige Ziel mittelalterlicher Wissenschaft die Erlösung der Menschheit, beruhend auf das Vertrauen zu Gott, war.³⁴

Die Kunsthistorikerin glaubt, daß Bosch's Vision auf den Außentafeln eine alchimistische Beschreibung des Sir George Ripley illustriert, die den Verlust des Paradieses und seiner Wiederherstellung nach der Sintflut schildert.

Daher reflektiert die Vision Bosch's den Glauben, daß der Erfolg einer Suche nach dem Lebenselixier in einem neuen Eden für die Menschheit endet.

Dixon beschreibt das Werk als die Idee eines wiedererrichteten Garten Eden, in dem die Alchimie im weitesten Sinne als Weg zur Erlösung einbezogen wird.³⁵

Daraus folgert sie, daß die Betrachter des Triptychons im 15. Jahrh. den "Garten Eden" mit der Belohnung eines Lebens verknüpften, welches sich mit christlicher Hingabe dem gewissenhaften Studium auf der Suche nach einer universalen Medizin widmet.³⁶

Den Beweis eines alchimistischen Konzeptes, das dem Triptychon zugrunde liegen soll, sieht Dixon in den seltsamen Formen und Gestalten, die Bosch's Werk durchsetzen, bestätigt.

Diese sind unmißverständlich als Instrumente der Alchimie zu übersetzen, die den Betrachter des Werkes mit dem Blick auf das Labor eines Apothekers der damaligen Zeit vertraut erscheinen müssen.³⁷

In diesem Zusammenhang kann Dixon auf den Umstand verweisen, daß in der Familie seiner Frau ein Apotheker namens Gerit Jan Zebrechtz lebte.³⁸

Zudem ist sie davon überzeugt, daß Bosch Zugang zu Büchern und Manuskripten hatte, in denen Theorien der Alchimie niedergeschrieben waren.

In ihren Augen war der Künstler eine literarisch gebildete Person, für die es unmöglich gewesen sein muß mit solchen Texten nicht in Berührung gekommen zu sein, da die Alchimie im 15. Jahrh. sowohl ein populärer Zeitvertreib, als auch eine hohe respektierte Kunst darstellte.

Zudem waren wissenschaftliche Texte, die Darstellungen alchimistischer Verfahrensweisen enthielten, größtenteils in den Bibliotheken der Devotio Moderna untergebracht.

³³ Der Vergleich der Erschaffung der Welt mit einer Erzeugung eines Elixiers, das zur Wiederherstellung des Garten Eden befähigt, war laut Dixon eines der populärsten altertümlichen alchimistischen Konzepte. [ebd., S. 101]

³⁴ ebd., S. 111

³⁵ Das Ziel alchimistischer Arbeit war laut Dixon die Erschaffung einer neuen und perfekten Welt, in der die Menschheit Unsterblichkeit erlangt. ebd.

³⁶ ebd.

³⁷ Dixon bezieht sich in ihrer Analyse auf Texte und Illustrationen aus dem Destillierbuch des Hieronymus Brunswyck, sowie dem Buch "La Tourbe des philosophes", das eine Ansammlung altertümlicher, alchimistischer Texte arabischen und griechischen Ursprungs enthält.

³⁸ Tolnay wies als erster auf die Existenz eines Apothekers in Bosch's familiärem Umfeld hin. [Ch. de Tolay, Hieronymus Bosch, Baden-Baden 1965, S. 411]

Die Devotio Moderna war eine weltliche Gemeinschaft, deren Mitglieder Gelehrte und Intellektuelle waren, die ihr Wissen durch das Kopieren von Manuskripten für ihre Schulen und Bibliotheken verbreiteten.

Diese Gemeinschaft dominierte in 's-Hertogenbosch, einer Stadt, in der Bosch bekanntermaßen ein angesehener Bürger war und genügend Bildung besaß, wissenschaftliche Texte zu lesen und zu verstehen.³⁹

Daniela Hammer-Tugendhaft bezeichnet die bisherigen Forschungsergebnisse bezüglich des Werkes "Der Garten der Lüste" als höchst unbefriedigend.⁴⁰

In ihrer Untersuchung bezieht sie sich daher zunächst auf die Forschung selbst sowie ihre Methoden und geht der Frage nach der Beurteilung des erotischen sowie moralischen Inhalts des Triptychons nach.

Sie stellt fest, daß die Mehrheit der „Iren wie auch der neueren Forschung in dem Triptychon eine moralische Predigt im Sinne der Kirche sieht.

Doch wie kam es zu der Auffassung, in dem Triptychon die Verurteilung der Wollust zu sehen?

Laut Hammer-Tugendhaft geht die gängige Kunstgeschichte implizit und unreflektiert von falschen Prämissen aus, da sie annimmt, daß der "Garten der Lüste" in der moralischen Tendenz der antisexuellen Dogmatik der katholischen Kirche entspricht. Dies würde bedeuten, daß die damalige Kunst die Ideologie des jeweiligen Auftraggebers sowie die herrschende Ideologie, nämlich die der Kirche, vertrat. Eine solche bewußt vermittelte Ideologie soll sich nun durch die Auflösung von Symbolen oder Allegorien wie ein Traktat lesen lassen.

Solche Schlußfolgerungen hält Hammer-Tugendhaft für nicht haltbar. Die Forschung sieht die mittelalterliche Gesellschaft als homogene Masse und trennt nicht zwischen herrschender Weltanschauung und realem Leben.

Daher wurde im Zusammenhang mit der Analyse des Triptychons keine sexualhistorische Untersuchung durchgeführt. Somit können laut Hammer-Tugendhaft schnell subjektive Einschätzungen entstehen. Denn es besteht die Gefahr, daß die eigene verinnerlichte antisexuelle Moral, da diese nicht als historisch gewordene bewußtgemacht wurde, auf die Interpretation projiziert wird.⁴¹

Eine wissenschaftliche Untersuchung muß daher, wenn sie historisch begründbare Ergebnisse liefern will, von folgenden Prämissen ausgehen: Kunst ist nicht identisch mit der Auffassung der Auftraggeber. Zwar kann dieser die Thematik eines Werkes festlegen, jedoch nicht seine Gestaltungsprinzipien als einen wesentlichen Bestandteil der inhaltlichen Aussage.

³⁹ ebd., S. 112

⁴⁰ Daniela Hammer-Tugendhaft, Erotik und Inquisition - Zum "Garten der Lüste" von Hieronymus Bosch. In: Renate Berger/Daniela Hammer-Tugendhaft (Hrsg.), Der Garten der Lüste - Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten, Köln 1981, S. 10

⁴¹ Selbst Fraenger, so die Autorin, identifiziert das Triptychon mit der Ideologie eines hypothetischen Auftraggebers, obwohl er die Allgemeingültigkeit der katholischen Lehre für die Aussage spätmittelalterlicher Kunstwerke ablehnt. So wirft sie ihm vor, daß auch er eine Analyse der konkreten Lebensverhältnisse nicht unternahm und seine persönliche moralische Wertung von Sexualität unreflektiert in die Interpretation einbringt. Er glaubte sogar den unschuldigen Charakter gegen den Vorwurf sexueller Ausschweifung verteidigen zu müssen. (ebd., S. 13)

Somit müssen diese Gestaltungsprinzipien sowie die ästhetische Struktur des Kunstwerkes analysiert und für die Interpretation herangezogen werden.⁴²

Hammer-Tugendhat ist davon überzeugt, daß nur eine Analyse der historischen Situation eine objektivierbare Interpretation liefert.

Bezüglich des "Gartens der Lüste" glaubt sie, daß eine detaillierte Auslegung beim Stand der kunsthistorischen wie der allgemein- und sexualhistorischen Forschung nicht möglich ist.

Daher versucht die Kunsthistorikerin sich dem Triptychon indirekt zu nähern, indem sie der Frage nach Bosch's Stellung zur Kirche nachgeht.

Dabei gelangt sie zu dem Resultat, daß Bosch in seinen Werken Vertreter kirchlicher Institutionen als verkommen und verlogen, sowie als Peiniger der Menschheit darstellt.⁴³

Bosch geht hierbei über die Tradition der mittelalterlichen "Höllikonographie" hinaus: der Klerus wird von ihm nicht als Teil der sündigen Menschheit gedeutet, sondern zum Urheber alles Bösen erhoben.

So tritt im rechten Flügel des "Gartens der Lüste" der Teufel überwiegend in der Gestalt kirchlicher Vertreter auf. Damit ging Bosch bis an die "Grenzen des historisch Möglichen", womit seine antiklerikale Haltung verdeutlicht wird. Es verbietet sich daher, Bosch als kirchentreuen Moralisten zu interpretieren.⁴⁴

In diesem Zusammenhang stellt Hammer-Tugendhat die Frage nach der Bedeutung und Ursachen der Kritik des Künstlers, sowie nach dem gesellschaftlichen Hintergrund, der sie ermöglichte.

Sie kommt dabei zu dem Schluß, daß das Geistesleben der mittelalterlichen Gesellschaft nicht unbedingt mit der kirchlichen Dogmatik übereinstimmte, wie die kunsthistorische Bosch-Literatur im allgemeinen annimmt.

So hatten gesellschaftliche Umwälzungen eine Veränderung der Weltanschauung zur Folge und beeinträchtigten die Stellung und Funktion der Kirche.

Diese wurde nicht nur vom Frühbürgertum, von Humanismus und Naturwissenschaft angegriffen, die antiklerikale Denksysteme entwickelten. Auch sozial-religiöse Bewegungen stellten die Kirche als politische und moralische Instanz in Frage.⁴⁵

In dieser Situation griff die Kirche zur Behauptung ihrer Stellung zur Inquisition, welche in die Hexenverfolgung mündete.

Hammer-Tugendhat bezieht sich in ihrer Stellungnahme besonders auf den antisexuellen und frauenfeindlichen Komplex des Hexenwahns. Sie bezeichnet die Hexenverfolgung als die ungeheuerlichste Diffamierung der Frau.

Die Sündhaftigkeit und die untergeordnete Stellung der Frau, durch den Sündenfall von der Bibel erhoben und wesentlicher Bestandteil christlich-kirchlicher Ideologie, erfuhr hier ihre Systematisierung und allgemeine Anerkennung.⁴⁶

⁴² "In der Kunst spiegelt sich die reale gesellschaftliche Situation in bestimmter Weise wider, die nicht einfach mit der Ideologie der Herrschenden identisch ist. In die Kunst fließen Gefühle, subjektive Erlebnisweisen ein, die den Menschen nicht bewußt gewesen sein müssen." (ebd., S. 13)

⁴³ ebd., S. 14

⁴⁴ ebd., S. 16

⁴⁵ ebd., S. 18

⁴⁶ Als Grund für diese Diffamierung nennt die Autorin die veränderte soziale Stellung der Frau, sowie den enormen Frauenüberschuß im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit. (ebd., S. 19)

Da das Gegenstück zur naturmächtigen und triebbestimmten Hexe das Ideal der Jungfrau war, trieb die Kirche im Spätmittelalter den Marienkult voran. Sowohl der Hexenwahn als auch der Marienkult entstammen der von christlichem Dualismus und patriarchalischen Strukturen geprägten Vorstellungswelt.⁴⁷ Die Hexenverfolgung der Inquisition richtete sich jedoch nicht nur gegen die Frau, sondern auch gegen die sexuelle Freiheit im Allgemeinen. So wurde die Inquisition auch zum Mittel der sexuellen Unterdrückung seitens der Kirche.

Vor diesem Hintergrund kommt Hammer-Tugendhat zu dem Schluß, daß die Voraussetzungen, in dem Triptychon eine Verurteilung der Wollust im kirchlichen Sinne zu sehen, weder durch die historische Situation noch von Bosch's eigenem Werk her gegeben sind.⁴⁸

Vielmehr muß die Stellung des Bildes in der ikonographischen Tradition geklärt werden.

Hammer-Tugendhat ist der Ansicht, daß im Gegensatz zu Bosch's Frühwerk eine ikonographische Revolution stattgefunden hat, als deren Voraussetzungen sie drei Quellen nennt: die Liebesgartenikonographie der höfischen Welt, der Realismus der Kunst der Brüder van Eyck, sowie die erotische Kunst des Mittelalters.⁴⁹

Mit der Liebesgartenikonographie hat das Triptychon das zwanglose gesellschaftliche Zusammensein in paradiesischer Natur, verbunden mit eindeutigen erotischen Anspielungen gemeinsam. Jedoch verläßt Bosch hier die Thematik des höfischen Charakters. Die Kunsthistorikerin glaubt, daß hier durch die Nacktheit Aller auch gleichzeitig deren Gleichheit dargestellt ist. Bezüglich der zweiten Quelle stellt Hammer-Tugendhat fest, daß es Jan van Eyck in einem Genrebild gelungen ist, den Akt aus dem übergreifenden religiösen Zusammenhang herauszulesen und ihn in einer profanen, alltäglichen Situation darzustellen.⁵⁰

Es war also möglich geworden, das Nackte ohne einen religiösen, mythologischen oder moralisierenden Zusammenhang darzustellen.⁵¹

Auch aus dem Bereich der erotischen Kunst sind, so die Autorin, genügend Beispiele bekannt, die belegen, daß das Erotische durchaus freizügig und nicht nur moralisierend aufgefaßt wurde.⁵²

Laut Hammer-Tugendhat übersetzte Bosch somit die gesamte vielfältige Tradition erotischer Themen in seinem Werk und damit in die traditionelle Form des Altartriptychons.⁵³ Zwar sieht sie auch Anspielungen auf die kirchliche Dogmatik, doch werden sie immer verfremdet, womit ihr bestätigender dogmatischer Charakter genommen wird.

⁴⁷ Dieser Dualismus ist laut Hammer-Tugendhat unter anderem auch als dogmatische Antwort auf das Frauenideal des frühbürgerlichen Humanismus, der die physische Schönheit der Frau zum zentralen Bestandteil seiner Betrachtung erhob, zu verstehen. (ebd., S. 20)

⁴⁸ ebd., S. 23

⁴⁹ ebd., S. 32

⁵⁰ Hammer-Tugendhat bezieht sich auf ein verlorenes Werk des Jan van Eyck, das als Kopie des Willem van Haecht aus dem Jahre 1628 überliefert ist.

⁵¹ ebd., S. 35

⁵² ebd., S. 35

⁵³ ebd., S. 37

So ist das Paradies kein wirkliches Paradies, der Sündenfall wird in der Mitteltafel verspottet, Menschen reiten auf Tieren wie ehemals die Personifikationen der Todsünden; Gestalten fliegen wie Hexen durch die Luft, doch es sind keine. Und die Sexualität scheint eher von Gott im Paradies eingesetzt worden zu sein.⁵⁴

Für Hammer-Tugendhat beruht die Methode Bosch's auf Verfremdung und Verkehrung, so wie auch die Größenverhältnisse umgedreht werden: Erdbeeren, Muscheln und Vögel erscheinen in überdimensionaler Gestalt.

Daher muß das Triptychon als Umkehrung des herkömmlichen Altarbildes aufgefaßt werden. Während der Idealtypus des mittelalterlichen Altarbildes in der Regel das christliche Heilsgeschehen repräsentierte, bildet nun bei Bosch eine Art weltliches Paradies das Zentrum.

In der Darstellung der Welt am dritten Schöpfungstag auf den Außenflügeln sieht Hammer-Tugendhat eine Bekräftigung dieses Weltbildcharakters.⁵⁵

Die Autorin glaubt, daß Bosch mit dem Triptychon ein utopisches Bild der Menschheit, wo zwischen Mensch und Tier sowie Mensch und Natur Frieden herrscht, entworfen hat. Doch mußte diese Vorstellung bezüglich der tatsächlichen Wirklichkeit, in der die Vertreter der Inquisition herrschten, das Werk zwangsläufig Utopie bleiben. So ist Boschs Triptychon als Darstellung von Träumen, Sehnsüchten aber auch Ambivalenzen und Ängsten zu verstehen.

Neben den ikonographischen Voraussetzungen erkennt Hammer-Tugendhat aber auch inhaltliche Aspekte, die im Gedankengut der Zeit Boschs verwurzelt sind: Kirchenkritik, Widerstand gegen die Inquisition, sowie ein gelockerter Umgang mit sexuellen Fragen und ein neuer Subjektivismus; alles Elemente der gesellschaftlichen Realität.⁵⁶

Daher versteht die Kunsthistorikerin das Werk nicht als Ausdruck einer kirchentreuen Moralpredigt.

Virginia Tuttle ist der Auffassung, daß die Darstellung der Paradiesszene auf dem linken Flügel des Triptychons mit keiner bekannten Schilderung der Genesis, innerhalb der traditionellen westlichen Kunst, vergleichbar ist.⁵⁷

Schon der Umstand, daß hier, im Gegensatz zu anderen Paradiesdarstellungen Bosch's, dämonische Bestien erscheinen, beweist die Absicht des Künstlers, keine traditionelle Beschreibung des Garten Eden zu porträtieren.⁵⁸

Statt dessen, so glaubt Tuttle, wird hier die Legende von Lilit, eine Erzählung aus der jüdischen Literatur, geschildert.⁵⁹

⁵⁴ ebd., S. 41

⁵⁵ ebd., S. 42

⁵⁶ ebd., S. 41

⁵⁷ Virginia G. Tuttle, Lilith in Bosch's Garden of earthly Delights. In: Simiolus XV/2 '85, 119-30

⁵⁸ ebd., S. 120

⁵⁹ Diese Midrasch, die dem Christentum seit dem 12. Jahrh. bekannt ist, erzählt von Gottes erstem erfolglosem Versuch, eine geeignete Begleiterin für Adam zu erschaffen. Jedoch endet dieser Versuch in der Erscheinung eines aufsässigen weiblichen Dämons mit dem Namen Lilit, deren Ziel es ist, die Menschheit durch die Sünde der Wollust zu verunreinigen. ebd., S. 119

Ausgangspunkt ihrer Auslegung ist die Überzeugung, daß Adam in dem Moment unmittelbar nach seiner Erschaffung dargestellt ist.⁶⁰

Somit kann die weibliche Figur an der rechten Seite Christi nicht als Eva gedeutet werden, da sie zu dem Zeitpunkt der Erschaffung Adams noch nicht existierte. Zwar ist die Haltung dieser Frau von traditionellen Darstellungen der Erschaffung Evas abgeleitet, doch wird sie hier aus dem üblichen Kontext herausgelöst.

Der wichtigste Unterschied ist jedoch der, daß im Gegensatz zu herkömmlichen Schilderungen dieser Szene die Frau nicht aus Adam hervorgeht.

So ist diese weibliche Figur ohne Bodenkontakt in einem scheinbar schwebenden Zustand dargestellt, als wäre sie unabhängig von und unmittelbar nach der Schöpfung Adams erschaffen worden.

Daraus folgert Tuttle, daß die Darstellung eher der Geschichte aus dem Talmud als die einer biblischen Betrachtung der Erschaffung von Adam und Eva entspricht.⁶¹

Die Kunsthistorikerin glaubt, daß die Legende von Lilit nicht nur mittelalterlichen Juden, sondern auch Christen und im besonderen Hieronymus Bosch bekannt war.⁶²

⁶⁰ Tuttle macht ihre Erkenntnis an dem Umstand fest, daß dies die einzige Darstellung in der westlichen Kunst ist, wo dem Betrachter ein soeben erwachter, noch auf dem Boden liegender Adam erscheint.

⁶¹ Aus der Legende geht hervor, daß Lilit von Gott auf dem gleichen Weg wie Adam erschaffen wurde.

Lilit wird als eine selbstbewußte Person beschrieben, die eine Anerkennung der Vorrechte Adams ablehnte und die gleichen Rechte forderte, da sie auf die gleiche Art und Weise wie dieser erschaffen wurde. Diese Forderung lehnte Adam ab und versuchte statt dessen Lilit zur Fügsamkeit zu zwingen, doch entzog sie sich durch eine Flucht aus dem Garten Eden zum roten See.

Hier verkehrte Lilit mit wollüstigen Dämonen und zeugte mit ihnen eine dämonische Nachkommenschaft.

Währenddessen beklagte Adam sich über die Flucht Lilits, worauf Gott drei Engel aussandte, die sie zurückbringen sollten. Lilit lehnte jedoch eine Rückkehr ab und teilte den Engeln mit, daß es ihre Aufgabe sei, neugeborene Kinder zu ermorden. Die Engel entlockten Lilit daraufhin das Versprechen, keinem Kind Schaden zuzufügen, sofern es durch ein entsprechendes Amulett geschützt ist.

Gott entschied sich, eine neue Frau für Adam zu erschaffen, diesmal aus seinen Rippen, um eine erneute Forderung nach Gleichberechtigung auszuschließen. Seitdem existiert Lilit als ein Nachtgeist, der ungeschützte Kinder angreift und versucht, alleinschlafende Männer zu verführen.

⁶² Diese Legende war während des Mittelalters in der jüdischen Folklore bekannt und erreichte ihre volle Entfaltung im 13. Jahrh. in der Literatur der Kabbala. Zudem war die jüdische Forschung und Kunst für die Christen des Mittelalters und der Renaissance von großem Interesse.

Durch Pico della Mirandola, jüdischen Kabbalisten und Konvertiten verbreitete sich das Studium jüdischer Texte nicht nur in Italien, sondern auch in Nordeuropa.

Im Zusammenhang mit dem "Garten der Lüste" befindet sich jedoch der wichtigste Hinweis auf die Legende in Peter Comestors Historia Scholastica. Diese Arbeit, die verschiedene Episoden aus der jüdischen Legende enthält, war der historische Standardtext in den Schulen des späten Mittelalters.

Zudem ist sie der Überzeugung, daß die Legende mit der gesamtikonographischen Anlage des Triptychons übereinstimmt.

So lassen sich in diesem Zusammenhang auf den übrigen Tafeln Anspielungen bezüglich des Dämonenglaubens und der Wollust finden.

Die Außentafeln mit der Darstellung des dritten Schöpfungstages versteht Tuttle als Schilderung der Welt auf dem Höhepunkt ihres ursprünglichen und unverdorbenen Stadiums. Sie sollen andeuten, daß die Anwesenheit dämonischer Kräfte und ihr Wirken gegen die Menschheit ein Hauptthema des Triptychons ist.⁶³

Die Haupttafel erscheint daher ganz im Sinne der traditionellen Bosch-Forschung als diabolischer Liebesgarten, in dem die Wollust und Hexerei dargestellt ist.

Somit läßt das Thema der Haupttafel die Erschaffung Lilits als passenden Gegenstand des linken Flügels erscheinen, der vom Ursprung des obszönen weiblichen Dämons erzählt, deren Wunsch es ist, die Menschheit zu korrumpieren.⁶⁴ Schließlich repräsentiert die rechte Tafel als Fortsetzung der Haupttafel den Lohn der Sünde: ewiger Tod und ewige Peinigung in der Hölle.

Tuttle betrachtet den "Garten der Lüste" als einen visuellen Ausdruck der Idee, daß die in Sünde verfallene Menschheit ein immerwährender Gegenstand der Verführung des Fleisches durch dämonische Kräfte darstellt. Diese existierten bereits vor dem Sündenfall und üben seitdem eine nahezu unwiderstehliche Kraft in uns aus.

In diesem Kontext versteht die Kunsthistorikerin die Darstellung vom Ursprung des weiblichen Dämons Lilit als Quelle der auf den Menschen negativ einwirkenden Kräfte.

Hans Holländer steht Bestrebungen, die Bosch mit den Konventionen begrenzter Gemeinschaften in Verbindung bringen und für seine Werke einen soziologisch oder religionsgeschichtlich bestimmbareren Ort suchen, eher kritisch gegenüber.⁶⁵

Zwar räumt er ein, daß bezüglich des "Gartens der Lüste" jede Deutung zur Aufklärung von Teilaspekten beigetragen hat, doch überzeugt ist er von keiner Interpretation.

So lehnt Holländer die Versuche Fraengers oder anderer Bosch-Interpreten ab, die das Triptychon einer esoterischen Sekte oder einem Geheimbund in Form eines Kultbildes zuschreiben.⁶⁶

Auf eine ebensolche Ablehnung stößt der Versuch, einen spezifisch nordbrabantischen Bosch zu postulieren, wonach der Künstler nur aus dem 'Volksgest' dieser Region heraus zu verstehen ist.

Auch wenn lokale Voraussetzungen eine Rolle gespielt haben, bezweifelt Holländer, daß sie entscheidend für das Werk des Hieronymus Bosch gewesen sind.

In beiden Fällen wird vorausgesetzt, daß Bosch nur einem kleinen Kreis von Landsleuten verständlich war.

⁶³ Mittelalterliche Christen glaubten, daß die Teilung in Licht und Finsternis am vierten Tag mit dem Fall der aufsässigen Engel in Zusammenhang steht, die zu den Versuchungen anstifteten, an denen die Menschheit zerbrechen sollte. ebd., S. 127

⁶⁴ ebd., S. 127

⁶⁵ Hans Holländer, Hieronymus Bosch - Weltbilder und Traumwerk, Köln 19883

⁶⁶ "Die Sekte mußte über die Kenntnisse ihrer Interpreten verfügt haben. Hätte es sie gegeben, dann wäre sie nicht unbekannt geblieben - die religionsgeschichtliche, die volkskundliche, archäologische und psychoanalytische Gelehrsamkeit des 20. Jahrh. wäre im 15. Jahrhundert aufgefallen." ebd., S. 11

Auch Schlußfolgerungen, daß die Werke Bosch's Ausdruck der Krise bezüglich der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit sind, lehnt Holländer ab.⁶⁷

Die Frage, ob Bosch innerhalb oder außerhalb kirchlicher Konventionen gestanden hat und in welchem Maße er dies tat, ist unwesentlich. Es läßt nichts darauf schließen, daß Bosch die Kirche als Institution ernstlich angegriffen hat. Vielmehr glaubt der Autor, daß Bosch ihr mit der gleichen Selbstverständlichkeit angehörte wie seine Zeitgenossen.

Auch war der Spielraum kirchlicher Möglichkeiten weder besonders eng, noch war er einheitlich. Es gab viele Tendenzen, Meinungen, Lehren und Kontroversen.⁶⁸

Die gedanklichen Ausgangspositionen Bosch's sind für Holländer nicht erkennbar. Sie können nur in seinem Werk erkannt und von dort aus rekonstruiert werden.

Diese Ausgangspunkte können aber nur insofern nachvollzogen werden, wie sie eben aus dem Werk heraus erkennbar und deren Bedeutungen vollständig bekannt sind.⁶⁹

Holländer vertritt die Ansicht, daß Bosch im "Garten der Lüste" seinen sonst zeitlich geordneten Aufbau eines Triptychons zugunsten eines komplizierten Darstellungsprinzips aufgegeben hat.⁷⁰

Beginnt der zeitliche Zyklus bei anderen Triptychen des Künstlers mit der Innenseite des Flügels, beginnt er hier auf den Außentafeln in der Form eines Weltbildes.

Dieses stellt die Entstehung des Lebens auf der Erde dar. Aus dieser Voranstellung zu Beginn einer Bildfolge schließt der Kunsthistoriker auf ein Programm beziehungsweise Titel des Triptychons.

So stimmt er der Notiz im Inventar des Escorials von 1593 zu, wo es heißt: "una pintura de la variedad del mundo - ein Bild der Vielfältigkeit der Welt."⁷¹

Holländer sieht hier die Darstellung einer Welt, in der sich neben der Vollkommenheit und Zeitlosigkeit in Form der Weltkugel, ein vielfältig wandelbares einfügt.

Die linke Tafel der Innenseite setzt die zeitliche Abfolge fort, sofern die Außentafeln den dritten Schöpfungstag darstellen.

Hier erscheint dem Betrachter keine mitteleuropäische, sondern eine exotische Landschaft, in der das Künstliche zur Natur wird und die Natur alle Absonderlichkeiten des Künstlichen enthält. Die zusammenhängenden Ereignisse Engelsturz, Sündenfall und Vertreibung fehlen und nur die Vollendung der Schöpfung mit der Erschaffung Evas ist hier dargestellt.⁷²

Aus dieser Feststellung folgert Holländer, daß die Dargestellten der Haupttafel nicht von der Vertreibung betroffen sind, sondern sich im irdischen Paradies befinden.

Sowie auf der linken Tafel der Hinweis auf Engelsturz, Sündenfall und Vertreibung fehlt, ist auch Christus als Weltenrichter auf allen Tafeln abwesend.

⁶⁷ Das Mittelalter als einheitliche, abgrenzbare Epoche hat es, so der Kunsthistoriker, nicht gegeben. Der mittelalterliche Mensch, seine Einheit des Glaubens, Meinens und Handelns, sowie seine Verankerung im sicheren Gefüge der ungespaltenen Kirche ist eine Fiktion. ebd., S. 13

⁶⁸ ebd., S. 14

⁶⁹ ebd., S. 10

⁷⁰ vgl. Holländers Ausführungen des "Heuwagen- und Weltgerichtstriptychons". ebd., S. 147

⁷¹ ebd., S. 148

⁷² Die Symbole haben nach Ansicht Holländers, wenn sie nicht in einem eindeutig bestimmbar allegorischen Zusammenhang auftreten, eine vielschichtige Bedeutung. ebd., S. 156

Daher kann kein Weltgericht stattfinden und der Schöpfer scheidet nach der Vollendung seines Werkes am sechsten Tag aus, womit die Welt sich selbst und ihren eigenen Gesetzen überlassen bleibt.

Die Mitteltafel beschreibt ein Bild des sich entfaltenden, sich vermehrenden Lebendigen, das sich nicht als Darstellung der 'Luxuria' entziffern läßt.

Hier auftauchende Mischungen aus Kunstgebilde und Naturformen versteht Holländer als eine in sich widernatürliche Natur. Die ihren Höhepunkt erreichende Vieldeutigkeit scheint zur Absicht der Haupttafel zu gehören.⁷³

Wäre mit dem Triptychon der Gang der Menschheitsgeschichte dargestellt, hätte die Schilderung kein heilsgeschichtlich vorherbestimmtes, vielleicht sogar überhaupt kein Ende. Denn ob der rechte Flügel eine Hölle oder ein Gegenbild zur Mitteltafel darstellt, ist dahingestellt.

Die hier geschilderte Hölle paßt laut Holländer in kein Konzept herkömmlicher 'Höllenslandschaften'.

Fragen nach ihrer Motivation und ihrer Verbindung mit dem Mittelbild müssen vorerst unbeantwortet bleiben. Wurde das Ende aller Dinge sonst bereits im Paradiesbild vorbereitet und in der Mitteltafel angedeutet, läßt sich im "Garten der Lüste" keinerlei Hinweis auf einen Endzustand finden.

Zwar betrachtet Holländer die 'Höllendarstellung' als Antithese zum Vorangegangenen, jedoch sieht er in ihr nicht den Ort der Bestrafung für die in der Mitteltafel begangenen Sünden.

Vielmehr erscheint hier eine völlig anders geartete zeitliche Struktur, in der sowohl zeitlicher Ablauf als auch Gleichzeitigkeit überlagern können.

Zwar treten im rechten Flügel Mönche, Nonnen, Spieler, Säufer, Ritter und Musikanten in Erscheinung, die für ihre Sünden bestraft werden. Doch eine Bestrafung der 'Luxuria', wenn diese überhaupt in der Mitteltafel auftaucht, sieht der Autor hier nicht gegeben.

Wahrscheinlich hat Bosch hier ein Bild zur Wirklichkeit als ihrer genauen Entsprechung entworfen. Dann ist das Mittelbild allerdings ein Gegenbild zur Realität in Form einer Menschheitsutopie zu verstehen.⁷⁴

⁷³ Die Vermutung Tolnays, daß Bosch hier einen erotischen Traum der Menschheit dargestellt hat, lehnt der Kunsthistoriker ebenso wie Fraengers These des 'tausendjährigen Reiches' ab. Eher tendiert er zur Feststellung Linferts, daß Bosch hier willentlich eine unauflösbare Sprache benutzt hat, wodurch das Triptychon auch weiterhin in seiner Bedeutung rätselhaft bleiben wird.

Den Deutungsansatz Gombrichs bezeichnet Holländer als nicht eindeutig und unvollständig. So wird beispielsweise der Zusammenhang zwischen dem rechten Flügel und der Sintflut-Interpretation von Gombrich nicht beantwortet.

Ebenso dürfte laut Holländer das Auffinden alchemistischer Lehren schwierig sein. Zwar legen die auftauchenden Gefäße und Retorten so wie die artistischen Mittel Bosch's den Gedanken an bildhafte Alchimie nahe; der Zusammenhang ist jedoch nicht ersichtlich und ein System scheint im Triptychon nicht enthalten zu sein. Eher sind die Menschen nicht Subjekt, sondern lediglich Objekt der Alchimie: Objekte eines Naturprozesses.

⁷⁴ ebd., S. 163

Für Holländer ergibt sich aus der Gesamtbetrachtung des Triptychons die Tatsache, daß es sich hier um das noch gegenwärtige Paradies, sowie um die irdische Hölle, Nachtstück und Gegenstück, handelt.

Da der Sündenfall als Kernstück der Paradies-Ikonographie nicht dargestellt ist, handelt es sich um den Zustand im irdischen Paradies, einer vom Bewußtsein der Sünde nicht behelligten Menschheit.⁷⁵

Eine befriedigende Deutung des Triptychons existiert jedoch nicht. Eingleisige Deutungen müssen laut Holländer versagen, zu Sprüngen zwischen mehreren möglichen Positionen ist man gezwungen: zwischen Moral und Artistik, Naturphilosophie, Bibelkenntnis und humanistischer Gelehrsamkeit.⁷⁶

Madeleine Bergman versteht das Triptychon als Widerspiegelung neuplatonischer Vorstellungen.

Sie lehnt daher den herkömmlichen Titel des Werkes ab und nennt es den "Garten der Liebe".⁷⁷

Ausgangspunkt ihrer Untersuchung ist die Annahme, daß entweder Engelbert II (1451-1504) oder sein Neffe, Heinrich II von Nassau (1483-1538), Patron des Triptychons gewesen ist.⁷⁸

Ihre Vermutung macht Bergman an der Tatsache fest, daß Boschs Triptychon sich 1517 im Palast des Grafen von Nassau in Brüssel befand.

Engelbert und sein Neffe Heinrich waren Ritter des goldenen Vlies. Die Anschauungen des Neuplatonismus waren, so die Kunsthistorikerin, eng mit den romantischen Gedanken des Rittertums verwandt.

Zudem unterstützte die Nassauer Herrscherfamilie die Universität von Louvain, einem Zentrum des Humanismus.⁷⁹

⁷⁵ ebd., S. 166

⁷⁶ ebd., S. 167

⁷⁷ Madeleine Bergman, The Garden of Love - A Neoplatonic interpretation of Bosch's "Garden of Earthly Delights" triptych. In: Gazette des Beaux-Arts, Serie 6, Band 115, Mai-Juni 1990, S. 191-212

⁷⁸ Zwar nimmt Bergman an, daß der Patron das Thema des Triptychons bestimmte, Bosch jedoch für die Formulierung verantwortlich ist, da die religiöse Anschauung des Künstlers von einem tiefen Mystizismus, genährt von der Gemeinschaft der Devotio Moderna, geprägt war. ebd., S. 192

⁷⁹ Die neuplatonische Bewegung war, so Bergmann, nicht nur auf Italien beschränkt. Schriften der Philosophen Marsilio Ficino und Pico della Mirandola wurden von Humanisten in ganz Europa gelesen. Es gibt auch Hinweise, daß Bosch um 1500 Italien besucht hat. Daher könnte Bosch Kontakte zu italienischen Humanisten gehabt haben. [Bergman bezieht sich auf Untersuchungen von L. Slatke - Hieronymus Bosch in Italy, The Art Bulletin, 3, 1975 - und Ph. Williams - Cyriacus of Aucona's Egyptian visit and it's reflections in Gentile Bellini and Hieronymus Bosch, 1977]

Nach der Kirchenlehre des Mittelalters verwandelte sich die wahre Liebe des Menschen, Caritas, nach dem Sündenfall, in die egoistische und begehrende Liebe, Cupido.⁸⁰

Humanisten und Neuplatoniker hingegen verstanden die "irdische" Liebe als erste Stufe zur "himmlischen" Liebe, da ihrer Ansicht nach alle Liebe der göttlichen Quelle entspringt. Das Privileg des Menschen ist es, die sinnliche Liebe überwinden zu können, um sie in die wahre, göttliche Liebe zu verwandeln. Dies geschieht jedoch nur durch die himmlische Kraft des Eros.⁸¹

Diese Umwandlung, die zur Wiedergewinnung des paradiesischen Zustandes führt, schildert laut Bergman das Triptychon.⁸²

Die Außentafeln des Werkes zeigen die Erschaffung der Welt, als erste Stufe der Schöpfung.

Der Mensch als Mikrokosmos ist ein Teil dieser Welt, dem Makrokosmos.

Doch da der Mensch nichts anderes als das Abbild Gottes ist, gab ihm dieser die Möglichkeit, frei zu wählen zwischen Gut und Böse.

In der Eden-Darstellung des linken Flügels der Innenseite hat sich laut Bergman der Sündenfall bereits ereignet.

Das Gesicht Christi ist niedergeschlagen, da er ahnt, wie Adam und Eva außerhalb des Paradieses leiden müssen.

Indem Christus jedoch das Handgelenk umschließt und Adam dessen Gewand berührt, bilden sie eine Einheit. Diese Geste steht als Symbol für die Möglichkeit, die Einheit außerhalb des Garten Eden wiederzuerlangen.⁸³

Der Mensch hat nun die Möglichkeit, sich für Christus oder für das Böse zu entscheiden. Doch nur durch Christus entwickelt sich der Mensch zu einem wahren Lebewesen und findet die vollendete Liebe.

Der Neuplatonismus sieht in dem Mangel an reiner Liebe, beziehungsweise des Wissens um Gott, die einzige Sünde.

Mit anderen Worten: es ist eine Sünde, sich nicht zum wirklichen Abbild Gottes zu entfalten.⁸⁴

Doch zunächst muß der Mensch in der "Hölle" von seinen Leidenschaften befreit werden. Denn nur die geistige Liebe befreit von allen materiellen Wünschen und garantiert den Weg zu einem "engelsgleichen Zustand".

Der Mensch erlangt jedoch nicht durch die Unterdrückung, sondern nur durch die Umwandlung seiner Leidenschaften die Stufe der geistigen Liebe.

⁸⁰ ebd., S. 191

⁸¹ ebd., S. 193

⁸² ebd., S. 191

⁸³ ebd., S. 194

⁸⁴ ebd., S. 202

Bergman faßt daher die Darstellung auf der rechten Tafel nicht als Ort, wo nach kirchlicher Vorstellung die menschlichen Leidenschaften bestraft werden, auf. Vielmehr versteht sie diesen Ort als ein Purgatorium. Denn nur wenn der Mensch seine Reinheit wiedererlangt, wie er sie vor dem Sündenfall besaß, findet er auch den Weg zurück zu Gott und zum Garten Eden.

In der Mitteltafel vollzieht sich die endgültige Umwandlung von der fleischlichen zur geistigen Liebe, der Mensch entfaltet sich zum wahren Lebewesen.

Die Wiedererlangung des paradiesischen Zustandes ist vollendet und die Entwicklung des Mikrokosmos abgeschlossen.⁸⁵

Mikro- und Makrokosmos sind nun durch Christus, dem *copula mundi*, wiedervereinigt.⁸⁶

⁸⁵ ebd., S. 208

⁸⁶ ebd., S. 199

Interpret und Werk: Die Untersuchungen im Kontext persönlicher und kunsttheoretischer Anschauungen

Die Mehrheit der Bosch-Forschung tendiert zu einer moralisch-didaktischen Auslegung des "Gartens der Lüste".

Bereits Fra J. de Siguença empfand das Triptychon 1605 in der "Tercera porte de la Historia de la Orden de S. Geronimo", der ersten Beschreibung des Bildes, als Moralpredigt mit der Wollust als zentralem Thema. Der spanische Autor lieferte denn auch nachfolgenden Interpretationen die Grundlage.

So meint Charles de Tolnay, der die Psychoanalyse zu Rate zieht und die Mitteltafel als eine Darstellung unterdrückter sexueller Wünsche versteht, Bosch wolle damit deren Vergänglichkeit und Nichtigkeit zeigen.¹

Baldass glaubt, hier werde das sündhafte Treiben der Menschheit in der Hölle bestraft.²

Selbst J. Combe, dem die Alchimie als Grundlage seiner Auslegung dient, glaubt, daß die alchemistischen Symbole als Warnung gegen die alchemistische Wissenschaft und Häresie gelesen werden müssen.³

Oder wie R. Biedrzyński zum Ausdruck bringt: "Die Welt ist zur Manege der Wollust geworden."⁴

Ebenso Marijnissen, nach dem die hier dargestellten Menschen der fleischlichen Lust verfallen sind und dafür in der Hölle büßen müssen.⁵

Nur wenigen Kunsthistorikern diene Fraengers Auslegung des Triptychons als Grundlage ihrer Untersuchungen.

So baute der Holländer und Rudolf Steiner-Anhänger A. Wertheim-Aymès dessen Deutung weiter aus. Er erklärt das Werk aus anthroposophischer Sicht und betont, daß Bosch hier keine subjektiven Phantasien wiedergab, sondern in Übereinstimmung mit zeitgenössischen Geheimlehren malte, als Rosenkreuzer.⁶

Auch H. Rothe tendiert eher zu einer optimistischen Auslegung des Triptychons im Sinne Fraengers.⁷

Ebenso wie Wertheim-Aymès und Fraenger verwirft die polnische Kunsthistorikerin A. Spsychalska-Boczkowska alle traditionellen Forschungsergebnisse. Sie deutet das Werk nach astrologischen Gesichtspunkten.⁸

Ausgehend von Combe sieht auch J. van Lennep alchemistische Symbole in dem Triptychon. Er glaubt jedoch im Gegensatz zu Combe an ihren positiven Charakter.⁹

¹ Ch. de Tolnay, Hieronymus Bosch, Baden-Baden 1962

² Ludwig Baldass, Hieronymus Bosch, Wien 1968

³ J. Combe, Jérôme Bosch, Paris 1946

⁴ R. Biedrzyński, Der Garten der Lüste, Feldafing 1966

⁵ R.H. Marijnissen, Bosch, Genf 1972

⁶ C.A. Wertheim-Aymès, Hieronymus Bosch, Berlin 1957

⁷ H. Rothe, Hieronymus Bosch, München 1955

⁸ A. Spsychalska-Boczkowska, Material for the Iconography of Bosch's Triptych "The Garden of Delights", Studia Muzcalnc 5, Poznan 1966

⁹ J. van Lennep, Art et Alchimie, Brüssel 1966

Fraenger formulierte als erster Kunsthistoriker eine Gegenthese zur traditionellen Sichtweise des Triptychons: keine Apotheose der Sündhaftigkeit, sondern eine der menschlichen Freiheit des Geistes. Das Bild sei eine Allegorie der Selbstvergöttlichung der Menschheit, die ermöglicht werde durch ein dargestelltes Initiationscurriculum der körperlichen Liebe. Was auf den ersten Blick als symbolische Verdichtung eines ketzerischen Programms erscheint, sei wahrscheinlich eine Utopie, die mit dem Aufbruch der Renaissance und Neuzeit konform geht und auf ein "irdisches Paradies", auf das geweissagte "dritte Reich des Geistes" verweist.

In einer bildreichen, dichterischen Sprache beschreibt der Kunsthistoriker die Schönheit der auf dem Triptychon dargestellten Welt.

Neu an Fraengers Forschungsergebnissen war auch, daß er einen jüdischen Berater des Künstlers annahm, der den Gehalt des Triptychons bis ins kleinste Detail bestimmte.

Viele Bilder der Reifezeit, so der Kunsthistoriker, enthalten jüdisches Gedankengut, das Bosch aus sich heraus nicht empfangen haben konnte.

Fraenger versetzte sich schon fast leidenschaftlich in die Person des vermeintlichen Bosch-Inspirators Jakob von Almaengien. Nicht nur dieses Werk, sondern auch andere Bilder Boschs soll Jakob von Almaengien in Auftrag gegeben haben.

Fraenger selbst erwies sich ebenfalls vielen Künstlern gegenüber als Anreger und Förderer.¹⁰

Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, wäre seine Interpretation das Beispiel für eine persönlich gefärbte Exegese.

An der Person Wilhelm Fraengers wird aber auch deutlich, wie leicht die Brücke von seiner Denkform zu sonstigen, für Irrationalität empfänglichen Ideologien, ohne es zu wollen, zu schlagen ist.

Zwar wurde Fraenger 1933 als Mannheimer Bibliotheksdirektor entlassen. 1939 aber wurde sein Buch "Auf gut deutsch. Kernworte deutscher Tüchtigkeit in einer Auslese" vom Amt für Schrifttumpflegerie und vom Völkischen Beobachter empfohlen.

Und seit 1938 war Fraenger am Berliner Schillertheater tätig. Wenn Fraenger auch nicht im nationalsozialistischen Sinne orthodox war, so zeigt sein Fall doch, wie leicht ein Wissenschaftler, ohne es zu merken, mythisierendem Gedankengut zum Opfer fallen kann.¹¹

So könnte Fraengers Untersuchung, in der von Geheimsekten, Mythen, Ritualen und Initiationen gesprochen wird, in ihrem Hang zur Mystifikation durchaus faschistischer Rhetorik entsprechen.

Wie bereits erwähnt geht Patrik Reuterswärd in seiner Untersuchung von Fraenger aus. Indem der schwedische Kunsthistoriker Fraengers Untersuchungen überprüft, gelangt er zu einem ähnlichen Ergebnis wie dieser.

¹⁰ H. Goertz, Hieronymus Bosch - In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1977, S. 19

¹¹ vgl. die Vita in der ersten Ausgabe "Das Tausendjährige Reich", Coburg 1947 (S. 143), sowie die Darstellung seines Lebenslaufes von Ingeborg Baier-Fraenger in: Wilhelm Fraenger, Von Bosch bis Beckmann, Ausgewählte Schriften, Dresden 1977 (S. 297-298)

In der Gesamtausgabe der Schriften Fraengers über Hieronymus Bosch setzt sich Reuterswärd in einem Nachwort kritisch mit dessen Deutung des Triptychons auseinander.¹²

Trotz der kritischen Worte leugnet Reuterswärd seine Bewunderung für Fraengers Arbeiten nicht.¹³

So pflichtet er zwar den Bosch-Forschern bei, die der Beweisführung Fraengers, nach der dieser mit dem Kamerijker Protokoll von 1411 die Existenz einer adamitischen Sekte in Boschs näherem Umfeld nachweisen wollte, ablehnend gegenüberstanden. Was in Brüssel zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts geschah, besagt nichts über die Verhältnisse in Hertogenbosch hundert Jahre später, so ihr Einwand. Doch verweist Reuterswärd auf den Unterschied zwischen Beweis und Indiz. Wer sich danach nur durch Beweise überzeugen läßt, wird Fraengers Belege ablehnen müssen.

Da seine Rekonstruktion der Wirklichkeit jedoch auf mannigfaltige Indizien beruht, wiegen sie gewissermaßen den Mangel an schlüssigen Beweisen auf.

Indem Fraenger jedoch glaubte, aus dem Triptychon einiges über die Persönlichkeit und Lebenslage des Auftraggebers herauslesen zu können, geht er laut Reuterswärd zu weit.

Doch besteht Fraengers Leistung, so der Kunsthistoriker, nicht nur darin, auf die mögliche Existenz einer adamitischen Sekte hinzuweisen. Vielmehr ist dessen Leistung prinzipieller Art, da Fraenger als erster einen radikal neuen Ausgangspunkt wählte, um das Widerspruchsvolle bei Bosch zu klären.

Denn setzt man wie er voraus, daß Bosch für eine religiöse Gemeinschaft in 's-Hertogenbosch gearbeitet hat, ist damit eine Lösung des historischen Problems der Frage nach dem Auftragsteller und der Bestimmung des Triptychons angedeutet. Dadurch wird, so Reuterswärd, die künstlerische Größe Boschs in keiner Weise beeinträchtigt.

Die Benennung des Juden Jakob von Almaengien als Auftraggeber, Hauptanreger und Gefährten des Hieronymus Bosch erscheint Reuterswärd als eine pragmatische und durchaus berechtigte Lösung. Gleichzeitig betrachtet er diesen Ansatz jedoch auch als sehr suggestiv.

Zwar deutet auch Reuterswärd die bekleidete Gestalt auf der Mitteltafel als den Auftraggeber des Triptychons. Doch erblickt er hier den Besteller in der Gestalt Johannes des Täufers. Später räumt der Schwede dieser Figur sogar eine zweitrangige Position ein, indem sie lediglich den Zweck erfüllt, unsere Konzentration auf die neben ihm liegende Frau, als der eigentlichen Geheimnisträgerin, zu lenken. Letztendlich glaubt Reuterswärd, daß man den Gedanken Fraengers erst dann gerecht wird, wenn man Jakob von Almaengien vornehmlich als Anreger Boschs betrachtet.

¹² Wilhelm Fraenger, Hieronymus Bosch, Dresden 1975, S. 495-502

¹³ "Es sei schon hier gesagt, daß ich Fraengers Arbeiten sehr bewundere. Nicht zuletzt seine mitreißende Sprache, seine bis ins Detail treffsichere Darstellungskunst machen seine Schriften zu einer eigentümlichen faszinierenden Lektüre."
ebd., S. 496

Reuterswärd betrachtet die Untersuchungen Fraengers jedoch als einen Beweis, dass es in 's-Hertogenbosch einen Kreis von Gebildeten gab, in dem sich mit relativ internen Sinnbildern verständigt wurde. So schuf Bosch insofern nicht aus eigener Kraft, da er dazu angehalten war, sich in Symbolen, die auch den Auftraggebern verständlich waren, auszudrücken.

Reuterswärd gelangt zu der gleichen Schlußfolgerung wie Fraenger, daß die Wahrnehmung des Werkes nur von einer kulturellen Elite vollzogen werden konnte. Doch spricht Reuterswärd in seiner Untersuchung nur von einer häretischen Gemeinschaft, ohne den Versuch zu unternehmen, diese näher zu bestimmen. Für ihn läßt sich das Triptychon mit höchst unterschiedlichen Gedankenrichtungen verbinden: mit dem irdischen Paradies der Adamiten, mit dunklen gnostischen Mysterienkulten oder den gelehrten Spekulationen der Alchimisten.

Korrigiert werden kann Fraenger laut Reuterswärd dennoch nur in Einzelheiten, wie den sehr weit getriebenen Interpretationen einzelner Details.

Er betont, daß es bislang niemandem gelungen ist zu beweisen, daß der Deutsche in den Hauptzügen tatsächlich geirrt hat.

Weitere Untersuchungen haben daher das Tarnungsthema "Garten der Lüste" beiseite zu schieben, um das Triptychon in seiner eigentlichen Bedeutung erkennen zu können. Doch glaubt Reuterswärd, daß der Hauptsinn durch die noch bestehenden und auch weiterhin ungelösten Rätsel nicht verändert werden kann. Der Kunsthistoriker unterstreicht damit seine Absage an die traditionelle Bosch-Forschung und seine Parteinahme für den Weg Fraengers, den dieser mit seinen Untersuchungen vorgezeichnet hat.

Zwar relativiert Reuterswärd viele Ansichten Fraengers, wo diese seiner Einsicht nach zu sehr in Spekulationen übergehen.

Doch das Vorbild der Untersuchungen Reuterswärds ist unübersehbar Wilhelm Fraenger.

Die von Gombrich vorgelegte Interpretation hingegen weist zweierlei Seiten auf: erstmals werden die Außentafeln entgegen der üblichen Sichtweise - nach der sie die Welt am dritten Schöpfungstag zeigen - als Ort nach der Sintflut gedeutet. Indem Gombrich jedoch an der Beschreibung des Fra J. de Siguença festhält, scheint er ganz der traditionellen Bosch-Forschung verpflichtet zu sein.

So spricht er sich denn auch gegen solche Interpretationen aus, die in den symbolischen Verschlüsselungen der Alchimie, Astrologie, Folklore den Traumbüchern oder esoterischen Sekten den Schlüssel zum Triptychon zu finden hoffen.

Damit widerspricht er Auffassungen wie denen Fraengers oder Reuterswärds. Letztgenannter hält es hingegen für abwegig, die grünenden frischen Wiesen der Werktagsseite als die Welt nach der Sintflut zu deuten. Reuterswärd ist der Ansicht, daß sich Gombrichs Ausführungen nur teilweise mit dem auf dem Triptychon tatsächlich Gegebenen in Übereinstimmung bringen lassen. Er hält daran fest, daß die Werktagsseite den dritten Schöpfungstag darstellt.

Zwar räumt Reuterswärd ein, daß dies die Hauptthese Gombrichs, das Mittelbild stelle die Zeit vor der Sintflut dar, nicht beeinträchtigen muß. Doch lehnt er auch sie ab, da der rechte Flügel, auf der jede andere Sünde, nur nicht die auf der Mitteltafel vermeintlich begangene, vergolten wird.¹⁴

Gombrich ist jedoch davon überzeugt, daß Boschs Triptychon trotz all seiner Rätsel in Übereinstimmung mit der Tradition der Bibelillustrationen, statt mit dem Genre symbolischer Fantasien zu sehen ist. Fortschritte in der Entschlüsselung des Werkes werden daher eher durch das Studium der Bibel und ihrer Kommentare, als durch Untersuchungen esoterischer und anderer Lehren erzielt.

Warum gelangt Gombrich zu solch einer Beurteilung des Triptychons und woraus resultiert seine Abneigung gegenüber Deutungen, wie sie beispielsweise von Fraenger oder Reuterswärd geliefert wurden?

Gombrich entstammt der Wiener Schule der Kunstgeschichte. Er war Schüler Julius von Schlossers und wurde von Ernst Kris und dessen auf die psychoanalytische Untersuchung des Kunstwerks gerichteten Methode beeinflusst.¹⁵

Die Wiener Schule basiert auf der Verflechtung vom Prinzip der Gegenstandsnahe und der Geschichtlichkeit des Kunstwerks.

Mit Julius von Schlosser setzte die jüngere Wiener Schule der Kunstgeschichte ein, die sich mit Sprachforschung, Gestaltpsychologie und Strukturforschung neu akzentuierte. Jedoch arbeitete sie auch weiterhin auf der Grundlage philologisch-historischer, quellenkritischer und formalanalytischer Schulung.¹⁶ Bei Julius von Schlosser verbanden sich Theorie und Praxis zu einer untrennbaren Einheit.

Gombrichs kunstwissenschaftliche Betrachtungsweise ist sowohl von einem allzu abstrakten Historismus als auch von einer zu expressiven psychologisierenden Methode abgegrenzt. Er gebraucht den Begriff des Symbols zur Charakterisierung der bildkünstlerischen Sprache während der Renaissance und des Barock, als es darum ging, eine tiefere Wahrheit in einer für Außenstehende verschleierte rätselhaften Form auszudrücken.

Gombrich tendiert daher eher zu einer rationalistischen Symbolinterpretation. Danach ist die künstlerische Symbolform nur im Rahmen kultureller Wertungen, Normen und vorherrschenden Stiltraditionen jener Zeit zu verstehen, in der sie entstanden ist. An ein Symbolmilieu, welches das Kunstwerk in all seinen Aspekten zu erklären vermag, glaubt der Kunsthistoriker nicht.¹⁷

Kunst bleibt nach Gombrich gegenüber nachträglichen interpretierenden Einfällen jedoch immer offen. Auch wenn diese sich bruchlos einfügen lassen, kann nicht mit Sicherheit bestimmt werden, wie weit sie ein Teil der ursprünglichen Intention des Künstlers oder Auftraggebers waren.

So erscheint es ihm nahezu unmöglich, den Sinn eines Bildes zu entschlüsseln, wenn es getrennt vom Kontext erhalten ist.

Das Symbol erlangt nur aus einem mitgegebenen Zusammenhang seinen besonderen Sinn.¹⁸

¹⁴ P. Reuterswärd, Hieronymus Bosch, Uppsala 1970, S. 280

¹⁵ Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte, Frankfurt 1981, S. 391

¹⁶ Norbert Wolf, Kunstwerke verstehen und beurteilen, Düsseldorf 1984, S. 130

¹⁷ Götz Pochat, Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kulturwissenschaft, Köln 1983, S. 205

¹⁸ Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.), Bildende Kunst als Zeichensystem, Band 1: Ikonographie und Ikonologie, Köln 19915, S. 415

Erst wenn eine umfassende Illustration durch einen Text erschlossen werden kann, hat der Kunsthistoriker seine Aufgabe gelöst. Gibt es sogar eine ganze Folge solcher Illustrationen, die zu einer ähnlichen Folge im Text passen, läßt sich eine Zufälligkeit der Übereinstimmung ausschließen.¹⁹

Die Geschichte der Interpretationen ist laut Gombrich voll von Irrtümern, die sich aus falschen Ausgangspunkten ergeben.

Als Beispiel führt er Taddeo Zuccaros Dekoration im Palazzo Caprola an. Wüßten wir nach Gombrich nicht, daß Zuccaris Freskenzyklus für das übliche Studiolo entworfen wurde, in das sich der Prinz von der Geschäftigkeit des Hoflebens zurückziehen konnte und deshalb dem Thema Einsamkeit gewidmet war, würde der Raum sicherlich als Kultort einer synkretischen Sekte interpretiert werden.²⁰

Hier scheint der Kunsthistoriker ebenfalls seine Abneigung gegen solche Bestrebungen zum Ausdruck zu bringen, die Kunstwerke als Ausdrücke häretischer Gemeinschaften oder geheimer Lehren verstehen.

Auch wenn der Kunsthistoriker die geschichtlichen und kulturellen Verhältnisse genau darlegt und seine eigene psychische Veranlagung und Erwartung berücksichtigt, kann laut Gombrich nicht die ganze Wahrheit, die im Kunstwerk steckt, erkannt werden. Daher hält er eine redliche historische Annäherung an das Kunstwerk sowie die Klärung seiner Funktion für eine dringlichere Aufgabe der Forschung, als einseitige ikonologische Spekulationen bezüglich eines vermuteten symbolischen Inhalts.²¹

Daniela Hammer-Tugendhat studierte Kunstgeschichte und Archäologie in Bern und Wien. 1975 promovierte sie bei Otto Pächt über "Hieronymus Bosch und die Bildtradition".²²

Otto Pächt, der in Wien und Berlin studiert hat, gehört wie Gombrich der Wiener Schule der Kunstgeschichte an. Wien war für Pächt die Periode der strengen Kunstwissenschaft, seines Kampfes gegen das Unwissenschaftliche, sowie die Phase der Strukturanalyse und der Adaptierung der Gestalttheorie für eine methodisch fundierte Kunstgeschichte.²³

Pächt geht es darum, das Kunstwerk nicht nur aus einer Summe von Einflüssen heraus zu erklären, sondern als aktives Reagieren auf eine gegebene Situation zu verstehen.

Ein weiteres Thema Pächts ist das Verhältnis von Tradition und schöpferischer Leistung, das heißt, wie ist das Verhältnis des individuellen Künstlers zu der nationalen Schule, aus der er hervorgeht.²⁴

Ein Vergleich der Fragestellungen und Ergebnisse Hammer-Tugendhats mit den Forschungsergebnissen Pächts führt zu der Feststellung, daß die Kunsthistorikerin in wesentlichen Punkten unter seinem Einfluß steht.

¹⁹ vgl. Gombrichs Gegenüberstellung der Beschreibung des Inventars des Herzogs von Brüssel aus dem Jahr 1595 mit der des Inventars der Prager Kunst- und Schatzkammer von 1621 und die von ihm daraus gefolgerten Schlüsse.

²⁰ Ekkehard Kaemmerling, S. 425

²¹ Götz Pochat, S. 207

²² Renate Berger/Daniela Hammer-Tugendhat (Hrsg.), Der Garten der Lüste, Köln 1985

²³ Artur Rosenauer/Gerold Weber (Hrsg.), Kunsthistorische Forschungen - Otto Pächt zu Ehren, Salzburg 1972

²⁴ Otto Pächt, Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, Horn 1977

So stimmt sie angesichts der Bosch-Literatur der Tatbestand nachdenklich, daß der Leser einer Unzahl unterschiedlicher Interpretationen gegenübersteht, die sich oftmals einander ausschließen.

In dieser Situation erscheint es ihr notwendig, nach den Ursachen zu fragen, welche die hermeneutischen Differenzen bedingen. Ein Grund dafür liegt ihrer Ansicht nach darin, daß die notwendigen Voraussetzungen noch nicht ausreichend erarbeitet wurden.

Eine dieser Voraussetzungen sieht sie in einer historischen Einordnung Boschs in die Bildtradition. Daher ist eine Interpretation seines Werkes nur dann als objektiv und historisch richtig anzusehen, wenn die Stellung seiner Bilder in der bildlichen Tradition bestimmt wird.²⁵

Die Frage nach der künstlerischen Herkunft Boschs wurde laut Hammer-Tugendhat bisher zu sehr vernachlässigt. Zudem hat sich die neuere Literatur in ihren Augen zu einseitig der ikonologischen Interpretation hingegeben. Diese einseitige Konzentration auf das Thematische hat zu einer Mißachtung der Dialektik von Form und Inhalt geführt.

Doch die Sprache des Künstlers ist immer eine ästhetische und seine Interpretation eines bestimmten, oft vorgegebenen Themas, liegt auch in seiner spezifischen Darstellungsform.

Daher müssen die Gestaltungsprinzipien wie Raumaufbau, Verhältnis von Figuren zueinander, Farbe, Licht etc. berücksichtigt werden, will man den Gehalt des Werkes begreifen.

Die Ikonologie führt jedoch oftmals zu unhistorischen und unhaltbaren Auslegungen, da bestimmte schriftliche Traktate oder andere Zeugnisse religiöser, astrologischer oder alchimistischer Natur willkürlich mit Bosch in Zusammenhang gebracht werden. Dafür sieht Hammer-Tugendhat keinen Anhaltspunkt gegeben.

Schon Pächt übte Kritik an der Vorstellung derjenigen Kunsthistoriker, die Kunst als Geheimsprache verstehen und behaupten, daß die künstlerische Schöpfung eine Glaubensthese oder irgendeine philosophische Idee symbolisiert. Er verneint solche Vorstellungen, die im Kunstwerk nach einen, unter der Oberfläche verborgenen tieferen metaphorischen, allegorischen oder symbolischen Sinn suchen.²⁶

Hammer-Tugendhat geht davon aus, daß jeder Künstler ikonographisch und stilistisch auf bestimmte, nämlich bildliche Quellen zurückgreift. So sind zu einer historisch begründeten Erfassung von Boschs Werken die geschichtliche Einordnung in die Bildtradition unabdingbar. Dabei stützt sie sich mit eigenen Worten vor allem auf die Schriften Pächts und allgemein der Wiener Schule.²⁷

Neben einer Analyse von Boschs Gestaltungsprinzipien und Ausdrucksmitteln sieht Hammer-Tugendhat allerdings auch in der Untersuchung der realen gesellschaftlichen Verhältnisse seiner Zeit eine Notwendigkeit, um seine Aussagen inhaltlich deuten zu können.

²⁵ Daniela Hammer-Tugendhat, Hieronymus Bosch - Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien, München 1981, S. 7

²⁶ Otto Pächt, Kritik an der Ikonologie. In: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.), Ikonographie und Ikonologie, Köln 19915, S. 354

²⁷ Daniela Hammer-Tugendhat, München 1981, S. 9

Auch bezüglich der Feststellung einer möglichen Einflußnahme bestimmter religiöser, astrologischer oder anderer Schriften müßten diese sowie Boschs eigene Werke auf ihre historisch-gesellschaftliche Funktion hin überprüft werden. Denn auch solches schriftliches Material ist in den Augen der Kunsthistorikerin eine zu interpretierende Quelle und kann nicht, so ihre Kritik, unbefragt zur Erklärung bildkünstlerischer Werke herangezogen werden. Alle diese Phänomene sind als Ausdruck und Produkt einer ganz konkreten Zeit und Gesellschaft zu verstehen und erfüllen darin eine bestimmte Funktion. Werden aber diese Erscheinungen aufeinander bezogen, ohne auf die gemeinsame Basis zurückzugreifen, entbehren die aufgestellten Zusammenhänge jeglicher Überprüfbarkeit und Relevanz.²⁸

Ihre Vorstellungen von einer wissenschaftlichen Untersuchung von Kunstwerken, die historisch begründbare Ergebnisse liefern will, bestimmen auch Hammer-Tugendhats Interpretation des "Gartens der Lüste".

Dabei geht sie von folgenden Prämissen aus: Kunst ist nicht identisch mit der Auffassung der Auftraggeber. Zwar kann dieser die Thematik eines Bildes festlegen, doch hat er keinen Einfluß auf seine Gestaltungsprinzipien, die einen wesentlichen Bestandteil der inhaltlichen Aussage darstellen. Diese Gestaltungsprinzipien müssen analysiert und für die Interpretation herangezogen werden. Auch die reale gesellschaftliche Situation, die laut der Kunsthistorikerin nicht einfach mit der Ideologie der Herrschenden übereinstimmt, spiegelt sich im Kunstwerk wider. Sie zu analysieren, ist eine unabdingbare Voraussetzung für eine objektivierbare Interpretation.

Als Grundlage ihrer Untersuchung dienen Hammer-Tugendhat die Ergebnisse, welche sie in ihrer Veröffentlichung "Hieronymus Bosch - Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien" vorgelegt hat. Darin klärt sie unter anderem Fragen zu den Gestaltungsprinzipien von Hieronymus Bosch, das Verhältnis von künstlerischer Herkunft und persönlicher Intention zu fremden Einflüssen, die gesellschaftlichen Hintergründe seiner Kunst, sowie seine Stellung zu den Problemen seiner Zeit.

Ein Vergleich der hier gewonnenen Erkenntnisse mit den Ausführungen Pächts über die Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts, sowie der künstlerischen Originalität und ikonographischen Erneuerung, zeigt den Einfluß des Kunsthistorikers und der Wiener Schule auf Hammer-Tugendhats Untersuchungen.²⁹ Damit scheint sie wie auch Gombrich in der Tradition der Wiener Schule verwurzelt zu sein.

Dennoch teilt sie mit diesem lediglich die Abneigung gegen Interpretationen, die Boschs Triptychon als Ausdruck religiöser, philosophischer, astrologischer oder alchimistischer Bekenntnisse beschreiben.

²⁸ ebd., S. 10

²⁹ Otto Pächt, Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, Horn 1977

Eine Deutung im Sinne Gombrichs lehnt die Kunsthistorikerin ebenso ab. Sie will mit ihrer Untersuchung zeigen, daß das Triptychon weder als Symbol einer Glaubensthese noch als moralische Predigt im Sinne der Kirche aufgefaßt werden kann. Hammer-Tugendhat mißt in ihrer Analyse besonders der Sexualgeschichte, der Entwicklung und Veränderung der Auffassung von Erotik, Liebe und Körperlichkeit, sowie deren Unterdrückung durch die kirchliche Ideologie große Bedeutung bei. Sie gelangt dabei zu dem Schluß, daß durch die Darstellung Boschs erotische Phantasie manifest wird und dadurch einen objektiven Widerspruch zur Sexualunterdrückung der Inquisition bildet.

Damit enthebt die Kunsthistorikerin das Triptychon nicht nur seines antisexuellen, sondern auch seines frauenfeindlichen Komplexes.

In ihrer kritischen Auseinandersetzung sowohl mit der Darstellung der Frau, als auch mit der Auffassung, vor allem männlicher Interpreten, bezüglich ihrer Rolle in dem Triptychon, ist die Untersuchung Hammer-Tugendhats vielleicht als Beitrag zur feministischen Kunstgeschichte zu sehen.

Die Untersuchungen der Kunsthistorikerinnen Laurinda S. Dixon, Virginia Tuttle sowie Madeleine Bergman sind der Hammer-Tugendhats völlig entgegengesetzt. Sie gehören wie Fraenger und Reuterswärd dem Zweig der Bosch-Forschung an, die den Künstler im Licht der Alchimie, Kabbala oder anderer Geheimlehren sehen. Ihnen ist gemein, daß sie diese Geheimlehren als Schlüssel zur letztwesentlichen Deutung des Triptychons betrachten.

Für sie scheint der Sinn des Werkes dort verborgen zu sein, für diejenigen, die Zugang zu seiner geheimen Symbolik hatten und befähigt waren, diese zu verstehen. Danach hat Bosch das Triptychon mit einer bewußt verdeckten Symbolik erfüllt, deren Bedeutung zu entschlüsseln ist.

Schon in der Auswahl der Quellen, die Dixon, Tuttle und Bergman als Grundlage ihrer Untersuchungen dienen, offenbaren sich ihre Vorstellungen über den Gehalt des Werkes. So beziehen sie sich in erster Linie auf Autoren wie beispielsweise Hermes Trismegistus, Comestor, Marsilio Ficino oder Pico della Mirandola, deren Schriften sich teilweise mit den Lehren der Alchimie, Kabbala oder des Neuplatonismus befassen. Zudem verweisen die Interpretinnen oftmals auf die gleichen Quellen.

Die Übertragung dieser Quellen auf das Triptychon begründen sie mit dem Umstand, daß sie zu Lebzeiten Boschs in ganz Europa verbreitet waren. Bosch selbst konnte diese Schriften für die Gestaltung und Aussage seines Triptychons heranziehen, da er eine gebildete Persönlichkeit war, oder wie Bergman folgert, unter dem Einfluß der *Devotio Moderna* stand.

Auch Dixon verweist auf die Existenz dieser Gemeinschaft und glaubt damit den Nachweis zu erbringen, daß der Künstler Zugang zu wissenschaftlichen Texten der Alchimie besaß.

Beide Autorinnen verweisen in diesem Zusammenhang auf Gerhard Groote (1340-1384), den Begründer der *Devotio Moderna*.

Bergman beschreibt wie Dixon das Triptychon als die Idee eines wiedererrichteten Garten Eden. Während Dixon jedoch die Alchimie als Weg zur Erlösung der Menschheit in das Triptychon einbezieht, versteht Bergman das Werk als Widerspiegelung neuplatonischen Gedankengutes.

Wie Fraenger glaubt auch sie den Auftraggeber bestimmen zu können. Doch ist dieser bei ihr kein Mitglied einer esoterischen Sekte, sondern entstammt der Nassauer Herrscherfamilie, die dem Humanismus eng verbunden war.

Zwar ist Bergman wie Fraenger der Überzeugung, daß der Patron das Thema des Triptychons bestimmte. Doch unterscheidet sich ihre Vorstellung von der Fraengers

darin, daß sie Bosch selbst für die Formulierung des Themas verantwortlich macht. Damit kommt Bergman der Sichtweise Hammer-Tugendhats sehr nahe, daß der Auftraggeber zwar das Thema des Gemäldes, jedoch nicht dessen Darstellungsform festlegen konnte.

Doch während Hammer-Tugendhat eine Antwort in der Analyse historischer Gestaltungsprinzipien und des geschichtlichen Kontextes sucht, geht Bergman davon aus, daß Boschs Darstellungsform durch die religiöse Anschauung der *Devotio Moderna* geprägt war.

Tuttle hingegen betrachtet das Triptychon als Ausdruck der Idee, daß die in Sünde verfallene Menschheit ein immerwährender Gegenstand der Verführung des Fleisches durch dämonische Kräfte darstellt. So ist ihre Untersuchung einerseits aufgrund ihrer Annahme, daß Boschs Triptychon die Lehre der jüdischen Kabbala und Mystik widerspiegelt, der traditionellen Bosch-Forschung entgegengesetzt. Andererseits versteht Tuttle das Werk als Ausdruck einer moralischen Haltung, die der traditionellen Linie verhaftet scheint.

Wie Dixon versagt sich auch Tuttle jeder soziologischen Annäherung und unterläßt den Versuch, Boschs Werk in seinen gesellschaftlichen Kontext zu verankern. Lediglich Bergman versucht mit ihrer Frage nach dem Auftraggeber und seiner geistigen Verwurzelung, teilweise eine Antwort auf die gesellschaftliche Funktion des Triptychons zu geben. Doch erscheint dieser Versuch lediglich als ein nebensächlicher Aspekt ihrer Untersuchung.

Allen gemeinsam ist dennoch, daß sie bezüglich ihrer vermuteten Einflußnahme religiöser, philosophischer oder alchemistischer Schriften, diese sowie Boschs eigene Werke nicht auf ihre historisch-gesellschaftliche Funktion hinreichend überprüfen. Statt dessen genügt ihnen für ihre Untersuchungen als Materialbasis ein einziges, aus dem Werk Boschs herausgelöstes Gemälde.

Während Gombrich und Hammer-Tugendhat zu einer rationalistisch geprägten Interpretation tendieren, lassen sich die Auslegungen Dixons, Tuttles sowie Bergmans hingegen nicht mit der kunsttheoretischen Auffassung der Wiener Schule vertreten.

Sie weisen eher in eine andere Richtung, die der Auffassung C.G. Jungs über den symbolischen Gehalt eines Werkes zu entsprechen scheint. Danach ist das Symbol im Kunstwerk die bestmögliche Ausdrucksform für einen sonst unbekanntem komplexen Bereich, der dem rationalen Bewußtsein und der sprachlichen Logik nicht zugänglich ist.³⁰

Eine große Ähnlichkeit mit den von Jung entwickelten Theorien weist auch die Verwendung des Symbolbegriffs bei Aby Warburg und Ernst Cassirer auf. Warburg betont dabei den expressiven Charakter des Einzelwerkes. Nach ihm blieb das Individuum immer im Spannungsfeld zwischen Geist und Natur, aufgeklärtem Bewußtsein und gebundenem Gefühl.

Formal wie inhaltlich wird das Kunstwerk von Warburg als Ausdruck dieser Gegensätze und des Strebens nach deren Ausgleich gedeutet.³¹

³⁰ Götz Pochat, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, Köln 1983, S. 118
³¹ ebd., S. 77

Er setzte den Symbolcharakter des Kunstwerkes hauptsächlich mit dem Inhalt des Werkes und seiner Botschaft in Beziehung. Dabei wird das Werk sowohl zum Monument wie auch zum Dokument, in dem sich die geistige Lage einer ganzen Epoche offenbart.

Zudem war Warburg der Auffassung, daß ein Kunstwerk nicht aus seinem Zusammenhang mit anderen Kulturfunktionen herausgelöst werden darf. Vielmehr muß die Frage gestellt werden, was Religion, Dichtung, Mythos und Wissenschaft, Gesellschaft und Staat für die bildhafte Phantasie bedeuten. Ebenso muß geklärt werden, was das Bild für diese Funktionen bedeutet.

Der kulturgeschichtliche Aspekt von Aby Warburgs Symbolbegriff hat sich in der Ikonologie fortgesetzt.

Auch Cassirer, Wind und Panofsky haben in den zwanziger Jahren, ausgehend von erkenntnistheoretischen Überlegungen, Symboltheorien entwickelt.

So versteht Ernst Cassirer unter einer symbolischen Form jede Energie des Geistes, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird. Danach tritt uns die Sprache, die mythisch-religiöse Welt und die Kunst als eine besondere symbolische Form entgegen.³²

Betonen Warburg und Jung eher den projektiven Aspekt der künstlerischen Symbolform, stellt Cassirer jedoch den autonomen Charakter der Kunst stärker in den Vordergrund. So spricht er von der Idee, die unmittelbar im Kunstwerk erscheint.³³

Erwin Panofsky hingegen baute den kultursymbolischen Aspekt aus, was dem ikonologischen Ansatz Warburgs zum Durchbruch verhalf.

Nach Panofsky ist der Aufbau des Kunstwerks als symbolischer Ausdruck der lebensphilosophischen Haltung des Künstlers zu verstehen. Durch die anschließende Analyse des Kunsthistorikers erhält die Symbolform ihre logische Begründung. Dabei beruft sich Panofsky auf die Weltanschauung und die philosophischen Systeme, die in den jeweiligen Kunstepochen aktuell waren und in der diskursiven Symbolform der Sprache eine entsprechende Auffassung von Wirklichkeit vertraten.³⁴

1933, vier Jahre nach Warburgs Tod, wurde die von ihm eingerichtete Bibliothek an der Universität Hamburg, wo auch Panofsky und Cassirer lehrten, von den Nationalsozialisten aufgelöst. Die Bibliothek siedelte nach London über, wo dann das Warburg-Institut gegründet wurde.

Panofsky emigrierte 1933 in die Vereinigten Staaten, wo bereits Edgar Wind, ein Schüler Warburgs, lehrte.³⁵

Auch andere Kunsthistoriker wie Rudolf Wittkower oder Wilhelm Heckscher, die von der Methode Warburgs beeinflusst waren, führten Lehrtätigkeiten in den Vereinigten Staaten aus.³⁶

³² Götz Pochat, Köln 1983, S. 129

³³ ebd., S. 132

³⁴ ebd., S. 166

³⁵ Udo Kultermann, Frankfurt 1981, S. 377

³⁶ Ekkehard Kaemmerling, Köln 19915

Eine Einflußnahme Warburgs und seiner Vertreter auf die Amerikanerinnen Dixon, Tuttle und Bergman könnte demnach durchaus stattgefunden haben.

Wenn dieser Einfluß tatsächlich besteht, spiegeln ihre Untersuchungen dennoch lediglich die Vorstellungen Jungs, Warburgs, Panofsky's oder Cassirers über den Symbolbegriff wider.

Die Methoden Warburgs oder Panofsky's, mit deren Hilfe diese glaubten, den Gehalt eines Werkes feststellen zu können, werden von den Kunsthistorikerinnen im engeren Sinn nicht angewendet.

So war beispielsweise Warburg der Auffassung, daß nur durch das Studium aller Arten von Urkunden, die sich mit dem Kunstwerk nach historisch-kritischer Methode in Verbindung bringen lassen, ein Indizienbeweis für die Tatsache, daß ein im einzelnen aufzuweisender Vorstellungskomplex an der Gestaltung des Bildes mitgewirkt hat, führen läßt.³⁷

Auch nach Panofsky ist im Falle der Ikonologie das Verständnis der Kunstwerke nur durch eine umfassende Kenntnis der geistig-kulturellen Entwicklung und der historisch-sozialen Umstände möglich.

Diese Vorbedingungen der ikonologischen Methode versteht Panofsky als eine Kontrollfunktion, um eine willkürliche Deutung der tieferen Sinnsphäre, die sich hinter einem Werk verbirgt, zu verhindern.³⁸

Stellt sich jedoch die hier vermutete Einflußnahme Warburgs, Panofsky's, Cassirers oder Jung als richtig heraus, kommt hier ein Gegensatz zum Vorschein, der schon 1913 durch Max Dvorák zum Ausdruck gebracht wurde. Dvorák warnte damals vor der Gefahr der Oberflächlichkeit und einer kulturhistorischen Überschreitung, die von den Vorstellungen Warburgs und seiner Vertreter herbeigeführt werde.

Er forderte daher eine Rückkehr zur Erforschung des erforschbaren Tatbestandes der Kunstgeschichte.

Das hieß für ihn, daß die stilistische Analyse und das intensive Studium der Stilentwicklung die grundlegenden Aufgaben der Kunstwissenschaft darstellt.³⁹

Eine Forderung, die unter anderem auch von Hammer-Tugendhat vertreten wird. Hier kommt der Unterschied zwischen zwei Lagern - auf der einen Seite Warburg und seine Schule und auf der anderen Seite diejenige der Wiener Schule - zum Ausdruck, der sich auch in der Deutung des Triptychons widerzuspiegeln scheint. Zum Schluß sei hier die Untersuchung von H. Holländer erwähnt. Holländer verzichtet in seiner Darstellung auf eine endgültige Deutung des Triptychons. Vielmehr analysiert er die Interpretationen bezüglich des Werkes und wägt sie gegeneinander ab, ohne nun einer bestimmten Sichtweise seine Zustimmung zu geben.

Da Boschs gedankliche Ausgangspositionen nicht bekannt sind, können seine Gedanken, laut Holländer, nur aus seinen Bildern heraus rekonstruiert werden. Doch sind die Ausgangspunkte wiederum nur insofern rekonstruierbar, als sie im Resultat, dem Bild, noch erkennbar sind und dessen Bedeutung bekannt ist.

Diese Voraussetzung sieht Holländer jedoch nicht gegeben und daher drehen sich hier viele Interpretationen im Kreise.⁴⁰

³⁷ ebd., S. 171

³⁸ Götz Pochat, Köln 1983, S. 173

³⁹ Ekkehard Kaemmerling, Köln 19915, S. 120

⁴⁰ H. Holländer, Hieronymus Bosch - Weltbilder und Traumwerk, Köln 1988³, S. 10

Sicher ist der Kunsthistoriker sich lediglich darin, daß Bosch Bilder gemalt hat, welche die Stellung des Menschen zur Welt als Kosmos, als Natur, als Gesamtheit der Schöpfung ausdrücken.

Holländer gesteht den einzelnen Deutungen daher lediglich zu, daß sie zur Aufklärung von Teilaspekten beigetragen haben. Doch als Ganze überzeugt ihn keine.

Für ihn sind die im Triptychon auftretenden Symbole nicht eindeutig bestimmbar. Sie führen vielmehr zu einer gesteigerten Verrätselung des Werkes.

Weder spiegelt das Triptychon eine Darstellung des Lasters Luxuria wider, noch können im Bild mit Bestimmtheit alchemistische Lehren wiedergefunden werden.

Auch läßt nichts darauf schließen, daß Bosch die Kirche als Institution angegriffen hat, wie Hammer-Tugendhat annimmt, oder wie Fraenger vermutete, einer esoterischen Sekte angehörte. Auch der Vorschlag Gombrichs wird von Holländer als nicht eindeutig genug abgelehnt.

Eher schließt Holländer sich der Feststellung Carl Linferts an, daß Boschs Triptychon als Ganzes auch weiterhin in Rätseln sprechen wird und wahrscheinlich eine unauflösbare Sprache besitzt. Diese These, die einem eindeutigen und geschlossenen Zeichensystem widerspricht, hält Holländer zwar für die am schwersten zu beweisende, doch auch wahrscheinlichste.

Immer wieder, so Holländer, kollidieren Positionen, jede an sich überzeugend, aber doch schwer miteinander vereinbar. Dieser Zustand wird mit jeder neuentdeckten Variante fortgesetzt. Holländer gelangt denn auch zu dem Ergebnis, daß eine befriedigende Deutung des Triptychons nicht existiert. Eingleisige Interpretationen versagen hier seiner Ansicht nach. Daher ist man zu Sprüngen zwischen mehreren möglichen Positionen gezwungen, zwischen Moral und Artistik, Naturphilosophie und Bibelkenntnis sowie humanistischer Gelehrsamkeit. Wenn Bosch daher zur 'ars phantastica' gerechnet wird, so Holländer, ist das möglicherweise von der Einschätzung seiner Zeitgenossen nicht weit entfernt.⁴¹

⁴¹ ebd., S. 184

Laufbahn und Lebensumstände des Hieronymus Bosch liegen, wie seine Biographie zeigt, weitgehend im Dunkeln. Dadurch sehen sich Kunsthistoriker/-Innen, die versuchen, den sogenannten "Garten der Lüste" zu deuten, vor folgende Situation gestellt: dem Auge bietet sich eine Fülle von Bildinhalten, die für eine nahezu unbegrenzte Imaginationsfähigkeit und Phantasie des Künstlers sprechen. Greifbare und genaue Anhaltspunkte für eine wissenschaftlich genau begründete Auslegung lassen sich meiner Ansicht nach jedoch keine finden, da sich bei Bosch historisch nur wenig belegen läßt.

Studiert man aber die Bosch-Literatur, fällt einerseits auf, wie weit die Deutungen voneinander abweichen, und andererseits, mit welcher Selbstverständlichkeit die Verfasser/-Innen ihre persönlichen Deutungssysteme vortragen.

Ob Bosch mit den Dokumenten und Fakten, die hier beschrieben werden, tatsächlich in Berührung gekommen ist und ob sie darüber hinaus einen Einfluß auf sein Werk hatten, ist bislang unbewiesen. Zwar ist die Indizienkette der Untersuchungen oftmals so dicht, daß sie einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit aufweisen. Doch einen endgültigen Beweis müssen sie nicht unbedingt bedeuten.

Zudem zeigt die Auswahl des Materials, welches den einzelnen Interpreten/-Innen für ihre Untersuchungen diente, sowie das Verwerfen oder Verwerten von Dokumenten, die Art der Prüfung und der Analyse, die Abhängigkeit von der persönlichen Geschichtsauffassung und Weltanschauung eines Kunsthistorikers bzw. einer Kunsthistorikerin.

Literaturnachweis

Baldass, Ludwig von: Hieronymus Bosch. Wien 1968³

Bergman, Madeleine: The Garden of Love - A Neoplatonic interpretation of Bosch's "Garden of Earthly Delights" triptych. In: Gazette des Beaux-Arts, Serie 6/Band 115, Mai-Juni 1990, S. 191-212

Biedrzynski, Renate: Die Bildwelt des Hieronymus Bosch. Feldafing 1966

Combe, Jaques: Jérôme Bosch. Paris und London 1946

Dixon, Laurinda S.: Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a 'Fossil' Scene. In: Art Bulletin, Vol. 63, No. 1, 1981, S. 96-113

Fraenger, Wilhelm: Hieronymus Bosch. Coburg 1947

Fraenger, Wilhelm: Hieronymus Bosch. Dresden 1975

Fraenger, Wilhelm: Von Bosch bis Beckmann. Dresden 1977

Goertz, Heinrich: Hieronymus Bosch - In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1977

Gombrich, Ernst H.: Bosch's 'Garden of earthly Delights': A Progress Report. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXII, 1969, S. 162-170

Hammer-Tugendhat, Daniela: Hieronymus Bosch - Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien. München 1981

Hammer-Tugendhat, D., R. Berger (Hrsg.): Der Garten der Lüste - Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten. Köln 1985

Holländer, Hans: Hieronymus Bosch - Weltbilder und Traumwerk. Köln 1988³

Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.): Bildende Kunst als Zeichensystem, Band 1: Ikonographie und Ikonologie. Köln 1991⁵

Kultermann, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte. Frankfurt 1981

Lecaldano, Paolo (Hrsg.): Das Gesamtwerk von Hieronymus Bosch. Mailand 1966

Lenep, Jan van: Art et Alchimie. Brüssel 1966

Linfert, Carl: Hieronymus Bosch. Köln 1970

Lurker, Manfred: Der Baum in Glauben und Kunst. Baden-Baden 1976²

Marijnissen, Roger-H. (und andere): Hieronymus Bosch. Genf 1972

- Pächt, Otto: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Horn 1977
- Pochat, Götz: Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kulturwissenschaft. Köln 1983
- Reuterswärd, Patrik: Hieronymus Bosch (Figura, VII). Uppsala 1970
- Rosenauer, Arthur und Weber, Gerold (Hrsg.): Kunsthistorische Forschungen - Otto Pächt zu Ehren. Salzburg 1972
- Rothe, Hans: Hieronymus Bosch, Der Garten der Lüste. München 1955
- Spychalska-Bocskowska, Anna: Material for the Iconography of Hieronymus Bosch's triptych "The Garden of Delights". Studia Muzealne 5, Poznan 1966, S. 49-95
- Tolnay, Charles de: Hieronymus Bosch. Baden-Baden 1965²
- Tuttle, Virginia G.: Lilith in Bosch's Garden of earthly Delights. Simiolus XV/2, 1985, S. 119-130
- Unverfehrt, Gerd: Hieronymus Bosch - Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert. Berlin 1980
- Wertheim-Aymès, Clément A.: Hieronymus Bosch - Eine Einführung in seine geheime Symbolik. Berlin 1957
- Wolf, Norbert: Kunstwerke verstehen und beurteilen. Düsseldorf 1984