

Der *Garten der Lüste* des Jheronimus Bosch als Traum – der zu entschlüsseln ist

Von Meinhard Michael

Schon oft wurde über den Realitätscharakter des *Gartens der Lüste* nachgedacht. Stellt er eine Vision des irdischen Paradieses dar? Ist vielleicht weder das irdische noch das himmlische Paradies gemeint, sondern eine Vision aus beidem, die vor dem sinnlichen Verderben der Natur warnt (Paul Vandenbroeck)? Oder ein Utopia, wie die Welt ohne Sündenfall ausgesehen hätte (Hans Belting)? Prüft das Bild mit einer heimtückischen Darstellung der sinnlichen ‚Scheingebilde‘, ob die Betrachter den irdischen Charakter dieses Vergnügens erkennen (Reindert Falkenburg)? Oder ist das ganze ein Traum vom Antichristen, der in fataler Weise schon von der Schöpfung im Paradies her die Geschicke der Welt lenkt (Margaret A. Sullivan)?¹

Folgend wird vorgeschlagen anzunehmen, dass im *Garten der Lüste* von Jheronimus oder Hieronymus Bosch der weitläufige Traum einer konkreten Figur ins Bild gesetzt ist, die auf dem Bild selbst abgebildet ist. Dieser Zugang lässt das Bild detaillierter verstehen als bisher. Fast alles, was das Mittelbild zeigt, gehört zu diesem menschlichen Traum. Er enthält eine Vision und damit einen Appell an die Träumerin des Traums selbst, und sie folgt diesem Appell.²

Dieser Aufsatz stellt erstens da, wie mittels eines leicht variierten Topos‘ eine Einladung erfolgt, einen Traum zu lesen. Anschließend werden zweitens weitere Elemente benannt, die für das Verhältnis zwischen Traum und Träumender wichtig sind. Es folgt drittens die Erörterung, wie der gezeigte Traum die Konventionen der Traumdarstellung modifiziert, wodurch sich seine spezielle Darbietung – aus dem Erwachen heraus erzählt – unterstreichen lässt. Viertens lässt sich grob bestimmen, dass die Träumende einen ‚Mischtraum‘ erlebte, der sowohl phantastische und verführerische Details als auch ein ‚Verhaltensgebot‘ enthält.³ Fünftens wird

¹ Paul Vandenbroeck, *Jheronimus Bosch zogenaamde ‚Tuin de Lusten‘*, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen 1989, S. 2-210., Teil II. *De Graal of het Valse Liefdesparadis*, JbKMA 1990, S. 9-192. Hans Belting, *Hieronymus Bosch, Garten der Lüste*, München 2002. Reindert Falkenburg, *The Land of Unlikeness. Hieronymus Bosch – The Garden of Earthly Delights*, Zwolle 2011, Margaret A. Sullivan, *The timely art of Hieronymus Bosch. The left panel of ‚The Garden of Earthly Delights‘*, in: *Oud Holland* 127 (2014), 4, S. 165-194.

² Der Aufsatz fasst die diesbezüglich knappe Begründung in meiner Neuinterpretation des Bildes *Die Seele von Sinnen im Garten der Lüste*, Berlin 2016, ausführlicher. Zum besseren Verständnis des ‚Verhaltensgebots‘ siehe auch meinen Aufsatz *Hüte deine Seele! Die Fünf Sinne und ein Verhaltensgebot im Garten der Lüste von Hieronymus Bosch*, Heidelberg 2017, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/4925>.

³ Siehe Michael 2016, Kap. 8., Michael 2017 (Anm. 2).

vorgeschlagen, in einer Passage aus dem *Goldenem Brief* von Wilhelm von Thierry eine Art Exposé für den *Garten der Lüste* zu vermuten. Sechstens wird abschließend skizziert, wie sich im Erwachen aus dem Traum das ganze Bild bündelt. Der Traum und das Erwachen daraus sind der didaktische Kern des Triptychons.

Abb. 1: Hieronymus Bosch, Garten der Lüste, Mitteltafel, Madrid, , Museo del Prado, Inv. P02823.



1. Für die Erläuterung des Traums im *Garten der Lüste* ist auf ein Verfahren der Buchmalerei zu verweisen, womit nebenbei ein weiterer Beleg für die oft diskutierte Anregung des Hieronymus Bosch von der Buchmalerei her gefunden wäre. Es geht um die Frau in der Höhle rechts unten, die den Kopf in die linke Hand stützt und nach links oben schaut (Abb. 3). Die Inszenierung der Blicke bei den Figuren in der ‚Höhle‘, die ähnlich intensiv ist wie auf dem Paradiesflügel, sowie die Position der Szene im Triptychon gegenüber dem Paradies lassen erwarten, dass hier keine marginale Mitteilung erfolgt.⁴

Die notwendigen Elemente einer einfachen Traumkonstellation, wie sie Jean-Claude Schmitt definierte, liegen vor: Gezeigt wird die Figur, die träumt (wenngleich danach). Gezeigt wird zweitens der Traum, der hier die Träumende mit einer Vision zu besserer Erkenntnis bringt. Auch das dritte Element der Struktur einer Traumdarstellung nach Jean-Claude Schmitt ist vorhanden, jene kompositorischen Details, die Träume und Träumende – fast egal, mit welchen Mitteln – verbinden.⁵

⁴ Über die Inszenierung der Blicke und die Bedeutungscluster siehe Michael 2016 (Anm. 2), Kap. 7, *Blicke und Griffe*.

⁵ Claude Schmitt, *Bildhaftes Denken. Die Darstellung biblischer Träume in mittelalterlichen Handschriften*, in: *Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien*, hg. von Agostino Paravicini

Etliche mittelalterliche Texte sind als Traum erzählt. Der Traum ist auch in Spätmittelalter und Früher Neuzeit ein Wegweiser für das gelingende Leben. Das in der Literatur seit der Antike beliebte Verfahren, etwas Unglaubliches in Träume zu kleiden, war zum Ende des 15. Jahrhunderts außerordentlich verbreitet. Auf einem Teppich mit dem Finale des *Rosenromans* hat der Entwerfer des Teppichs notiert, der Dichter habe dies als Traum erzählt, „damit man ihn nicht zu arg tadle“.⁶



Abb. 2: Eröffnungsminiatur eines Rosenromans, franz., 2. Viertel des 14. Jhs. British Library Additional 31840, fol. 3.

Abb. 3: Garten der Lüste (Abb. 1), Detail Frau in der Höhle.

Etliche Illustrationszyklen des *Rosenromans* beginnen mit einer Illustration des im Bett liegenden Träumenden. In ausgesprochen vielen Fällen hat der Träumende dabei die Hand an die Wange gelegt, was für weitere Träume gilt.⁷ Im Eingangsbild zum *Buch vom liebentbrannten Herzen* (*Le Livre du coeur d'amour épris*, um 1465-70) von René d'Anjou (1409-1480) entnimmt Amor dem mit Hand an der Wange schlafenden Helden das Herz, damit es sich in den geträumten Abenteuern bewähren kann.⁸ Den Dichter-Mönch der *Pèlerinage de vie humain*, der *Pilgerreise des menschlichen Lebens*, sieht man zuweilen zu Beginn des Textes auf seinem Bett, eine Hand an der Wange als Zeichen seines Traumes.⁹

Bagliani und Giorgio Stabile, Stuttgart, Zürich 1989, S. 9-24, S. 10. Die Elemente, die Träume und Träumende verbinden, sind sehr variabel.

⁶ Zit. nach Anna Rapp Buri, Monica Stucky-Schürer, *Burgundische Tapisserien*, München 2001, S. 451.

⁷ Siehe die Beispiele bei Herman Braet, *Der Roman der Rose, Raum im Blick*, in: Paravicini Bagliani / Stabile 1989 (Anm.3), S. 183-192, sowie darüber hinaus in diesem Band.

⁸ *Le Coeur d'amour épris*, ca. 1460, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2597.

Siehe Otto Pächt, Dagmar Thoss, *Französische Schule*, Wien 1974, Bd. 1, S. 37-48, Bd. 2, Abb. 57.

⁹ Fol. 1r der Heidelberger Hs. Cod. Pal. Lat. 1969, vgl. *Die Pilgerfahrt zum himmlischen Jerusalem. Ein allegorisches Gedicht des Spätmittelalters aus der Heidelberger Bilderhandschrift. Cod. Pal. Lat. 1969, Pèlerinage de vie humain, des Guillaume de Déguiville*, hg. und erläutert von Rosemarie Bergmann, Wiesbaden 1983, Abb.1, S. 81.

Die erste Annahme ist also, dass die Frau in der Höhle – obwohl sie bereits erwacht ist – als Typ einer Träumenden präsentiert wird. Dafür gibt es mehrere Argumente. Das wichtigste ist die genannte Gestik und Darstellungskonvention an sich. Die Hand an der Wange spricht trotz der kleinen Veränderung dafür, dass die Frau in der Höhle als Träumende identifiziert werden soll. Zwar liegt der Kopf nicht schwer in der Hand, sondern löst sich gerade daraus, doch die Konvention ‚Hand an der Wange‘ ist erkennbar. Dabei ist gleich ein wesentlicher Unterschied festzuhalten. Im *Rosenroman*, in der *Pèlerinage de vie humain* und anderen Texten erfolgt nach der Eröffnungsminiatur mit, insofern, der Hand an der Wange, das, was *im* Traum erlebt wird. Wer in den Illustrationen ‚erwacht‘ zu sehen sind, ist lediglich *in* den Traum erwacht. Die Träumenden schlafen weiter, gezeigt wird ihr Traum, aus dem sie erst anschließend wieder erwachen. Dieses Schlusserwachen wird meist nicht illustriert.¹⁰ Die Frau im Garten der Lüste dagegen erwacht nicht *in* den Traum hinein, sondern aus dem Traum. Damit es erkannt wird, hat sie den Kopf leicht aus der Hand gedreht.

Zunächst sei also notiert, dass ein durchaus konventioneller gestischer Topos der Traum-Darstellung – leicht mit anderen Bedeutungen der Hand an der Wange zu verwechseln – aus der Buchmalerei benutzt wird.



Abb. 4: Garten der Lüste (Abb. 1), Höhle und Gruppe vor der Höhle.

¹⁰ Eberhard König, ‚*Atant fu jourz, et je m’esveille*‘. Zur Darstellung des Traums im *Rosenroman*, in: Paravicini Bagliani / Stabile 1989 (Anm. 3), S. 171-182, S. 178.

2. Was vor der Höhle und in der Höhle geschieht, wirkt zusammen als Klammer (dritter Bestandteil der Traumstruktur) zwischen der Träumenden und dem Geträumten (Abb. 4). Die träumende/erwachende Frau in der Höhle ist leicht behaart, wobei das ‚Fell‘ eher dünn erscheint und sich lediglich an der rechten Schulter betont kräuselt. Sie wird oft für Eva gehalten, wie ihr Begleiter mit den Fellröcken der Ursünde bekleidet, oder für eine wilde, unchristliche Frau. Auch die erste Frau vor der Höhle ist deutlich mehr behaart als die anderen. Vielleicht dank der hellen Brüste in fellgrauer Umgebung sind diese mehr betont. Sie sind ‚erotischer‘ als bei wohl allen anderen Figuren des Bildes, wo sie malerisch eher ‚abgeflacht‘ worden sind. Im Moment kommt es auf die zweimalige Behaarung als das erste verbindende Motiv an. Das zweite verbindende Motiv: Beide Male gilt der Frau der Fingerzeig eines Mannes. Die parallelen Szenen entsprechen der Erfahrung, dass eine ‚letzte Traumszene‘ ins Bewusstsein überleitet, etwa wenn ein Weckerklingeln ein Traumgeräusch ablöst und so weiter. Erste Wachszene und letzter Traummoment vereinen Details, die sich irgendwie ähnlich sind und damit die beiden Zustände verknüpfen. Auch Marcantonio Raimondi stellt in seinem Kupferstich *Der Traum Raffaels* (1506-1508) der Träumenden eine geträumte Figur ihrer selbst gegenüber. Die in diesem Falle „spiegelbildlich getreue Haltung der beiden Schlafenden im Vordergrund“ ließ darauf schließen, dass auch dort gemeint ist, eine Frau habe ihr geträumtes Gegenüber vor sich.“¹¹

Die Malerei und Buchillustration der flachen Länder operierte im 15. Jahrhundert bekanntlich oft mit Visionen. Im Grunde liegt mit dem *Garten der Lüste* nur eine in den Traum verwandelte Umkehrung einer Vision vor, wie sie im *Stundenbuch der Maria von Burgund* zu beobachten ist. Maria von Burgund sieht sich hinter einer flachen ästhetischen (Fenster-) Schwelle selbst, Maria und das Christuskind anbetend bzw. in der Rolle der Gottesmutter bei der Passion.¹²

¹¹ Horst Bredekamp, *Traumbilder von Marcantonio Raimondi bis Giorgio Ghisi*, in: Werner Hofmann, *Zauber der Medusa*, Wien 1987, S. 62-72, zit. S. 64. Marcantonio gelingt das Kunststück „die Monstren des Hieronymus Bosch mit der Welt Giorgiones zu verbinden“ (Bredekamp, S. 64). Könnte es sogar sein, dass der Stich nicht nur eine für Raimondi/Giorgione unübliche Monstertruppe an das Wasser postiert, sondern mit ihnen und mit der gedoppelten Frau den Traum des *Gartens der Lüste* reflektiert? Allerdings spricht die Konsequenz einer spiegelbildlichen Doppelung gegenüber einer ‚verschobenen‘ wie im *Lüste-Garten* für eine basale Position bei Marcantonio Raimondi oder Giorgione, wenn der Stich auf ihn zurückgeht.

¹² Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1857, fol. 13v. Siehe Hans Belting, Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, S. 56 u. S. 224-225; hier nach Jean-Claude Schmitt, *L'imagination efficace*, in: Klaus Krüger, Alessandro Nova (Hg.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2001, S. 13-20, v.a. S. 18-19.

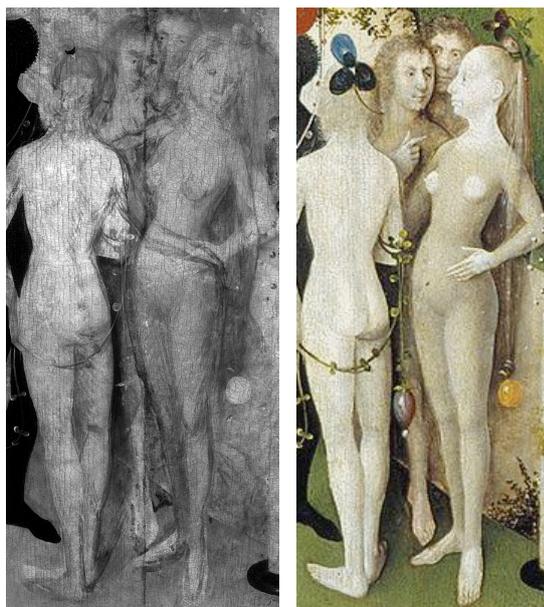


Abb. 5: Garten der Lüste (Abb. 1), Detail Infrarotreflektographie und Detail der Endfassung der Gruppe vor der Höhle mit der gedrehten ‚Aegyptiaca‘.

Bestätigt wird die Überlegung, dass in der Höhle geträumt wird und das Traumgeschehen davor abläuft, durch die Unterzeichnung vor der Höhle. Die Malerei der Endfassung weicht davon ab. Die wie eine Maria Aegyptiaca behaarte Frau vor der Höhle, die in das Bild hinein zu den beiden Männern gegenüber blickt, sollte sich laut Unterzeichnung zunächst in die entgegengesetzte Richtung wenden. Sie sollte sich nach links umdrehen, sollte nach – in der Betrachterperspektive – rechts unten schauen, zur Höhle. Die links neben ihr stehende Frau, so plante die Unterzeichnung, sollte die behaarte Frau anblicken und den rechten Arm um ihre Hüfte legen, wie um sie von der Bewegung hin zur Höhle abzuhalten. Die wie eine Maria Aegyptiaca behaarte Frau vor der Höhle sollte sich in der Unterzeichnung also aus der Umarmung herausdrehen und sich räumlich ‚aus dem Traum‘ beugen. Zweifellos hätte das die Traumlogik unterstützt: Mit einer letzten geträumten Geste ihres Alter Egos erwacht die Frau in der Höhle. Darauf wollte ein Auftraggeber nach der Unterzeichnung verzichten, was hier nicht weiter diskutiert werden kann.¹³

3. Ein weiteres Argument, die Geste eines Traums – und des Erwachens – anzunehmen, liefert das Verhältnis zwischen Höhle und Mittelbild insgesamt. Von der räumlichen Absetzung der Träumenden älterer Darstellungen, vom „Einschluss“ in einer „Kapsel“¹⁴, zum Beispiel einer Matratze, ist im *Garten der Lüste* die abgesetzte Höhle übriggeblieben. In ihr wurde geträumt, der Traum spielt sich außerhalb der Höhle ab. „Zum dominierenden Dispositiv für die Visualisierung einer inneren Schau entwickelt

¹³ Siehe Michael 2016 (Anm. 2).

¹⁴ Steffen Bogen, *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300*, München 2001, zit. S. 68, S. 72.

sich im Spätmittelalter der Innenraum: die Zelle, die Kammer, die Höhle, der Turm, das Kloster, das Haus.“¹⁵

Nach schon älteren bildnerischen Konventionen der Traumdarstellung wäre das nicht unbedingt nötig. Die Kennzeichnung der Träumenden und des Geträumten erfolgt schon lange vor 1500 nicht durch physische Unterschiede, gleichsam in Klammern oder Anführungsstriche, sondern es reicht eine einfache örtliche Verschiebung aus, oft sogar die einfache ‚Fortsetzung‘ nach der Abbildung der Träumenden, um das Geträumte als solches lesbar zu machen.¹⁶ Oft erscheint zum Beispiel eine Figur, von der der Träumende träumt, unmittelbar am Bett, das heißt der Traum beginnt gleichsam am Fußende.¹⁷



Abb. 6: Rosenroman, 1490-1500, Eröffnungsminiatur, London, British Library, Ms. Harley MSS 4425, fol. 7.

Oft sieht man den Träumenden selbst sowohl in seinem Bett liegen als auch beim Anziehen oder Aufstehen und so weiter innerhalb seines Traum, das heißt, Träumende und Traum werden simultan dargestellt. In dieser Weise ist die Eröffnungsillustration

¹⁵ David Ganz, *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin 2008, S. 247-279 mit dem Kapitel *Gehäuse. Ein neues Paradigma der inneren Schau*, zit. S. 247.

¹⁶ Dies gilt nach David Ganz für Visionen insgesamt: „Die Differenz zwischen geistiger Schau und körperlichem Sehen wird primär über einen Diskurs der Orte vermittelt.“ Die Darstellung zielt „weniger auf eine mimetische Simulation der Visionserfahrung als auf eine topologische Repräsentation des Visionsgeschehens“, siehe David Ganz, *Oculus inferior. Orte der inneren Schau in mittelalterlichen Visionsdarstellungen*, in: *anima und sele: Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter*, hg. von Katharina Philipowski u. Anne Prior, Berlin 2006, S. 113-143, zit. S. 114. Siehe auch Marianne Zehnpfennig, „Traum“ und „Vision“ in Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts, Tübingen 1979, S. 27.

¹⁷ In älteren Traumdarstellungen stand dort zuweilen ein Traumbote, der den Träumenden die Träume eingab. Schon in Rosenroman-Illustrationen ist er profanisiert, siehe Bogen 2001 (Anm. 14), S. 64-66, S. 307. Vgl. Maria Elisabeth Wittmer-Butsch, *Zur Bedeutung von Schlaf und Traum im Mittelalter*, Krems 1990, S. 118 über Johannes von Salisbury, demzufolge die himmlischen Boten immer in menschlicher Gestalt erschienen.

des *Rosenromans* in einem Manuskript komponiert, das vielleicht von Engelbert II. von Nassau zwischen 1490 und 1500 beauftragt worden ist. Derjenige, der träumt und handelt, ist mehrfach zu sehen: im Bett, wengleich hier nicht mit der Hand an der Wange, dann ein zweites Mal noch im Haus, anschließend doppelt vor dem Haus, einmal als Rückenansicht, einmal mit dem Gesicht aus dem Bild heraus.¹⁸

Die Handlung des Traums wird also sehr oft, sei noch einmal unterstrichen, ohne jedwede Trennung zwischen Traum und Geträumtem begonnen. Der Gegensatz zwischen Schlafen und Wachen, Traum und Realität wird nicht ausgespielt, „sondern eher verdeckt.“¹⁹ Zuweilen scheint es bei der Traumsuggestion auch in der frühen Neuzeit gerade darum gegangen zu sein, Traum und Geträumtes zu verwischen, zum Beispiel in Albrecht Dürers Kupferstich *Traum des Doktors*. Dürers nackte Frau im Vordergrund, für das Auge genauso realistisch wie der Rest des Bildes, ist der Traum des eingeschlafenen Mannes, dem ein Teufel mit dem Blasebalg die bösen Bilder ins Ohr einbläst – als böse Umkehr einer *conceptio per aurem* ins Ohr der Maria.²⁰



Abb. 7: Albrecht Dürer, Traum des Doktors, Kupferstich, um 1498.

Dürers Träumender empfängt die Einflüsterungen des Teufels – mit dem moralisch negativen Ergebnis im Vordergrund. Das Beispiel verdeutlicht, dass es verschiedene beiläufige Methoden gibt, einen Traum anzuzeigen und ihn versteckt zu halten. Doch in

¹⁸ London, British Library, Ms. Harley MSS 4425, fol. 7. Schon von Walter S. Gibson zum Vergleich herangezogen. Siehe W.G., *The Strawberries of Hieronymus Bosch*, in: *Cleveland Studies in the History of Art* 8 (2003), S. 24-33.

¹⁹ Bogen 2001 (Anm. 14), S. 32.

²⁰ Als *conceptio per aurem* wurde traditionell die ‚Empfängnis‘ des göttlichen Wortes bei der Verkündigung an Maria bezeichnet. Siehe, auch zu Dürer, Tanja Klemm, *Bildphysiologie. Wahrnehmung und Körper in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2013, S. 206, 213.

dem Moment, in dem ein ‚Traumformular‘ durch eine Komposition hindurchscheint, sollte ein Traum vermutet werden.

Im vorliegenden Falle liegt allerdings ein entscheidender Unterschied vor. Die Frau ist erwacht. Vielleicht sieht man genau darum den Traum nicht hundertprozentig gleichartig wie die Träumende und nicht ungeschieden von der Träumenden, sondern doch abgesetzt. Es sind mehrere Motive der Distanz eingebaut. Erstens sind die wenigen Millimeter zwischen Hand und Wange doch bereits eine Absetzbewegung: In den Figuren unmittelbar vor der Höhle beginnt beziehungsweise endet also der Traum der aus der Traumposition leicht wegbewegten Frau in der Höhle. Die zeitliche Distanz wird räumlich bestätigt, denn die Höhle setzt sich ja tatsächlich vom Rest des Bildes ab. Der *Rosenroman* braucht 20 Verse, bevor er für tausende weitere in den Traum eintaucht. Die Relation ist im *Garten der Lüste* ähnlich, wenngleich die Frau erwacht ist. Vergleicht man den Traum-Realität-Bezug zwischen Dürers *Traum des Doktors* und dem Traum im *Garten der Lüste*, sieht man thematisiert, was Aurelius Augustinus in *De Genesi ad Litteram* (12, II, 3) über die Eigenart der Träume schrieb. Der Mensch, der träumt, unterscheidet die Bilder, die er sieht, nicht von sich selbst, wie Augustinus es ausdrückt, er nimmt ihre auch unwirklichen Umstände für real gegeben hin. Erwacht er hingegen, erkennt er sie sogleich als Einbildungen.²¹ Es kommt darauf an zu erwachen.

4. Was träumte die Frau in der Höhle? Unter anderem träumte sie von einem *Rad der Sinne*, in dem die Sinne missbraucht werden. Sie träumt von einer Nabe dieses Sinnenrades als Muschel, in der ein vermutlich nacktes Paar liegt.²² Sie träumt von einem *Verhaltensgebot*, das davor warnt, sich so zu krümmen wie der Baum-Mensch. Sie träumt von fliegenden Menschen, von Frauen mit Fischeschwänzen, von riesigen Früchten, nach denen Menschen gierig schnappen, von Früchten, die sich insektengleich verwandeln; von riesigen Fruchtschalen, in denen Menschen herumtollen, von Mischwesen und hybriden Formen. Das bedeutet, der Traum der Frau enthält zwar einen didaktischen Hinweis, aber der ist metaphorisch verpackt, und er ist unter eine ganze Reihe unwirklicher Dinge gemischt.

Träume sind Illusion oder Offenbarung, produziert von der eigenen Seele, von den Dämonen oder von Gott gegeben. In der frühen Neuzeit bezogen sich die Gelehrten weiterhin auf Macrobius' *Commentarii in Somnium Scipionis*. Macrobius hatte wahre Visionen von Träumen unterschieden, die keine prophetische Kraft haben. Letztere entstehen zum Beispiel aus Angst und wegen zu schweren Essens vor dem Schlaf (*insomnium*). Trotz aller Unterschiede in den Bewertungen der Träume kann verallgemeinert werden, dass das spätere Mittelalter Träume viel mehr als Ergebnis der individuell erlebten Vergangenheit verstand denn als Voraussagen für die Zukunft, und

²¹ Aurelius Augustinus, *Psychologie und Mystik (De Genesi ad Litteram 12)*, Einsiedeln 1960 (Sigillum 18), S. 28-29. Vgl. Bogen 2001 (Anm. 14), S. 52-55, zum „embedding“ der Traumerscheinung S. 66-68.

²² Siehe Michael 2016 (Anm. 2), Kap. 8 und 10 sowie Michael 2017 (Anm. 2).

dass der Körper, der träumt, viel stärker kalkuliert wurde. Gleichwohl verschwand dank der biblischen Beispiele und der Erweckungsträume in vielen Legenden der religiös-moralische ‚visionäre Ruf‘ der Träume niemals ganz.²³

Wichtig für das Traumerleben ist schon nach älterem Wissen, welche Vorbereitung der Körper trifft: Mäßigung des Essens kann die Träume beeinflussen, zu fasten begünstigt sie, und auch die Körperhaltung der Träumenden hat Einfluss. Am günstigsten für die Träume ist schon bei Tertullian der leichte Morgenschlaf – kurz vor dem Erwachen.²⁴ Im ersten ‚Schlafnebel‘ (*prima somni nebula*) entstehe ein spezifischer Traum (*visum, phantasma*). Dabei sehe man „umherschwirrende Formen (...), die sich von natürlichen Dingen in Wesen, Größe und Gestalt unterscheiden und in ihrem Ansturm Freude und Erregung hervorrufen“.²⁵ Das Beispiel für Macrobius, was für hässliche Bilder die Halluzinationen erzeugen, die am meisten von Gott entfernten Träume, sind die fischschwänzigen Frauen. Man sieht einige von ihnen im Hintergrund des *Lüste-Gartens*.

Im Traum der erwachenden Frau lassen sich Charakteristika verschiedener Träume erkennen, er ist ein Mischtraum. Die Träumende sieht sich im phantasmatischen Liebes-Erdbeer-Traum, und sie sieht *gleichzeitig* den Appell, die als deutliche Formparallele gekrümmten Rücken im ‚Verhaltensgebot‘, beim Muschel-Träger und beim Baum-Menschen als Bilder des *homo curvatus*.²⁶ Ihr sowohl wirrer Traum sagt ihr also auch: Das darfst du nicht. Doch verbirgt sich der Appell in bildhafter Erzählung wie beim *somnium*, der seine Botschaft in Metaphern verschlüsselt. Der *Garten der Lüste* ist also nicht nur durch die Erwachende, sondern auch durch die Betrachter per Traumdefinition als *somnium* zu dechiffrieren. Mit anderen Worten, die auffallendste ästhetische Eigenschaft des *Gartens der Lüste*, seine Rätselhaftigkeit, ist auch dadurch begründet, dass er ein solcher Traum ist.

Es wäre verwunderlich, wenn die Ursache für einen Traum, der zum ‚Erwachen‘ führt, allein bei der Frau vermutet werden soll. Stattdessen ist göttlicher Einfluss einzurechnen, entweder direkt oder in einer geistlichen Disposition der *Seele*. Der Traum der Frau in der Höhle entspricht dabei erstaunlich genau einer Klassifizierung, die Steffen Bogen für die ältere Traumdarstellung aufgestellt hat. Er unterscheidet

²³ Die „Grundformen des Wissens über den Traum (...) konnten jedoch je nach Kontext erheblich variieren.“ Claire Gantet, *Der Traum in der Frühen Neuzeit*, Berlin/New York 2010, S. 3.

²⁴ Nach Jacques Le Goff, *Phantasie und Realität des Mittelalters*, Stuttgart 1990, S. 293, 299.

²⁵ Klemm 2013 (Anm. 20), S. 220-229, zit. S. 221 Macrobius, *Commentarii in Somnium Scipionis*, I, 3. Siehe auch die Übersicht über die Traumsystematiken bei Alois M. Haas, *Traum und Traumvision in der Deutschen Mystik*, in: *Spätmittelalterliche geistliche Literatur in der Nationalsprache I*, (Analecta Cartusiana 106), Salzburg 1983, S. 22-55, S. 23-25, sowie Gantet 2010 (Anm. 23), S. 13-54.

²⁶ Siehe Michael 2017 (Anm. 2). Vgl. auch Bogen 2001 (Anm. 14), S. 256-258. Bogen zitiert S. 322 eine Reflektion über den gemischten Traum im Rosenroman. – Vgl. Wittmer-Butsch 1990 (Anm. 17), S. 164-165 über die moderate Position Johannes Gersons, Träume seien keine Offenbarungen, doch man könne sie gleichwohl als Warnung oder Beratung auffassen.

Auftrags- und Verheißungstraum vom Erkenntnistraum.²⁷ Letztgenannter verschaffe dem Visionär ein „Bekehrungserlebnis“. Er „erkennt sein bisheriges Tun als Fehlverhalten und macht sich eine neue Überzeugung zu eigen.“ In Erkenntnisträumen wird das erwünschte Verhalten in einem „symbolischen Traumbild verdichtet“ und vom Visionär „nicht nur das richtige Tun sondern auch das richtige Sehen verlangt“. Diese Träume sind wiederholt dichotomisch aufgebaut, es wird die positive Seite des Handelns der negativen gegenübergestellt.²⁸

Zwar passt der Traum der Frau auf diese Kategorie Erkenntnistraum, doch man darf um 1500 wohl erwarten, dass die erweiterten psychologischen und physiologischen Erkenntnisse, dass vor allem die ästhetische Praxis, die sich die Träume längst einverleibt hatte, enge funktionale Korsette gesprengt hätten. Es zeigt sich jedoch, dass zwar die erwünschten Ingredienzien – vom ironisch verbrämten Sex über exotisch-hybride Erfindungen bis zum didaktisch-religiösen Hinweis – nach Belieben gemixt wurden, die Funktion des Traums als Erkenntnismittel jedoch im alten Muster bleibt. Allerdings spricht die spielerische Ironie im *Garten der Lüste* wohl dafür, dass es den Auftraggebern eher weniger um einen tatsächlichen Erziehungserfolg ging.

5. Dennoch kann man für den Traum des *Gartens der Lüste* sogar so etwas wie ein ‚Exposé‘ benennen. Wilhelm von Thierry empfahl den mönchischen Adressaten seines *Goldenen Briefes* einen Stufenweg, um über den *status animalis* und den *status rationalis* hinauszukommen, um ‚geistliche Menschen‘ im *status spiritualis* zu werden.²⁹ Sein Traktat blieb auch im späten Mittelalter einflussreich, zum Beispiel bei Dionysius dem Kartäuser.³⁰ Auf der untersten Stufe hat man nach der klassischen, letztlich auf Augustinus beruhenden Dreiteilung des Wilhelm von Thierry nur das Wohl seines Körpers im Sinne. Auf der zweiten gehört die Aufmerksamkeit dem Geist, soweit die Sinne nicht stören, auf der dritten findet die Seele Ruhe in Gott.

Das Ziel ist bei Wilhelm von Thierry also höher gesetzt, als lediglich Skepsis gegenüber den Sinnen zu erlangen. Seine höchste Stufe, der *status spiritualis*, scheidet zur Charakterisierung der *Lüste-Garten*-Akteure aus. Die besten unter ihnen, auch die Frau in der Höhle, könnten sich allenfalls im *status rationalis* befinden, die meisten weiter unterhalb, im *status animalis*, den Sinnen verhaftet.

²⁷ Bogen 2001 (Anm. 14), S. 110-120.

²⁸ Die beste Zeit für die Traumvisionen war ‚nach mette‘, nach dem nächtlichen ersten Chorgebet des Tages, wenn die müden Beter noch einmal in den Schlaf versanken. Siehe Haas 1983 (Anm. 25), S. 37 u. 42. – Meiner Interpretation nach ist die Höhle des *Gartens der Lüste* eine Vision nach Psalm 68/9, der zur donnerstäglichen Frühmette gelesen wurde. Siehe Michael 2016 (Anm. 2), zweiter Teil.

²⁹ Wilhelm von Saint-Thierry, *Goldener Brief* (Texte der Zisterzienser-Väter 5), Eschenbach 1992. Im Folgenden nach den Paragrafen zitiert.

³⁰ Siehe Dirk Wassermann, *Dionysius der Karthäuser. Einführung in Werk und Gedankenwelt*, Salzburg 1996, z. B. S. 46-49.

Welcher Art der Traum der Frau in der Höhle ist, kann mit Wilhelm von Thierry genauer bestimmt werden. Im ersten Teil seines *Goldenen Briefes* schreibt er von den Gewissensbissen des gefallenen, doch sich dessen bewussten Menschen, der den Willen hat, sich zu bessern, dessen Begierden aber noch nicht besiegt sind. Dieser Diener Christi leide, „solange eine größere Begierde nach dem wahren Guten oder eine größere Freude daran den Geist noch nicht eingenommen hat, mit einer Art von verhasster Lust an den Vorstellungen dessen, was er getan, gesehen und gehört hat“. (62) Weil er seine Neigungen noch nicht völlig besiegen kann, ist er nicht in der Lage, diese „gefühlsmäßigen Vorstellungen“ von sich abzuschütteln (63). Dann folgt ein Paragraf (64), der tatsächlich wie ein ‚Exposé‘ für das Mittelbild klingt:

„Daher kreisen zur Zeit des Psalmengesanges, des Gebetes und anderer geistlicher Übungen im Herzen des Dieners Gottes bildhafte Vorstellungen und Scheingebilde der Gedanken, auch wenn er sie nicht will und dagegen ankämpft. Von diesen wird wie von unreinen Vögeln, die sich auf ihn setzen oder ihn umflattern, das Opfer der Hingabe entweder gänzlich seiner Hand entrissen, oder doch oft so sehr entstellt, dass der Opfernde in Tränen ausbricht.“

Viel ist schon über den Vogel auf dem Kopf der Frau in der Höhle gerätselt worden, der bei der Vorzeichnung geplant war, dann aber nicht gemalt wurde.³¹



Abb. 8: Garten der Lüste, (Abb. 1) Infrarotreflektografie, Detail Höhle mit Vogelfüßen und großem Vogelrumpf auf höher und weiter rechts vorgezeichnetem Kopf der Frau.

³¹ Er war, darf vermutet werden, sogar besonders wichtig, denn dieser Bereich ist einer der wenigen, die tiefschwarz vorgezeichnet wurden. Siehe Carmen Garrido, Roger Van Schoute, *Bosch at the Museo del Prado*, Madrid 2001, S. 169, Fig. 12, S. 166.

Er ist durch die verblasste Farbe hindurch wieder sichtbar geworden. Man sieht die Unterzeichnung mit bloßem Auge: den markanten Kopf der Frau, Nase und Augen, höher und weiter rechts als in der Malerei; auf dem Kopf angedeutet Vogelfüße und einen großen Vogelrumpf. Es sollte ursprünglich also ein Vogel auch auf ihrem Kopf sitzen. Mit dem Zitat aus dem *Goldenen Brief* soll nicht behauptet werden, dass die Vögel auf den Köpfen auch in anderen Partien des Bildes, dass der große Vogel auf dem Kopf der Frau in der Höhle durch genau diesen Text in das Bild kamen. Doch diese oder eine ähnliche Vorstellung vom in der Monotonie des Gesangs ‚abschweifenden Traum‘, der, von der früheren Sinneslust verlockt, ‚unreine‘ Gedanken weckt, die sich mit Hilfe der Imagination als ‚Scheingebilde‘ in den Traum geschlichen haben und den armen Träumenden, der sich ihrer nicht erwehren kann, umkreisen wie unreine Vögel – das könnte im Hintergrund des Bildes zu denken sein. Augustinus, auf dessen diesbezüglichen Bekenntnissen vermutlich auch die Passage aus dem *Goldenen Brief* des Wilhelm von Thierry beruht, hatte die Metapher der „vogelartig-flüchtigen Gedanken“ verwendet – der Mensch müsse sie beherrschen wie die Triebe.³²

Der per Körpersprache als Träumende/Erwachte gekennzeichneten Frau sollte, so verstanden, in der Vorzeichnung ein sehr spezielles Traumsymbol auf den Kopf gesetzt werden. Dieser Akzent sollte die Frau in der Malereifassung nicht mehr kennzeichnen. Doch auch, wenn also diese spezielle Fassung von ‚Scheingebilde‘ nicht mehr in Rechnung zu stellen (oder nur: nicht mehr angezeigt) ist, so bleibt der Traum der Frau ‚im halben Schläfe‘ doch sichtlich von den zweifelhaften phantastischen Formen und Handlungen einer ratio-enthemmten Traum-Imagination gekennzeichnet – und beinhaltet dichotomisch die Warnung davor. Die Eliminierung des Vogels auf dem Kopf verändert nicht den Traum.

6. Die Träumende sieht im Traum das ‚Verhaltensgebot‘³³ und im Erwachen ist sie eine andere. Zwei sehr verschiedene Momente lassen sich in Kürze nennen, die die Grenze des Erwachens markieren. Die Frau in der Höhle und Frau davor sind als Allegorien der beiden reuenden Sünderinnen Maria Magdalena und Maria Aegyptiaca zu verstehen. Das Exempel Magdalena in der Höhle erwacht zum Heil, nachdem sie sich als Aegyptiaca geträumt hat. Dass die beiden als ‚Wilde‘ missverstanden wurden, ist folgerichtig, sie sind vielleicht auch als Wilde gekennzeichnet. Johann Geiler von Kaysersberg hat diejenigen Heiligen, die lange in der Einöde gelebt hatten (Maria Aegyptiaca, Maria Magdalena, Aegidius, Onophrius), „den ‚wilden Leuten‘ zugerechnet“, schreibt Liselotte Möller.³⁴

³² Hier nach Kurt Flasch, *Eva und Adam. Wandlungen eines Motivs*, München 2004, S. 38 u. Anm. 43, S. 105.

³³ Siehe Michael 2017 (Anm. 2), umfassend Michael 2016 (Anm. 2).

³⁴ *Die Wilden Leute des Mittelalters*, (Kat.), Hamburg 1963, S. XI. Dies würde, wenn man sich die Figur sehr nahe bei der ‚tatsächlichen‘ Magdalena denkt, den Fehler beheben, dass diese die Behaarung nicht trug, als sie voller Sünde war, sondern den Haarschutz von Gott zum Schutze

Der Traum, seine Vision, das ist der didaktische Sinn, hat die Träumende verwandelt. Auf den ersten Blick ist das Haarkleid der Magdalena kaum zu erkennen. Deutlich kräuselt es sich jedoch an der Schulter (Abb. 4). Um das Erwachen der Magdalena nun weit weg von ihren leiblichen geträumten Sünden zu betonen, ist sie im Unterschied zu ihrem geträumten Alter-Ego, der ‚erotischeren Aegyptiaca‘ vor der Höhle, deutlich maskulin verhärmt, so dass manche Interpreten sie sogar für einen Mann halten. Hat man den Traum verstanden und das Erwachen, so erklärt sich die Veränderung. Es ist bekannt, dass der religiöse Status der Frau bis weit in die Neuzeit als geringer als der des Mannes taxiert wurde. Zu einem höheren Verständnis der Heilsbotschaft und zu einem höheren geistlichen Status kommen Frauen nur, indem sie möglichst ‚männlich‘ werden. Im schon angeführten *Goldenen Brief* des Wilhelm von Thierry wird im dritten, höchsten Stadium auf dem Weg zu Gott aus der weiblichen Seele *anima* unversehens und ohne Kommentar ein *animus*, eine männliche Seele.³⁵ Es ließen sich etliche weitere theologische Zeugen benennen. Die Frau in der Höhle ist erwacht zu einem höheren geistigen Status und ist „zur Allegorie entsinnlicht“. Ein übliches Verfahren des männlichen Blicks auf Frauen in der religiösen Bildlichkeit, wenn von ihnen nicht als Verführerinnen, sondern als moralische Vorbilder berichtet wird.³⁶

Die Veränderung ist auch aus traumtheoretischen Gründen notierenswert. Es erfolgt, was David Ganz mit der Vision als „Körper-Zeichen“ umfasst.³⁷ Wie bei den Wundern bei der Gregorsmesse, der Stigmatisation des Franziskus und der Selbst-Stigmatisierung des Heinrich Seuse zieht diese Traumvision keine nur geistige Erweckung nach sich, sondern bewirkt eine körperliche Verwandlung. Im vorliegenden Falle zwar nicht als direkter Abdruck der Vision auf dem Dispositiv des Körpers, so doch als ihre unmittelbare körperliche Verwandlung.

Soweit der erste – theologische und didaktische – Moment, der die Grenze des Erwachens markiert. Der zweite führt zurück zur Komposition des Bildes. Es ist raffiniert, die Frau in der Höhle zur Eröffnungsfigur zu machen und sie zugleich erwachen zu lassen. Denn was daraus folgt, ist rhetorisch ausgesprochen verdichtet: Durch die Figur mit der Hand an der Wange wird man, weil es die Bildtradition

ihrer Blöße bekam, als in ihrer Bußzeit die Bekleidung zerfiel. Aber es ist wohl auch eine gewisse ‚allegorische Entfernung‘ der Frau in der Höhle von Maria Magdalena anzunehmen.

³⁵ Hier nach Peter Dinzelsbacher, *Christliche Mystik im Abendland: ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters*, Paderborn u.a. 1994, S. 123. Siehe auch Paul Gerhard Schmidt, *Der Rangstreit zwischen Mann und Frau im lateinischen Mittelalter. Mit einer Edition der Altercatio inter Virum et Mulierem*, in: *Dispute Poems and Dialogue in the ancient Near East*, hg. v. G. J. Reinink / H. L. J. Vanstiphout (Orientalia Lovaniensia Analecta 42), Löwen 1991, S. 213-235, hier S. 216.

³⁶ Siehe z.B. Edith Wenzel, *David und Bathseba: Zum Wandel der Weiblichkeit im männlichen Blick*, in: *Zentrum für interdisziplinäre Frauenforschung* 11 (1995), S. 41-55, zit. S. 49. – Über Judith als Virago und Dürers desexualisierte Lucretia siehe Daniela Hammer-Tugendhat, *Judith und ihre Schwestern. Konstanz und Veränderung von Weiblichkeitsbildern*, in: Anette Kuhn, Bea Lundt (Hgnn., Mitarbeit Evelyn Korsch), *Lustgarten und Dämonenpein: Konzepte von Weiblichkeit in Mittelalter und früher Neuzeit*, Dortmund 1997, S. 343-385.

³⁷ Ganz 2008 (Anm. 15), S. 281, S. 389-392 bzw. Kapitel III insgesamt.

erwarten lässt, an den Traum, in die Erzählung gelockt. An der gleichen Stelle endet diese wieder: Durch eine geringe Verschiebung zwischen Hand und Wange, mit leicht zur Seite nach oben gedrehtem Kopf. Zwar wird erst im zweiten Hinsehen das Signal richtig erkannt, dass diese Frau eben nicht mehr träumt, sondern erwacht ist – doch passt dann rhetorisch ‚nichts mehr dazwischen‘. Es entspricht der Zeitlosigkeit des Traums, wenn das im Mittelbild des *Gartens der Lüste* geschilderte Traumgeschehen zumindest bildzeit-rhetorisch keine Dauer hat. Der *Garten der Lüste* hat wie der *Rosenroman* einen Erzählrahmen.³⁸

In der Traum/Erwachensgeste der Frau in der Höhle verschmelzen wie skizziert rhetorischer Kniff und allegorische Sinnerzeugung, denn das Erwachen ist kein bloßes Ende einer Erzählung, sondern eine religiös wichtige Leistung.³⁹ In einem Punkt, in einem Moment konvergieren bei der Frau in der Höhle der Erzählbeginn, der Traum vom richtigen und falschen Sinnengebrauch und die Rettung aus den gefährlichen Seiten des Traums – rhetorisch als Erwachen, allegorisch zum Heil.



Abb. 9: Garten der Lüste (Abb. 1), Detail Ritt um den Teich.

Dass tatsächlich dieser Moment des Erwachens zum Heil gemeint ist, kann am zentralen Motiv des Bildes abgelesen werden, sowohl als summarische Figur als auch mit Details. Das wichtigste Indiz für den Bruch mit dem alten Leben findet sich in diesem vermeintlich ewigen Ritt im Sündenkreis um den Teich in der Mitte. Links und rechts außen sind Lücken zwischen den Reitergruppen entstanden. Tatsächlich stoppt

³⁸ Auch die Rezeptionsgeschichte ist ähnlich. Der *Rosenroman* wurde lange entweder als moralischer oder als freizügiger Text verstanden. Bild und Text sind ‚philosophische Träume‘, wie ich für den *Lüste-Garten* in Michael 2016 (Anm. 2) zu zeigen versuche. Für den *Rosenroman* als ‚philosophischen Traum‘ siehe Kathryn L. Lynch, *The High Medieval Dream Vision*, Stanford, California 1988, S. 113-145.

³⁹ Beispiele aus Predigten und anderen Texten siehe z. B. Bram Rossano, *Die deutschen und niederländischen Bearbeitungen der Pseudo-Origines-Magdalenenklage*, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 126 (2004), S. 233-260.

der Kreis. Erstes Detail dazu: Der Schimmel in der ersten Gruppe oben links stemmt die Vorderbeine gegen die Laufrichtung in die Erde, der Schwerpunkt ist nach hinten verlagert. Die Bewegung des Kreises ist angehalten! Zweites Detail: Der Anführer auf dem Schimmel hat seine Arme am Hals des Pferdes zusammengeführt wie kein anderer. Korrekt sind die Handgelenke beieinander, als hielten die Hände einen Zügel. Jemand hat die Zügel in die Hand genommen.

Drittens: Irgend etwas wird von erst einigen Reitern oben ‚am Himmel‘ vermutet. Der vordere auf dem Schimmel schaut steil nach oben. Ein anderer schützt seinen Kopf – als sei etwas ‚von oben‘ geschehen. Drei weitere im Kreis verteilt schauen steil hoch, ohne dass der Eindruck entsteht, sie seien unfreiwillig durchgeschüttelt worden. Auch das berühmte ‚Penis-Tier‘ entstand, weil es der Maler nach oben blicken lassen wollte – und sich den Scherz leisten, dass auch ein Tier die Stimme des Herrn hört.

Abb. 10: Garten der Lüste (Abb. 1), Detail links im Reiterkreis.



Abb. 11: Bosch, Paradiesvision, 1505-1515, Venedig, Museo di Palazzo Grimani, Inv. 184.

Die Männer blicken genauso nach oben wie – dort ebenfalls als bildrhetorisches Mittel betont – die Engel und die Erretteten in Boschs *Paradiesvision* in Venedig, und genauso dürften die aufblickenden Reiter gemeint sein. Das Erwachen der Frau in der Höhle beendet den bewusstlosen Ritt um den Teich in der Mitte.

Es sind nur wenige Männer, die das Zeichen schon bemerkt haben. Auch diese Details hat der Traum, zu dessen Eigenschaften es gehört, dass er entschlüsselt werden muss, gut versteckt. Indizien für das Erwachen der vorher Träumenden sind allerdings schon im Paradies zu bemerken. Wie schnell sie den zeitgenössischen Adressaten deutlich wurden, sei dahingestellt. Mit Reindert Falkenburg kalkuliert das Bildkonzept des *Gartens der Lüste* Gedächtnisbilder der Betrachter, spielt ein „memory game“ und versteckt Bedeutungen im ‚double image‘, um als ‚conversation piece‘ einer jungen höfischen Elite schonend die Manieren beizubringen.⁴⁰ Man darf ihre Aufgabe Traumdeutung nennen.

Hier soll abschließend, Stichwort Doppelbild, nur noch auf das berühmte Felsengesicht auf der Paradiestafel des *Gartens der Lüste* verwiesen werden. Merkwürdig ist doch, dass der Schwanz des Tieres, das das ‚Auge‘ des Teufelskopfes bildet, so betont lang herunterhängt. Weil einige Kunsthistoriker – von Erwin Panofsky bis Charles Cuttler – dort Tränen herabrinnen sahen, verstanden sie den Kopf als Felsen der Reue aus der *Pèlerinage de vie humain*, den Illustrationen ebenfalls anthropomorph zeigen. Doch im *Lüste-Garten* ist es der Teufel, dem zum Heulen zumute ist. Die ‚Tränen‘ schießen nur so heraus, denn es ist just passiert.



Abb. 12: Garten der Lüste, Paradiestafel, Detail Teufelskopf, Madrid, Museo del Prado, Inv. P02823.

Die sündige Seele ist erwacht, der Teufel hat seine Macht über sie verloren. Das Passionsspiel kennt die Szene, in der Magdalena zu Füßen Christi bereut und die

⁴⁰ Falkenburg 2011 (Anm. 1).

Beichte ablegt und der Teufel, der eben noch mit ihr scherzte und tanzte, „wie ein verlassener Liebhaber in Tränen“ ausbricht.⁴¹

Dass genau der Moment, dass die Sekunde der Erweckung gemeint ist, könnten auch die Reptilienmonster unterhalb des Teufelskopfes anzeigen, ein sonst lediglich pittoreskes Detail. Wie in einem Wettrennen versuchen sie plötzlich alle zugleich, das vermeintlich rettende Ufer ihres bösen Herrn zu erreichen.

Es mag zunächst paradox klingen, diese Zeichen für die Erweckung der Frau, die geträumt hat und erwacht ist, auch bereits auf der Paradiestafel zu behaupten. Die Erklärung liegt im allegorischen Charakter und in der besonderen zeitlichen Konstruktion des *Gartens der Lüste*: Er ist nur dieses ‚ewige Jetzt‘, nur diesen ‚ewigen nu‘ lang, in dem sich der göttliche ‚Hauch seines Mundes‘ aus der Schöpfung und die Sekunde des Erwachens der Frau nicht voneinander unterscheiden.⁴² Über der Schöpfung auf der Außenansicht steht *Ipse dixit et facta sunt. Ipse mandavit et creata sunt* – Denn der Herr sprach und sogleich geschah es; er gebot und alles war da. (Ps 33,9) Mit jenem zeitlich paradoxen ‚Hauch‘ ist in Ewigkeit die göttliche Gnade und Liebe bereitet. Nach vielen Irrwegen, deren ‚Scheingebilde‘ die Träumende noch einmal einholen, ist für sie die Sekunde des Erwachens zur göttlichen Liebe gekommen. Der Moment ist kurz wie ein Wimpernschlag (Ruusbroec) oder ein Herzschlag (Augustinus).

Seit mehr als 500 Jahren hält der *Garten der Lüste* in der Ewigkeit seiner Inszenierung hinter hunderten Details, wovon die meisten das gute Finale in Frage stellen, diese mystische Sekunde fest, wenn ein Mensch erwacht und seinen Traum als Impuls erfährt, dem seine Seele nun folgen wird, und sie ist gerettet.

Abbildungsnachweis: Hieronymus Bosch, *Painter and Draughtsman: Catalogue Raisonné*, Brüssel, S. 308 (Abb. 11), S. 357 (Abb. 1 und Details), S. 364 (Abb. 10). *Bosch. The 5th Centenary Exhibition*, hg. von Pilar Silva Maroto, Madrid, Museo Nacional del Prado 2016, S. 333 (Abb. 5, 8). The British Library Common Licence 1.0 (Abb. 2, Abb. 6).

⁴¹ Dorothea Freise, *Geistliche Spiele in der Stadt des ausgehenden Mittelalters: Frankfurt – Friedberg – Alsfeld*, Göttingen 2002, S. 334-335.

⁴² Für das ‚ewige Jetzt‘ der Gotteserfahrung bei Augustinus und Ruusbroec und im *Garten der Lüste* siehe Michael 2016 (Anm. 2).

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-51588

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/5158>

DOI: 10.11588/artdok.00005158