

Meinhard Michael

Von Hypokriten und falschen Hochzeiten

**Die politische Positionierung des
Gartens der Lüste von Jheronimus Bosch (I)**

Erschienen 2022 auf ART-Dok

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007682>

Von Hypokriten und falschen Hochzeiten

Die politische Positionierung des *Gartens der Lüste* von Jheronimus Bosch (I)

Von Meinhard Michael

Der vorliegende Essay führt meine bisherige Interpretation (Traum, Verhaltensgebot, Sinnenstruktur, Zeitdimension, literarisch-historische Hauptfigur) weiter. Er fügt, wenn man so will, den seelisch-moralischen und allegorischen, eschatologischen, soteriologischen, psychologischen und gender-literarischen Ebenen die politische Ebene hinzu. Dem verständlichen Zweifel, das Bild könne dergleichen ‚Gelehrtheit‘ enthalten, sei mit Hinweis auf den vermutlichen Konzepteur begegnet, auf Jean Molinet und dessen prophetischer Ambition im *Roman de la Rose moralisé*. Mit diesem Konzepteur werden keine kleinen und schlichten Brötchen gebacken.

Zunächst wird kurz rekapituliert, warum Jean Molinet verdächtigt worden ist, am Konzept des *Gartens der Lüste* maßgeblich beteiligt zu sein. Es ist dabei an weitere Tierallegorien im Werk von Bosch zu erinnern, daneben ist ein ikonografischer Hinweis auf Heloise nachzuholen. Im Hauptteil des Aufsatzes erfolgt eine Erörterung des mittleren Paares im Reiterkreis, gemeinsam unter einer Blüte auf dem hellen Pferd. Es ist ein ‚negatives Traumpaar‘ einer trügerischen, von einer Seite geheichelten Hochzeitsabsicht. Anschließend wird gezeigt, wie diese Hypokrisie mit der Heuchelei der Heloise (oder: der von Molinet ‚wie bei Heloise‘ denunzierten Frauenseele) übereingeht. Die Hypokrisie bündelt das Bild: Was in der Hölle bestraft wird, war im geträumten falschen Paradies der Mitteltafel gesündigt worden. Anhand des berühmten ‚Brautraubes‘ und der Rhetorik des „christlichen Friedens“ um 1500 ist die zeitgeschichtliche Relevanz der ‚geheichelten Hochzeit‘ zu skizzieren. Abschließend wird gefragt, was den *Garten der Lüste* und den *Roman de la Rose moralisé* von Jean Molinet verbindet und es erfolgt ein Ausblick, den Auftraggeber betreffend.

1. Rekapitulation: Molinet und Heloise

Ein ‚Traumformular‘ und die – leicht veränderte – klassische Traumgeste der Frau in der Höhle leiten in die Geschichte ein und finalisieren sie an gleicher Stelle als Erwachen aus dem Traum.¹ In diesem Erweckungsmoment findet die auf der Außenansicht geschöpfte

¹ Als Frau/weibliche Seele nach einer Heloise in der Fassung Molinets im Essay *Neues von der Nonnen-Sau*, Art-Dok Heidelberg 2020. Einige Boschforscher erkennen dagegen in der vorderen Figur in der Höhle einen Mann. Tatsächlich hat die Figur keine Brust. Es ist eine Frau, die zum Zeichen ihrer Erweckung *vermännlicht* wurde. Ursprünglich (Unterzeichnung) sollte sich die Frau *vor* der Höhle in Richtung der Höhle drehen – also aus dem Traum *heraus* hin zur Frau *in* der Höhle. Sie gehören zusammen. Die in der Höhle hatte in der Unterzeichnung einen Vogel auf dem Kopf – den Vogel der unwillkommenen sündhaften Gedanken ihres vormaligen Lebens. Die Frau in der Höhle träumt von der Frau vor der Höhle – von ihrem Alter Ego. Sollte ein Mann von sich als Frau geträumt haben, mit Früchten (Plural), das heißt an das Hohelied anspielend, ein Mann? Des Rätsels Lösung in der Logik des Bildes ist, dass die Frau in der Sekunde ihrer Bekehrung und entsprechend des vermutlich konsultierten Textes eine Vermännlichung erfährt. Deshalb wurde beim Malen der Vogel eliminiert. Denn *mit* dem Vogel, ‚umschwirrt‘ von den unerwünschten Erinnerungen, hätte die Erweckte nur einen *unteren* religiösen Status erreicht. Für den Malvorgang wurde aber beschlossen, die Hauptfigur ‚religiös besser‘ zu machen. Der Vogel wurde gestrichen, doch die Traumsituation blieb bestehen. Die Frau ist jetzt

Gnade und Liebe ihre Bestimmung: als Konversion einer einzelnen Seele hin zur geistigen Liebe. Aufgeführt wird das als ausführliche Darstellung der menschlichen Seele (einer Frau) mit ihren inneren und äußeren Sinnen. Den Weg zu Jean Molinet hatte der Widerspruch gewiesen, dass die erweckt erwachte Frau unüblich sündhaft präsentiert wird und dass ihre Erweckung in merkwürdigen Umständen erfolgt. Denn die Konversion wird im selben Moment schon wieder – mit der Eule im ‚Visionsspiegel‘ – bezweifelt. Es ist nicht nur verwunderlich, dass dermaßen viele Sünden vorgezeigt und angedeutet werden – und dennoch eine Erweckung ansteht –, sondern auch, wie sie erfolgt.

Deshalb war zu prüfen, ob die Frau in der Höhle nach dem Vorbild einer denunzierten Heloise erdacht worden sein könnte, einer Figur, wie sie Jean Molinet für seinen *Roman de la Rose moralisé* (1500) entworfen hatte. Motivische Parallelen zwischen dem Bild und dieser literarischen Heloise ließen sich durch stilistische Verbindungen zwischen Jean Molinet und dem *Garten der Lüste* untersetzen.

Wie der *Dichter* Molinet den „tres illustre et roial cerf volant“ (den ‚fliegenden‘ Hirsch), das Symbol des französischen Königs Karl VIII., mit einer exotisch-phantastischen Tierversammlung umgibt, so lässt Molinet, wenn er der oder ein *Konzepteur* ist, im *Garten der Lüste* einen ähnlich opulenten Tier-Kreis durch das Stachelschwein, das Symbol des nächsten Königs Ludwig XII., begleiten (**Abb. 1**).²



Abb. 1: Jheronimus Bosch, Garten der Lüste, Madrid, Museo del Prado, Inv. P02823. Mitteltafel mit Molinets „Tigres, griffons, pantheres, ours, liepars...“? Wo die Dichtung dazu den geflügelten (fliegenden) Hirsch als Königssymbol bringt, erscheint im Bild das Stachelschwein (links oben) – als Standarte für Ludwig XII.

erweckt in einen Status, der eigentlich nur Männern zugestanden wird. Wir sehen die von ‚anima‘ zu ‚animus‘ verwandelte Seele einer Frau. Es war ein übliches Verfahren, weibliche Exempel ent-weiblicht zu kennzeichnen. – Um es kompliziert zu machen: Dennoch wird in einem nächsten Essay darzustellen sein, unter welchen Voraussetzungen dort tatsächlich ein Mann gemalt worden sein könnte.

² Claude Thiry, *L'éléphant, le léopard et le Phénix: notes sur le bestiaire de Jean Molinet*, in: *Le Moyen Français* 55-56, 2004, S. 319-319. Siehe Michael 2020 (Nonnen-Sau). – In Abb.1 ist *Le voyage de Napples* zitiert, nach September 1496, s. Noël Dupire (Hg.) *Les Faictz et Dictz de Jean Molinet* I, Paris 1936 (folgend: F&D), I, S. 277-283, zit. Vers 33, u. Noël Dupire, *Jean Molinet. La Vie – Les Oevres*, Paris 1932, S. 33. Im Bild ist aufgehoben, dass der fliegende Hirsch/König und die wilden Tiere im Gedicht Feinde sind. – Auffällig ist, dass das Stachelschwein auf der Paradiestafel handwerklich gekonnter aussieht als das in der Mitte. Hat ein zweiter Maler es gemalt? Oder ist der mindere ‚Realitätsgrad‘ konzeptuell bedingt – im Traum der Mitteltafel?

Daraus war zu schließen: Entweder wurde der burgundische Chronist (1475-1507) im *Garten der Lüste* kopiert bzw. adaptiert, was möglich wäre, oder er hat ihn konzipiert oder war an der Konzeption maßgeblich beteiligt.³

Nicht bewiesen ist damit freilich, dass es sich bei der Frau in der Höhle um eine Heloise in Molinets Version handelt. Im Sinne einer stabilen Figurenzuordnung ohnehin nicht, denn eine Heloise trüge kein Fell der Wilden oder der Sünde. Sie wäre es (und mit dem Konzepteur Jean Molinet verwundert auch das nicht) als Amalgam der ‚sündhaften Frau‘, als *l'âme pécheresse*, die sich sündig nach Erlösung sehnt. Die Zuordnung ist verführerisch, weil sich mit Heloise der hauptsächliche Widerspruch der Erklärung des Bildes bis dahin auflösen würde: Die Frau in der Höhle erwacht, ihr früheres Leben ist beendet, der Reiterkreis stoppt. Doch sieht man, noch einmal – und ist provoziert, es imaginierend zu ahnen – vor allem ihr extrem sündhaftes Vorleben bzw. ihren Traum davon. Dem würde eine Frau wie Heloise in der Version Molinets entsprechen: Als „Hure“ und Teufelsbraut, die jedoch als Äbtissin des Klosters Paraklet *sehr wohl* eine Konversion absolviert haben muss. Bei jeder anderen *l'âme pécheresse* müsste man fragen, warum so viele Details ihres sündhaften Vorlebens vorgezeigt werden. Für eine Frau wie Heloise in Molinets Version wäre es verständlich.

Zu den bildlichen Indizien, die dafür genannt werden konnten, sei eines hinzugefügt. Zur Abaelard-Heloise-Ikonografie gehört die Eheschließung (**Abb. 2**).



Abb. 2: Abaelard und Heloise in Umarmung und Heirat. *Rosenroman*, Paris um 1405, JPM, Ms. Ludwig XV 7 (83.MR.177), fol. 56.⁴

Abb. 3: Garten der Lüste, Detail Mitteltafel: ‚Zuführung‘ der schwangeren Heloise als Heiratsaufforderung? – Rechts hinter der Hecke abgesetzt ein intimer Minne-Blick zwischen dem Mann mit Erdbeere und der (ebenfalls schwangeren?) Frau, auf den es auch dem unbekanntem Buchmaler des *Rosenromans* um 1405 ankam (Abb. 2, die Szene links).

Wollte der Zeichner der *Rosenroman*-Illustration von etwa 1400 mit der Körpersprache seines Abaelard bereits etwas von der Psychologie andeuten, die den Hintergrund der Erschreckens-Geste des mit der Schwangerschaft konfrontierten Mannes im *Garten der Lüste* ausmacht? Zumindest könnte die Dreiergruppe der ‚Zuführung‘ der Schwangeren im *Garten*

³ Umfassend: Jean Devaux, *Jean Molinet Indiciaire bourguignon*, Paris 1996. – Freilich ist, bis hierher, auch möglich, dass der Reiterkreis als Todsündenparade unabhängig vom Stachelschwein konzipiert wurde – und fertig war, als erst das Königssymbol dazukam. Allerdings könnte das Stachelschwein sogar ein früheres anderes Königssymbol ersetzt haben. An fast identischer Position war zunächst ein anderes Tier geplant. (s.Abb.7).

⁴ Hier nach Christine Sciacca, *Illuminating Women in the Medieval World*, Los Angeles 2017, Abb. 62.

der *Lüste* (**Abb. 3 links**) das Trio der *Rosenroman*-Illustration (**Abb. 2 rechts**) variieren – Bosch repliziert nie die Standards. Daneben, belegt die gleiche Handschrift, gehört ebenso der minnende Blick zur Kennzeichnung des Paares. Die Blicke des Paares mit der Erdbeere entsprechen denen des *Rosenroman*-Paares (**Abb. 2 links, Abb. 3 rechts**) und dem dafür üblichen Topos (der Minne-Blick ebenso beim Sehsinn im Sinnenkreis). Auch der Penis, der unvermutet im Reiterkreis aufscheint, gehört zur Ikonografie des *Rosenromans*.⁵ Motive des klassischen *Rosenromans* kommen im *Garten der Lüste* mit Motiven aus Molinets kommentiertem *Rosenroman* zusammen, siehe unten.⁶

Da der Briefwechsel zwischen Abaelard und Heloise eher ihre übergroße Liebe zu Abaelard erkennen lässt als ihre Konversion zur göttlichen Liebe, galt Heloise schon im 15. Jh. als Expertin für die sinnliche Liebe – was sich in ihrem Ruf bis in Romantik und Neuzeit verlängerte. Die Frage, ob Heloise auf ihrer irdischen Liebe zu Abaelard beharrte oder nicht, wurde bis in unsere Gegenwart verschieden beantwortet. So verstanden kulminierte das Bild im Moment der ‚eulen-beschmutzten‘ Vision in der Frage, die sich noch moderne Gelehrte stellten: Hat Heloise innerlich auf ihrer sinnlich-irdischen Liebe zu Abaelard beharrt und äußerlich geheuchelt, oder hat sie im Kloster eine ehrliche Konfession und die geistige Liebe erlangt?⁷

Für Heloise in Molinets Version wäre zutreffend, dass der Reiterkreis just wieder aufgefüllt wird. Im Moment der göttlichen Vision, so Dionysius der Kartäuser nach Wilhelm von St. Thierry, erkennen die Gläubigen in der göttlichen Reinheit, die sie ein Stück emporhebt, ihre Unreinheit umso deutlicher. Das ist theoretisch immer so, damit die Seele sich nach der nächsten Reinigung sehnt. Hier wird allerdings unüblich deutlich auf die anhaltende Gefährdung hingewiesen. Wenn die ‚Nonnen-Sau‘ Heloise im misogynen Sinne Molinets gemeint wäre, würde der Zweifel an der Konversion der Frau in der Höhle verständlich. Im Moment ihrer Erweckung wäre ihre anhaltende irdische Gefährdung – und Gefährlichkeit – betont.⁸

Als mögliche Pointe erwies sich die ‚Signatur‘ des Dichters als Konzepteur des *Gartens der Lüste*. Eine gespenstige Mühle mit Feuerflügeln steht – klein und scheinbar beiläufig, aber im Grunde formal strikt isoliert und auf der Mittelachse herausgestellt – in der höllischen Brandlandschaft (**Abb. 4**). Wenn die Kombination aus Königssymbol und illustrierter Tiertruppe im Reiterkreis auf den burgundischen Chronisten Jean Molinet zurückgeht – weitere Argumente für Molinets Beteiligung folgen in diesem Essay –, dann ist es recht wahrscheinlich, dass die kleine Mühle (moulinet) in der Hölle auf Molinet zurückgeht.

5 Ben Reiss, *Pious Phalluses and Holy Vulvas: The religious Importance of Some Sexual Body-Part Badges in Late-Medieval Europe*, in: *Peregrinations: Journal of Medieval Art & Architecture* 6 (2017) 1, S.151-176, v.a. Abb. 6.

6 Zur systematischen Verwandtschaft zwischen *Rosenroman* und *Garten der Lüste* (trügerischer, traumgleicher Garten der Liebe) siehe Reindert L. Falkenburg, *The Land of Unlikeness. Hieronymus Bosch – The Garden of Earthly Delights*, Zwolle 2011, S. 265 und passim, bzgl. des Vogelaufzuges S. 217.

7 Der Briefwechsel gilt nach heutiger Lesart entweder nicht als Beweis der Konversion der Heloise oder, überwiegend, als Beleg einer langsamen Wandlung. Im Bild ist die blitzhafte Erweckung inszeniert – wie man dank vieler Berichte auch um 1500 als die notwendige Form einer solchen Veränderung verstand.

8 M.M., *Einen Herzschlag lang hinüber. Die Disposition der Zeit im Garten der Lüste von Hieronymus Bosch*, Art-Dok Heidelberg 2017.



Abb. 4 a-b: Garten der Lüste, Höllentafel, Signatur auf der Mittelachse im ‚Finale‘ der Hölle mit der kleinen Mühle, der ‚moulinet‘ Molinets – wie häufig in seinen literarischen Werken.

Oben auf der Mittelachse der Hölle, gleichsam im Finale der Erzählung, ist sie eine bildliche Version der sprachlichen ‚kleinen Mühlen‘, mit denen Jean Molinet mehr als dreißigmal seine Dichtungen *signiert* hat, indem er die kleine Mühle, oft halb verborgen („mol il net“ u.a.) und überwiegend am Ende in seine Texte eingebaut hat.⁹ Es erweist sich, um vorzugreifen, dass Jean Molinets kommentierter Rosenroman und der *Garten der Lüste* einige gemeinsame Motive haben. Dabei geht es nicht nur um das Frauenbild, sondern um politische und moralische Setzungen, um markante Details und um die merkwürdige Dunkelheit der Mitteilung.¹⁰

2. Eine weitere Tier-Allegorie

Die politische Argumentation mit Tiersymbolen ist nicht singulär im Werk von Bosch. Die beiden Berliner Zeichnungen *Die Kriegsversammlung der Vögel* (Abb. 5) und *Die Schlacht der Vögel* sind recht wahrscheinlich Entwurfszeichnungen für politische Allegorien.¹¹ Erwin Pokorny stellte den Zusammenhang der Vogelzeichnungen mit dem Aufstand der Städte gegen Maximilian her.¹²

9 Philippe Frieden, *Le jeu des signatures dans l'œuvre de Jean Molinet*, in: Van Hemelryck, Tania, Van Hoorebeeck, Céline (Hg.), *L'écrit et le manuscrit à la fin du Moyen Age*, Turnhout 2006, S.133-146. Jean Devaux, *Pour une iconographie de Jean Molinet*, in: *Valentiana* 51 (1995) 15 (Juni), S. 45-50. Gerade um 1500 forcierte Molinet die Signatur in gedruckten Werken, siehe auch Philipp Frieden, *La lettre et le miroir. Écrire l'histoire d'actualité selon Jean Molinet*, Paris 2013.

10 Abermals sind Reindert Falkenburgs Ergebnisse hervorzuheben (Falkenburg 2011). Es ist frappant, wie genau er die beiden miteinander verwobenen Seiten des Bildes in Verbindung mit dem *Rosenroman* verstanden hatte, ohne um die Verbindung mit Molinet zu wissen und mit prinzipiell anderen Grundannahmen über das Bild.

11 Schon Stefanie Buck, *Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstich-Kabinett*, Turnhout 2001, Nr. I.36/37, S.230-234, hatte auf die Möglichkeit hingewiesen (dort als Werkstatt-Arbeit). Als eigenhändig seit Fritz Koreny, *Hieronymus Bosch: die Zeichnungen*, Turnhout 2012, Kat.3-4, S.162-169, dort 1500-1505 datiert.

12 Erwin Pokorny, *Lodewijk van Gruuthuse, alias Louis de Bruges, a potential patron of Bosch*, in Jo Timmermans (Hg.), *Jheronimus Bosch. His Patrons and his Public, 3rd International Jheronimus Bosch Conference 2012*, 's-Hertogenbosch 2014, S.254-263.



Abb. 5 a-b: Die Kriegsversammlung der Vögel, Berlin SMPK, Kupferstichkabinett, KdZ 13136, Detail rechts oben Hirsch vor Kreuz und Einhorn vor der ‚Truppe‘.

Gewiss soll der Doppeladler auf dem Banner die Herrschaft Maximilians I. symbolisieren. Das Trio aus Greif, Raubvogel und Straußenähnlichem stellt offenbar die Anführer der Vögel dar. Der Straußenähnliche steht der Truppe wie bei einer Ansprache gegenüber (**Abb. 5a**). Die Gegner, die Säugetiere, werden in der *Kriegsversammlung* vom Zeichner offensichtlich bevorzugt, denn bei ihnen steht ein Kreuz, dem sich ein Hirsch zuwendet (**Abb. 5b**). Bei den Säugetieren im Hintergrund steht ein Einhorn vor der Tierversammlung, in der zweiten Zeichnung, *Schlacht* (Berlin SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 14715), muss sich ein Einhorn im Zentrum der Vogelfeinde erwehren.

Das Wappen von Lodewijk van Gruuthuse, Vertrauter der burgundischen Herzöge und nach 1477 von Maria von Burgund, wird zuweilen von Einhörnern gehalten. Er war als Mitglied des Regentschaftsrates einer der prominentesten Gegner von Maximilian. Der Habsburger ließ ihn 1485 wegen Verrates verurteilen und konfiszierte seinen Besitz. Drei Jahre verbrachte der Seigneur van Gruuthuse in Haft in Mecheln. Sein Ausschluss aus dem Orden des goldenen Vlieses wurde 1491 diskutiert aber – wie bei Adolf von Kleve – nicht beschlossen. Beide starben im folgenden Jahr.

Es ist erhellend, den burgundischen Löwen zusammen mit Gruuthuses Einhorn gegen Maximilians Greif, Strauß und Adler kämpfen zu sehen. Auch Molinet nutzt die Verbindung autrich-ostrich (österreichisch-Strauß), um Maximilian als Strauß auftreten zu lassen.¹³ Für Erwin Pokornys Interpretation spricht, kann als marginales Argument hinzugefügt werden, dass ein naturalisierter, von den Flügeln befreiter, auf der Erde stehender Hirsch in einer Tier-Allegorie über den Krieg der Städte – und vor dem Kreuz – vermutlich den französischen König symbolisieren sollte (**Abb. 5b**). Karl VIII., der das Symbol von seinem Vorgänger übernommen hatte, unterstützte die Aufständischen in Flandern bekanntlich mit Geld und Truppen. Zwar ‚fliegt‘ der Hirsch nicht, wie die Legende sagt, noch ist er geflügelt. Doch Bosch hat auch die anderen Tiere aus ihrem emblematischen Korsett befreit. Dass der Hirsch gleichsam um Beistand bittend vor dem Kreuz steht – und *höher* als die anderen Tiere, ist eine feine Karikatur des allerchristlichsten *roi très chrétien*. Die französische Krone legte großen Wert auf diesen Titel.¹⁴

13 Pokorny 2014. – Thiry 2004, S.319. – Vgl. Michael 2020 (Nonnen-Sau).

14 War auch im *Garten der Lüste* ein Hirsch geplant? Vgl. Michael 2020 (Nonnen-Sau) u. Abb. 7.

Die genannten Zeichnungen sind dem *Garten der Lüste* nahe, wie bereits bekannt ist.¹⁵ Der Greif ist dem Greifen im Reiterkreis ähnlich, das Einhorn dem auf der Paradiestafel. Dort und auf der Zeichnung findet sich auch ein Elefant mit einem Affen als Reiter. Die Größenverhältnisse sind willkürlich wie im Bild, der Horizont ist hoch. Unmittelbare Vorarbeiten für den *Garten der Lüste* sind die beiden Berliner Zeichnungen allerdings wohl nicht. Sie belegen hier, dass die allegorische Tierversammlung im *Garten der Lüste* nicht allein im Werk von Jheronimus Bosch steht. Zeichnung und Gemälde unterscheiden sich vor allem durch Züge, die mit der stilistischen Nähe des *Lüste-Gartens* zu Jean Molinet entstanden – durch die Tierausswahl aus Fabel, Exotik und Realität, durch *Tierverwandlungen*, durch die Kombination mit einem Königssymbol. Die gezeichneten Tierallegorien haben eine merkwürdige Stellung im Gesamtwerk, der Zugriff ist direkter, realistischer, obwohl der Ausgangspunkt heraldisch ist. Die Zeichnungen sind als aktuelle Studien nur bis etwa 1489/90 sinnvoll, bis Frankreich und Habsburg/Burgund sich temporär einigten, maximal bis zur Kapitulation des Anführers der Städte, Philipp von Kleve, im Herbst 1492.



Abb. 6 a-b: Detail Mitteltafel, Stachelschwein als ‚Standarte‘.

Abb. 7: Detail Mitteltafel, Infrarotreflektographie im Bereich Stachelschwein und leicht darüber, Madrid, Banco Imagines.

Das Stachelschwein (**Abb. 6**) fehlte in der Unterzeichnung (**Abb. 7**), es hat in der Malerei ein davor an fast gleicher Stelle geplantes Detail ersetzt. Darf davon abgeleitet werden, dass das – nicht gekrönte – *porc-epic* den *König* Louis XII. und nicht den *Duc* Louis d’Orléans meint, der das Zeichen bereits seit 1483 kontinuierlich benutzte? Wenn der Wechsel der Symbole von der Unterzeichnung zur Malerei die Reaktion auf die Thronbesteigung Ludwigs XII. im Jahre 1498 war, müsste das Bild Anfang 1498 oder davor (wie lange?) begonnen worden und im April dieses Jahres oder danach (7. 4. 1498 Tod Karls VIII., Königsweihe Louis XII. am 25. 5. 1498) verändert und vollendet worden sein; aber das ist vorläufig nur eine These.¹⁶

Die Annahme Jean Molinets als geistiger Urheber des Königssymbols *porc-epic* und der exotisch-phantastischen Tiertruppe legt die Interpretation der unsicheren paraheraldischen Symbole ‚durchstochenes Herz‘ und ‚büchlings hängender Mann‘¹⁷ (**Abb. 8 a-d**) nahe. Eine

¹⁵ Z.B. Pokorny 2014.

¹⁶ 1498/99 nimmt Reindert L. Falkenburg als Entstehungszeit an. Siehe R.F., *In Conversation with The Garden of Earthly Delights*, in: Pilar Silva Maroto (Hg.): *Bosch. The 5th Centenary Exhibition*, Madrid 2016, S. 135-155, hier S.154. Zur Überlegung einer zweistufigen Entstehung in einem späteren Essay.

¹⁷ Vortrag von Eduardo Sánchez Alonso, <https://www.youtube.com/watch?v=aYgfl1RsQYk> – etwa bei 1.12 h – zuletzt aufgerufen 7.12.2019. Schon Charles Prost fragte: „Satire politique? hasard iconographique?“, s.

qualitative Differenz zwischen den Zeichen besteht gewiss: Das Stachelschwein ist konventionell. Wenngleich ‚realistisch‘ und ‚naturalisiert‘, ist es als vorhandenes Symbol übernommen, zumal ‚als Standarte‘¹⁸. Das Ordenszeichen ist dagegen im anderen ‚Material‘ Schlüssel/Mensch verborgen, seine visuelle Analogie muss entdeckt werden. Allerdings dürfte ihre Grundgestalt in den Jahren um 1500 präsent gewesen sein.

Der durch einen Schlüsselring gelegte Mann gehört im Kranz der Todsünden – die körperlichen am Baum-Menschen, die geistigen um ihn herum – zur Todsünde Geiz: Er hängt im ‚Schlüssel zu den Truhen‘. Damit wäre der *Orden des Goldenen Vlieses* des Geizes angeklagt? Im Kontext Molinet ist, wie zu zeigen sein wird, auf das durchstochene Herz zu achten, das mit der abermals frappierenden ‚wörtlichen‘ Methode Bosch entstanden sein könnte: ‚crever-le-cœur‘ – das Herz platzen lassen, auch: aufstechen. Jean Molinet war ein permanenter Kritiker des Philipp de Crèveœur d’Esquerdes.¹⁹ Allerdings ist das Herz, auch das misshandelte, bildlich häufig und das d’Esquerdes-Wappen mit dem zerbrochenen Herzen gibt es auch ohne Schwert.²⁰



Abb. 8 a-d: a: Detail Hölle, durchstochenes Herz / b: Wappenbuch des Goldenen Vlieses, Detail des Reiters für Jacques de Crèveœur, Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 4790, fol.156v, 1435-1438 / c: Detail Hölle: Mann bäuchlings im Schlüsselring / d: Rogier van der Weyden, Porträt Karl der Kühne, 1460-1464 (Berlin, NG, Inv.545), Detail.

Wenn von Molinet konzipiert – ist der *Garten der Lüste* vielleicht in Verbindung mit dessen moralisiertem Rosenroman (1500) entstanden? Und darin läge der Grund, dass ein Topos des üblicherweise miniaturhaft illustrierten *Rosenromans* in das ambitioniert große Bild übernommen worden ist? Die ‚Hand-an-der-Wange‘ als Indiz für einen Traum eröffnet ungezählte Ausgaben des *Rosenromans* – und das Triptychon. Im Erwachen der Frau in der

Charles Post, *Les chardons et la petite tortue ou le Jardin des délices de Jérôme Bosch décrypté*, Tournai 1992, zit. S.141.

18 Nicole Hochner, *Louis XII, Les Dérèglements de l’image royale (1498-1515)*, Syssel 2006, S. 41, notiert die dritte Hochzeit Ludwigs XII., 1514 in Abbeville, wo Stachelschweine zum Einzug mitgeführt wurden.

19 Das Zeichen der Crèveœur ist ein Blut schwitzendes Herz. Bosch übersetzte den Namen ‚wörtlich‘, aber schon um 1500 scheint die Bedeutung – wie heute – allgemeiner gewesen zu sein – platzen lassen, sprengen, töten, und umfasste schon das ‚in die Augen stechen‘. Vgl. *Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)*, http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfAAA.exe?ATTESTATION_DANS_BASES;BASE=base_dmf2009L.txt;GRAPHIQUE=crever;MAXIMUM=10;MENU=menu_dmf;FERMER;;ISIS=isis_dmf2015.txt;MENU=menu_dmf;OUVRIR_MENU=1;ONGLET=dmf2015;OO1=2;OO2=1;OO3=-1;s=s0a622aa0;LANGUE=FR;FERMER.

20 Bernhard Sterchi, *Über den Umgang mit Lob und Tadel. Normative Adelsliteratur und politische Kommunikation im burgundischen Hofadel, 1430-1506*, Tournhout 2005, S. 770-771, Abb. 24-25.

Höhle aus dem Traum bündelt sich das Bild narrativ wie theologisch.²¹ Das geschieht gleichsam wie am Ende des *Rosenromans*, als Erwachen.

Das Verhältnis zwischen der Hauptfigur und ihrem Traum ist in Bild und Text vergleichbar. Im *Rosenroman* berichtet der Held nach 20 Zeilen, er wäre in den Traum gefallen, und er wacht erst im letzten Vers 21780 mit der berühmten Formulierung „Atant fu jourz, e je m’esveille / Dann wurde es Tag, und ich erwachte“ wieder auf. Das Verhältnis zwischen der Erwachten in der Höhle und dem großen Rest des Bildes scheint nicht gar so extrem, aber es versammelt ebenfalls eine Menge von Traumdetails gegenüber dem kurzen Topos des Erwachens.²²

Auftraggeber des kommentierten Rosenromas ist Philipp von Kleve. Kommt er auch als Auftraggeber des Triptychons in Frage? Es gibt eine familiäre Verbindung zwischen Philipp von Kleve und den Nassauern, in deren Brüsseler Palast das Triptychon erstmals mit gewisser Wahrscheinlichkeit bezeugt ist. Der Weg dorthin wäre also mit diesem Klever als Auftraggeber kurz gewesen. Philipp heiratete 1487 Françoise von Luxembourg (von St. Pol und Brienne sowie von Enghien/Edingen, gestorben 1523).²³ Sie war die Schwester der Marie von Luxembourg (1470-1547), verheiratet mit Jacob von Savoyen, Graf von Romont (1450-1486). Die Tochter der letztgenannten Verbindung, also Philipps und Françoises Nichte Louise-Françoise von Savoyen (1487-1511), heiratete 1503 Heinrich von Nassau (1483-1538) – in dessen Palast das Bild 1517 hing. Onkel Philipp von Ravenstein und Tante Françoise von Luxembourg waren bei der Ratifizierung des Ehevertrages zwischen ihrer Nichte und Heinrich von Nassau durch den Herzog anwesend, was immer man daraus ableiten kann.²⁴

21 Ich muss hier auf frühere Veröffentlichungen verweisen. Wenn die Geste der vorderen Figur in der Höhle ihre Melancholie oder Acedia anzeigen würde, wie gelegentlich behauptet wird, wäre sie nachlässig gemalt, wäre der Vogel auf dem Kopf der Frau (Unterzeichnung) widersinnig gewesen, wären all die Momente des JETZT im Bild überflüssig. Der Reiterkreis stoppt nicht, weil jemand melancholisch ist.

22 Theoretisch wäre möglich, dass die Frau im Bild wie der Träumer *am Anfang* des *Rosenromans* in den Traum *hinein* ‚erwacht‘ und dass erst der ‚höhere Realitätsgrad‘ des rechts außen in der Höhle stehenden Mannes sie und die Betrachter ‚aus dem Traum‘ entlässt (s. Michael 2017 – Herzschlag). Für die Rhetorik innerhalb des Bildes verändert dies wenig, würde aber die Wirkkraft dessen, was die Frau erlebt, mindern, da im Traum alles ‚Traum und Schaum‘ bleibt. Da aber *Wirkungen gezeigt* sind, ist zu bevorzugen, dass das Konzept des Bildes das Erwachen in den Wachzustand meint. Aber, wiederum, auch das kann man träumen!

23 Philipp von Kleve, „fils de famille sans terre“, kam 1485 an den Besitz Enghiens, weil Maximilian Jakob von Savoyen, Graf von Romont, enteignet hatte und Philipp mit Enghien belohnte; vielleicht als Ersatz einer nicht zustande gekommenen lukrativen Heirat. Der Besitz blieb dem Klever bis zum Tod seiner Frau durch Agreement, weil er 1487 die Schwester Françoise der nach Rehabilitierung erbberechtigten Marie von Luxembourg heiratete. Siehe Anne S. Korteweg, *La Collection de livre d'une femme indépendante: Marie de Luxembourg (v. 1470-1547)*, in: Anne-Marie Legaré (Hg.), *Livres et lectures des femmes en Europe entre Moyen Age et Renaissance*, Turnhout 2007, S. 221-232. Über Philipps Bereicherung dabei vgl. Arie De Fouw, *Philips van Kleef. Een bijdrage tot de kennis van zijn leven en karakter*, Groningen 1937, S. 78-88. – S.a. Aline Goossens, *La bibliothèque et les collections artistiques de Philippe de Clèves et de son épouse, Françoise de Luxembourg, Seigneurs d'Enghien*, in *Annales du Cercle archéologique d'Enghien*, 42 (2008), S. 5-54, S. 6-7. – Über Philipp umfassend: *Entre la ville, la noblesse et l'état: Philippe de Clèves (1456-1528). Homme politique et bibliophile* (Burgundica XIII), hg. von Jelle Haemers, Céline Van Hoorebeeck & Hanno Wijnsman, Turnhout 2007.

24 De Fouw 1937, S. 313.

Zunächst sollen jetzt die Symbole des Reiterkreises weiter erörtert werden. Dabei schält sich ein mystisch verhandeltes, aber höchst relevantes zeitgenössisches politisches Motiv heraus, das auch auf die Spur des Auftraggebers führen könnte.

3. Ein dynastisches Versprechen als falscher Schein

Die schlüssigste Funktion von Stachelschwein und Eule wäre, dass sie links und rechts des mittleren Reiterpaares die Verbindung von Mann und Frau unter der Blüte charakterisieren würden (**Abb. 1**) – und genau diese Funktion üben die Symbole aus. Es lag nahe, in der vermuteten Umgebung des Auftrages nach einem passenden Paar zu suchen. Für die Nassauer ist das geschehen. Doch die vorgeschlagene Hochzeit 1503 scheidet aus, denn ein Stachelschwein und ein Nassauer, das passt trotz der Verwandtschaft nicht.²⁵ Auch die Hochzeit zwischen Philipp von Kleve und Françoise de Luxembourg 1487 kommt nicht in Betracht. Möglich, dass es sogar entsprechende Pläne gegeben hat – doch wenn die ganze Falschheit des Hochzeitspaares erkannt ist, benötigt man kein reales Aufgebot mehr.

Der Gedanke folgt der symmetrischen Komposition: Gegenüber dem Zeichen für einen französischen König wäre nichts besser positioniert als ein Zeichen einer ebenso hohen (oder ebenso hoch deklarierten) Herrschaft (**Abb. 10**). Könnte es also sein, dass die wie eine Standarte mitgeführte Eule im Reiterkreis als Eule der alten Burgunder zu verstehen ist und dort ein Franzose und eine Burgunderin zusammenkommen (**Abb. 1**)?



Abb. 9 a-b: Reiter für Philipp den Guten mit ‚burgundischer Eule‘, Wappenbuch des Ordens vom Goldenen Vlies, Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 4790, fol. 57v, 1435-1438.

Abb. 10 a-b: Detail Reiterkreis: Eule auf ‚Turnierstange‘.

Die Eule gehört zum älteren Repertoire der burgundischen Herzöge. Im *Grand Armorial équestre de la Toison d’Or* zum Beispiel sitzt auf dem Reiter für Philipp den Guten, den Herzog der Burgunder, auf dessen Visier eine lustig-aggressive Eule, die scheinbar wie wild mit den Flügeln schlägt (**Abb. 9 a-b**).²⁶ Zwar befinden wir uns hier noch in der Zeit vor Karl dem Kühnen. Doch es ist zu beachten, dass Molinet schon seit 1475 offizieller burgundischer

25 Über die um 1500 gelockerte Verbindlichkeit der Heraldik (mit Michel Pastoureau) s. D’Arcy Jonathan Dacre Boulton, *The Order of the Golden Fleece and the Creation of Burgundian National Identity*, in: D’Arcy Jonathan Dacre Boulton, Jan Veenstra (Hg.), *The Ideology of Burgundy: The Promotion of National Consciousness, 1364-1565*, Boston/Leiden 2006, S. 21-97, hier S. 48-49.

26 Paris, BnF, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 4790 f. 57v – hier nach:

www.internationalheraldry.com/roll_toison.htm – zuletzt 25.8.19. S.a. Michel Pastoureau, Jean-Charles de Castelbajac (Hg.), *Das große Wappenbuch der Ritter vom Goldenen Vlies*, Darmstadt 2018, fol. 57v.

Chronist war und vorher bereits im Dienst seines Vorgängers Georges Chastellain (1405-1475) gestanden hatte. Wenn es darum ging, ein Symbol für ‚Burgund an sich‘ zu finden, könnte der Griff zu dem Symbol aus der üblicherweise glorifizierten frühen Zeit legitim erschienen sein (zumal, wie schon notiert, in der *Vorzeichnung* unter dem *porc-epic* zunächst vielleicht ein älteres Symbol geplant gewesen war, das heißt, dass die *ältere* Eule zunächst ein Pendant eines *älteren* Königssymbols gewesen wäre, **Abb. 7**).²⁷

Häufiger als anderswo haben sich die Eulen als burgundische Abzeichen in der Zier der Wappenhelme der Bastarde gehalten. Auf dem Helm des Antoine von Burgund (1421-1504), des Grand Batard, Sohn noch Philipps des Guten, erscheint sie – seit 1456 war er Mitglied im Orden vom Goldenen Vlies – etwas täppisch mit einem erhobenen Bein.²⁸



Abb. 11: Burgundische Eule neben flandrischem Löwen (gemeinsam im Andreaskreuz und vor Gold und Blau wie im – blau-gelb gestreiften – kleinen Wappen), Statutenbuch des Ordens vom Goldenen Vlies, 1519/1520, Wien, ÖNB, Cod. 2606, fol. 7r (Detail).

Als ‚inoffizielles‘ Zeichen, und um solche paraheraldische Verwendung geht es hier, wurde die Eule anscheinend auch um 1500 für die Burgunder verwendet. Noch im Statutenbuch des Vlies-Ordens von 1519/20 wird auf der Zierseite vor den Statuten, zusammen mit Feuerstein, Stahl und Andreaskreuz, die Eule als Pendant zum flandrischen Löwen postiert (**Abb. 11**). *Gemeinsam* im Andreas-Astkreuz mit dem Löwen und mit ihm zusammen auf dem burgundischen Gelb-Blau ist sie „wohl eine Anspielung auf die Helmzier der alten Herzöge von Burgund“.²⁹ Auf der Stange des unwirklichen Tieres im Reiterkreis ist die Eule ebenfalls aus ihrer heraldischen Anordnung befreit. Dass das in den noblen Kreisen, für die ein Molinet tätig war, verstanden worden ist, darf angenommen werden.

Frankreich und Burgund? Es hat zwar in den in Frage kommenden Jahrzehnten kein entsprechend verteiltes Paar gegeben, doch zumindest einen Plan dafür, und zwar mit

²⁷ Die Unterzeichnung ist derzeit nur spekulativ zu deuten. Für die frühere Zeit des *cerf volant* siehe Simone Slanicka, *Krieg der Zeichen. Die visuelle Politik Johanns ohne Furcht und der armagnakisch-burgundische Bürgerkrieg*, Göttingen 2002, S. 57-64. Ich habe zuletzt (Michael 2020, Nonnen-Sau) den ‚cerf volant‘ den ‚fliegenden Hirschen‘, auf das das visuelle Zeichen ‚geflügelter Hirsch‘ verkürzt, dieser Begriff (*cerf ailé*) wird dafür allerdings ebenfalls benutzt.

²⁸ Siehe Pierre Coustain bei Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Coustain. – Die einfachste Lösung wäre, die Eule würde eine Frau in der Linie der Bastarden symbolisieren, die einen Franzosen heiratet, allerdings wäre das doch ein Ungleichgewicht.

²⁹ Hans Gerstinger (Hg. u. Erklärungen), *Das Statutenbuch des Ordens vom Goldenen Vlies*, Wien 1934 (Statutenbuch von 1519/1520, Wiener Handschrift Cod. 2606), zit. I, S. 54. Gerstinger beruft sich dabei auf Theodor Frimmel.

erheblicher Ausstrahlung. Die Vorwürfe der Falschheit an die Franzosen gründeten sich nicht zuletzt auf zwei durch veränderte politische Ziele revidierte Eheschließungen. Die erste war Bestandteil des Friedens von Arras. Es war Ende 1482 vereinbart worden, den damals 12jährigen Dauphin, den baldigen Karl VIII., mit der demnächst dreijährigen Margarete von Österreich zu verheiraten und die burgundische Prinzessin zu diesem Zweck an den französischen Hof zu schicken. Kurz vor der Thronbesteigung Karls VIII. wurde am 23. Juni 1483 die kindliche Verbindung besiegelt.³⁰ Die, so formuliert es Molinet, nach Frankreich ‚ausgelieferte‘ Margarete, nach veränderten Heiratsplänen wertlos geworden, wurde dort quasi als Pfand gefangen gehalten und kehrte erst zehn Jahre später nach dem Vertrag von Senlis zurück.

Die skizzierte Lösung würde das Bild als retrospektiv und polemisch erklären. Wäre das denkbar, eine propagandistische Botschaft, verpackt in einen erotischen Traum? Wie notiert: Es ist keine harmonische und friedliche Gesellschaft unterwegs. Es sind höllisch verwandelte Tiere, beim Dichter Molinet verwandt mit einer Kavallerie des Antichristen. Wir haben uns zu lange von der schönen Blüte der Sinne narren lassen und sind damit genau in die Falle getappt, die das Mittelbild legt. Die Heuchelei, die in der Hölle entlarvt ist und bestraft wird (siehe 5. Kapitel) überzieht, wie pauschal längst erkannt worden ist, als böser falscher Schein das ganze Mittelbild.³¹

Könnte also die Einfügung der Herrschaftssymbole auf die Falschheit zielen, als die sich aus habsburgisch-burgundischer Sicht die Verbindung von Arras 1482/3 erwies? Und wir dürfen das informelle Liebespaar auf dem Schimmel als trügerische Vision in Erinnerung an die geheuchelte und verratene Verbindung zwischen der burgundischen Prinzessin und dem französischen Dauphin verstehen? Dann wären die Enttäuschungen nach dem Vertrag von 1482 in ein falsches lyrisches Bild verwandelt. Vielleicht klingt die These hier noch weit hergeholt. Es wird jedoch zu zeigen sein, dass mit der Hochzeit viel Polemik verbunden war, zum Beispiel wegen der Hoffnung auf einen umfassenden Frieden³², und dass das Paar unter der Blüte, um vorzugreifen, auf keinem poetischen Schimmel reitet, sondern auf dem fahlen Pferd der Apokalypse.

Dann wäre auf der linken Seite des Reiterkreises in der Unterzeichnung (im IR-Bild sind das Tier und die mehrteilige Figuration insgesamt schwer zu identifizieren) der französische König an sich oder Ludwig XI. konkret gemeint gewesen (eher nicht Karl VIII.), was bei Regierungsantritt von Ludwig XII. mit dem *porc-epic* aktualisiert worden wäre? Gegenüber

30 Devaux 1996, S. 153. – Die Hochzeit war von französischer Seite schon bei Abschluss eine ‚Heuchelei‘ gewesen. Karl VIII. hätte Margarete gar nicht heiraten dürfen, da er durch den Vertrag von Picquigny von 1475 gebunden war. Seine dort beschlossene Verbindung mit Elizabeth von York war eine Bedingung der Beendigung des Hundertjährigen Krieges gewesen. Eigentlich war also die ganze Dramatik der nach Frankreich verheirateten Margarethe von Anfang an geheuchelt – aber das gehört zu den Gepflogenheiten der Diplomatie.

31 Schon bei Walter Gibson, indem er die Erdbeere als Frucht wie im *Rosenroman* verstand, zu der man sich bückt, und dort unten lauert die Schlange. Walter Gibson, *The Strawberries of Hieronymus Bosch*, in: *Cleveland Studies in the History of Art* 8 (2003), S. 24-33. Als ästhetische Qualität für die gesamte Bildrhetorik erklärt bei Falkenburg 2011 passim, Bezug zu Gibson und den Erdbeeren des *Rosenromans* S 219.

32 Siehe Franck Collard, *La royauté française et le renvoi de Marguerite d'Autriche. Remarques sur la rhétorique de la paix et du rex pacificus à la fin du XVe siècle*, in: Gisela Naegle (Hg.), *Frieden schaffen und sich verteidigen im Spätmittelalter*, München/Oldenburg 2012, S. 343-356. – Den Friedensgedanken unterstreicht Jean Devaux, *Rhétorique et pacifisme chez Jean Molinet*, in: *Grands Rhétoriciens (Cahiers V.-L. Saulnier, 14)*, Centre National du Livre, Paris 1997, S. 99-116, dort auch über die Freude Molinets nach dem Frieden von Sluis (Cadzand)1492, der Kapitulation Philipps von Kleve.

würde die Eule als älteres Symbol Burgund aufrufen, als Idealisierung – oder sogar als Polemik für das *alte* Burgund, gegen das der Habsburger.

4. Debattierende Vögel mit der Eule, le duc

Es gibt Texte von Jean Molinet, die diese Annahme wahrscheinlich machen. Wiederholt hat er – wie seit jeher üblich – Tiere als Herrschaftssymbole miteinander in einen Wettkampf treten lassen.³³ In *Le debat de l'aigle, du harenc et du lyon* nimmt er sie als drei Könige der Tiere, was für den Hering ungewöhnlich ist und die Freiheit belegt, die sich Molinet in der allegorischen Erzählung nahm.³⁴

In diesem Falle vertritt der Adler Kaiser Friedrich III., der Löwe steht für Philipp den Guten und der Hering für Ludwig XI. Es geht darum, dass die drei sich einigen, um gegen die Feinde der Christenheit (Hunde, Wölfe, Schlangen, Würmer) zu kämpfen. Tatsächlich erhält der Adler am Ende das Versprechen des Herings dafür – der Frieden zwischen den Herrschern zum Zwecke des Kreuzzugs wird in Aussicht gestellt.

Erkennt man in *Le debat de l'aigle, du harenc et du lyon* schon die Tendenz, die die hier vorgeschlagene Interpretation unterstützt, so bestätigt der *Debat de trois noble oiseaux* auch konkret die Eule als Symbol für die Burgunder. Die noblen Vögel sind dort Goldhähnchen (*roi-telet*), Eule (*le duc*) und Papagei (*pape-gay*). Sie treffen sich zu Beginn der Szene unter dem Portal einer Kirche. In diesem Text berichtet ein Erzähler, dessen Position folgendermaßen bestimmt wird: Als die Vögel davonflogen und er dabei eine *Schwänenfeder* aufblas, begann er mit der Niederschrift, für die er seinen Herrn, den Duc de Bourgogne, um Verbesserung bittet.

Hier haben der ‚kleine König‘, der *roitelet*, und der *duc* einen Konflikt. Es sind Ludwig XI. und Karl der Kühne, die sich, kurz gesagt, gegenseitig beklagen, sich mit den Federn des jeweils anderen zu schmücken. Der dritte, der *pape-gay* (‚le tres saint papegay, / Issu de paradis terrestre‘), vertritt den Papst Sixtus IV. (1471-1484). Der will den universalen Frieden zwischen den beiden stiften – und scheitert damit. Denn er fällt auf den *roitelet* (Ludwig XI.) herein, der *le duc* (Karl der Kühne) verleumdet.

Jean Devaux hat die fiktionale Konstellation auf das Scheitern des päpstlichen Legaten Andrea die Spiriti an eben der genannten Aufgabe im Oktober 1473 bezogen.³⁵ Allerdings lässt es der Autor im Gedicht damit nicht bewenden: *le duc* hält noch eine Rede zu seiner Verteidigung, beteuert seine Unschuld und bittet den Adler (d.h. den Kaiser), ihn zu rächen – und mit dieser Aussicht (oder: ohne ein finales Urteil) fliegen die Vögel davon.

Die beiden Tier-Debatten liefern vier Hinweise. Erstens belegen sie noch einmal die Praxis Molinets, Frankreich und Burgund als Tier-Allegorien gegeneinander antreten zu lassen. Zweitens ist bestätigt, dass die Eule (wie es eine ihrer französischen Bezeichnungen nahelegt) als Symbol des burgundischen *duc* in einer solchen Konstellation benutzt wurde.³⁶ Drittens

33 Ein berühmtes älteres Beispiel ist die ‚Justification‘ des Johann Ohnefurcht nach dem Mord an Ludwig von Orleans, um 1410, wobei ein Wolf (Ludwig) gegen den guten Löwen (Johann) kämpft. Wien Österr. NB, Cod. 2657, fol. 1v. Dagmar Thoss, *Französische Gotik und Renaissance in Meisterwerken der Buchmalerei*, Graz 1978, Kat. 19, S. 101-103, Abb. 31.

34 Für das Folgende: An Smets, *Entre la littérature et la politique: autour de deux débats d'animaux de Jean Molinet*, Reinardus 15 (2002), S. 145-160. Der Text in Dupire F&D II, 1937, S. 628-635. – Dupire 1932 S. 129.

35 Devaux 1996, S. 310-311. Im realen Falle wird Karl der Kühne mit der Exkommunikation bedroht. Nach Dupire F&D III (1939), S. 1035, vor 25.6.1467 und mit Philippe dem Guten als Burgunder.

36 In Kombinationen wurden um 1500 Nacht- und Raubvogel und als ‚grand/moyen‘ auch Eulenarten als *duc* bezeichnet. Vgl. *Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)* – <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/duc/1>.

unterstreichen sie das Ziel der Streitbeilegung: den Frieden der Christenheit. Viertens wird aufgefordert, dem Motiv des Auffliegens im Reiterkreis des Bildes, das formal ohnehin auffällig ist, nachzugehen.³⁷

5. Noch mehr Heuchelei beim ‚Brautraub‘

Die Zweifel an der Glaubwürdigkeit von Heloises Konfession und die Abrechnung mit den Franzosen und den burgundischen Verrätern, die auf die französische Seite gewechselt waren, verbinden sich im Motiv der Hypokrisie. Verteidigt werden muss Burgund an sich, deshalb darf oder muss die alte Eule dafür auftreten.³⁸

Für Maximilian verknüpfte sich die Aufkündigung der Hochzeit zwischen Margarete von Burgund (von Österreich) und Karl VIII. mit einer weiteren schmerzlichen Niederlage in seiner Bemühung um eine antifranzösische Allianz. Es ging um die Bretagne. Maximilian hatte *per procurationem* am 6. 12. 1490 die 13jährige Anne de Bretagne geheiratet, die nach dem Tod ihres Vaters Franz II. der Bretagne vorstand. Truppen Karls VIII. fielen darauf in die Bretagne ein und Anne wurde erfolgreich zum Verlöbnis mit dem französischen König gedrängt (oder sie sah die Vorteile). Seine seit sieben Jahren bestehende Verbindung mit Margarete leugnete Karl VIII. notwendigerweise.

Der künftige Kaiser Maximilian musste nicht nur die Hoffnungen für seine Kasse begraben, sondern ohnmächtig zusehen, wie seine Allianzpläne gegen Frankreich scheiterten. Anna von der Bretagne wurde schließlich 1492 zur Königin Frankreichs gekrönt – und die Bretagne gehörte zu Frankreich, statt Maximilian.³⁹

Dieser ‚bretonische Brautraub‘ wurde ein regelrechter Skandal im Reich. Die politische Propaganda nahm den Fall, der Maximilian lächerlich machte – Schwiegersohn verstößt die Tochter und nimmt dem Vater die Braut – umgehend auf. Sebastian Brant interpretierte den Donnerstein von Ensisheim vom 7. 11. 1492 in einem Flugblatt als göttlichen Beistand in

37 Das ‚Auffliegen‘ oben in der Mitte des Reiterkreises weckt den Verdacht, das Bild könne sich auch auf den Traktat *Voeux du heron* beziehen, was in den Bedeutungsraum Ehre/Krieg gehört und in einem späteren Versuch diskutiert wird.

38 Ob tatsächlich die Spezies der langohrigen Eulen beabsichtigt gewesen ist, sei dahingestellt. Allerdings sind auch bei denen die Ohren nicht länger als ein Paar Hörner. Teilweise kann man auch die auf den Helmen der Bastarde dazu zählen. Es gibt z.B. eine langohrige Eule im *Stundenbuch Etienne Chevalier*, London, BL Ms.Add. 16997, fol. 21r, dort eine Verkündigung an Maria begleitend. S. Brunson Yapp, *Birds in medieval manuscripts*, London 1981, pl. 44, vom Boucicout-Meister. – Ich habe für das Exemplar im Reiterkreis keine passende Eulen-Art gefunden, die dann freilich einen eigenen Namen gehabt hätte. Sollte die Eule mit den langen ‚Ohren‘ (nur visuell, sie wachsen weiter unten heraus) eine Anspielung an „Philipp croit conseil“ sein, wie Philipp der Schöne nach Aussage von Olivier de la Marche von den Zeitgenossen genannt wurde? (S. z.B. Bernhard Sterchi, *Der Orden vom Goldenen Vlies und die burgundischen Überläufer von 1477*, Bern 2003, S. 58.) Die Bezeichnung war zumindest nicht im heutigen Verständnis ironisch-abwertend. Sie meinte die Praxis Philipps, auf die Ratgeber zu hören – wozu er juvenil ohnehin verpflichtet war und was nach seiner vorzeitigen Volljährigkeit die burgundische Distanz zum Vater Maximilian überhaupt ermöglichte. Diese Symbolik wäre raffiniert: Man sähe das auf den jungen *duc* gemünzte traditionelle (vor den Habsburgern gebräuchliche) burgundische Symbol, hätte also eine Distanz zu den Habsburgern behalten.

39 Sie ehelichte auch Karls Nachfolger Louis XII. und wurde zu einer eindrucklichen Herrscherin. S. Cynthia J. Brown, *The Queen's Library. Image-Making at the Court of Anne of Brittany, 1477-1514*, Philadelphia/Oxford 2011.

dem juristischen Eklat.⁴⁰ Herrmann Wiesflecker schreibt vom Hass Maximilians auf den französischen König „seit der bretonischen Heiratsgeschichte“.⁴¹

Die mehr oder minder ohnmächtige Position Maximilians danach – Karl VIII. zieht durch Italien, Maximilians eigener Feldzug scheitert kläglich – war nicht geeignet, den Hass zu mildern. Als Maximilian nach dem Reichstag in Freiburg Anfang September 1498 in Ensisheim seine vorderösterreichischen Truppen musterte, hielt er eine einstündige Rede. Sie habe, so formulierte es der mailändische Gesandte Lionello Chierigati, viele Grafen und Ritter zu Tränen gerührt. Was die Anwesenden so beeindruckt haben soll, war eine Aufzählung, in der Maximilian den „Betrug und Verrat“ der französischen Könige ihm und dem Reich gegenüber aufzählte.⁴² Er, so Wiesflecker, „wetterte gegen die Verräterei der französischen Könige von Ludwig XI. über Karl VIII bis Ludwig XII. und vergaß nichts, was sie zum Verderben des Hauses Burgund versucht hätten“.⁴³

Auch wenn Verträge reihum schneller gebrochen wurden, als ihre Unterschriften getrocknet waren, wie es anschaulich heißt⁴⁴, hat die Benutzung der Hypokrisie als propagandistisches Mittel Konjekturen und Flauten. Festzuhalten ist, dass sie in der zweiten Hälfte der 1490er Jahre zumindest zwischen den größten politischen Kontrahenten einen Höhepunkt hatte.

6. Die Grundlage: Hypokrisie als in der Hölle bestrafte Sünde der Heloise

Die Hypokrisie könnte – über alle Überarbeitungen hinweg – ein Scharnier des Triptychons sein, das die verschiedenen Ebenen des Bildes verbindet. Eingeschlossen die Angst vor ihr, das Misstrauen gegenüber falschen Schwüren und eidbrechenden Vertragspartnern sowie – mit Molinet – die Ehrvorstellungen des burgundischen Adels bezüglich Ehre und Verrat insgesamt. Dieser motivische Kern hat seine Basis bei Heloise.

Ebenso wie die Kennzeichen ‚schwanger‘, ‚verheiratet‘ und andere, auch die ‚Nonnen-Sau‘, die sich im Bild wie im Briefwechsel markant ausprägen, gehört zu Heloises Charakteristik ihre Heuchelei. Man preise sie keusch, so schreibt sie, „weil man die Heuchlerin nicht entdeckt“ (4,10).⁴⁵ Mitten im Hochamt, so Heloise, nehmen ‚wollüstige Phantasiegebilde‘ sie ein (4,9). Die Frage, ob Heloise heuchelte, ist ausschlaggebend, wenn

40 Hermann Wiesflecker *Kaiser Maximilian I.*, I, 1971, S. 334: „Unmittelbar nach dieser Hochzeit brach einer der heftigsten Flugschriftenkriege aus, den es bis dahin gegeben.“

41 Hermann Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, II, Wien 1975, S. 83.

42 Dieter Mertens, „*Uss notdurften der hl. christenheit, reichs und sonderlich deutscher Nation*“ – *Der Freiburger Reichstag in der Geschichte der Hof- und Reichstage des späten Mittelalters*, in: *Der Kaiser in der Stadt. Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498*, hg. von Hans Schadek, Freiburg i. Br. 1998, S. 31-54, hier S. 36. Siehe auch Wiesflecker (II) 1975, S. 137-138.

43 Wiesflecker (II) 1975, S. 137. Maximilian legte sogar ein ‚rotes Buch‘ an, „in dem er alle Schandtaten des französischen Königs vermerkte“. Sigrid-Maria Größing, *Maximilian I., Kaiser, Künstler, Kämpfer*, Wien 2002, S. 109, zit. nach Christian Kahl, *Lehrjahre eines Kaisers. Stationen der Persönlichkeitsentwicklung Karls V. (1500-1558)*, S. 95, Anm. 363. Die Liga von Cambrai wird ihn später so glücklich machen, „dass er das ‚rote Buch, welches die französischen Missetaten festhielt“, verbrennen will. Siehe Hermann Wiesflecker *Kaiser Maximilian I.*, 5, 1986, S. 426-427.

44 Manfred Holleger, *Maximilian I. Herrscher und Mensch einer Zeitenwende*, Stuttgart 2005, S. 204. – S.a. Manfred Holleger, „*Damit das Kriegsgeschrei den Türken und anderen bösen Christen in den Ohren widerhalle.*“ *Maximilians I. Rom- und Kreuzzugspläne zwischen propagierter Bedrohung und unterschätzter Gefahr*, in: *Maximilians Welt. Kaiser Maximilian im Spannungsfeld zwischen Innovation und Tradition*, hg. von Johannes Helmuth, Ursula Kocher, Andrea Sieber, Göttingen 2018, S. 191-208.

45 Michael 2020 (Nonnen-Sau). Der Briefwechsel ist zitiert nach der von Hans-Wolfgang Krautz mit einem Anhang hg. Ausgabe Stuttgart 1989, zit. mit Briefziffer und Paragraf.

man ein Bild konzipiert, das erörtern lassen will, ob sie eine Konversion von der irdischen Liebe zur himmlischen Liebe erlebt hat oder nicht – eine Frage, die, wie notiert, sich noch moderne Gelehrte stellten.

Kurz also noch einmal zur bestrafte Hypokrisie in der Hölle. Dort wird als Vision nach Psalm 68 (Vulgata-Zählung) vor dem Tisch, der „ihnen zur Falle werde“ (Psalm 68,23), ein Mann von einer Mausteufelin bedroht. Durch seine Körpersprache war er als jemand kenntlich zu machen, dessen falsches Bekenntnis nun bestraft wird (**Abb. 12**). Die ‚nur halbe‘ Geste der beiden Beine spricht dafür: Sie sind geschlossen, aber nicht gestreckt – verglichen mit den Beinen Adams im Paradies. Für Verstellung spricht ebenso die linke Hand am Kopf, die das falsche Vorzeigen der Compassio mit den Schmerzen der Dornenkrone anzeigen könnte.⁴⁶

Auch der rechte Arm, der gestreckt ist und durchbohrt wie bei einem Gekreuzigten, simuliert dessen Status nur, denn gekreuzigt ist der Mann gerade nicht. Durchstochen ist seine rechte, die Schwurhand. Ebenso spricht das Schild der Mausteufelin mit der abgetrennten Hand für einen bestrafte falschen Eid: die Schwurgeste, die von einem Messer durchbohrt wird, mit Würfeln obenauf. Oft wurde hier ein ertappter Würfelspieler erkannt, was freilich die theologische Aufladung an diesem Tisch übersah.⁴⁷



Abb. 12: Detail Hölle: am Tisch, der ‚ihnen zur Falle werde‘ (Ps 68,23), bestrafte Heuchler.
Abb. 13: Jan van der Straet (1523-1605), Bestrafung der Heuchler mit dem am Boden gekreuzigten Kaiphas (Dante, *Göttliche Komödie*, Inferno XXIII).

Diese Details hätten gereicht, um Verrat und Heuchelei anzuzeigen. Zusätzlich variiert der Mann ‚liegend gekreuzigt‘ möglicherweise die Kreuzigung des Kaiphas (**Abb. 13**). Er wird bestraft wie der ärgste der Hypokriten in der Dante-Illustration (Inferno XXIII).⁴⁸ Durch die Kopplung der Körpersprache, mit der die Heuchelei bereits thematisiert ist, zumal mit der

46 Die Geste, s. die Wiederholung hinter dem Tisch durch einen Teufel, kann auch den teuflisch eingegebenen falschen Traum anzeigen.

47 Das zweite Heuchelei-Motiv wird hier vernachlässigt: Links außen hebt ein Teufel den Arm eines Bestraften hoch zum in der Harfe ‚Gekreuzigten‘ wie der Hauptmann unter dem Kreuz der Passion es von selbst täte. Der Sünder hat also in seinem Leben gegen das Bekenntnis des Hauptmanns unter dem Kreuz gesündigt – die naheliegende Vermutung ist, dass sein Bekenntnis nicht echt, sondern geheuchelt gewesen war.

48 *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, hg. von Peter Brieger, Millard Meiss, Charles S. Singleton, Princeton 1969, z.B. I, S. 315, Paris, BN, MS it. 74 fol. 68 r. Auch S. 248 b, Neapel BN XIII.C.4., 16r (Italien 15. Jh. – I, S. 293); weiteres Beispiel I, S. 284.

Schwurhand-Bestrafung im Schild der Mausteuferin, sollte möglich sein, dass der Maler sich zielgerichtet bei der Dante-Ikonographie bedient hat, um einen Heuchler zu markieren.⁴⁹

Das Heuchelei-Motiv ist der Mitteltafel nicht willkürlich angeheftet. Allerdings gehen die Zeichen für den seelisch-sinnlichen Betrug in der turbulenten Bewegung in der Mitte unter. Der schön-falsche Schein der Mitteltafel ist aber nur die andere Seite der bestrafte Heuchelei auf der Höllentafel. Dort sehen wir das „unmasking of this Edenic hallucination“.⁵⁰

Die vor allem von Walter Gibson und Reindert Falkenburg entlarvte trügerische Oberfläche des lustvollen Spiels im sommerlichen Garten, unter der die Hölle lauert, spiegelt somit das Heuchelei-Motiv. Auf der Höllentafel wird diese Sünde bestraft, auf der Mitteltafel wird sie begangen. Eine solche ‚heuchlerische Hochzeit‘ war gegen 1500 ein europaweit relevantes Thema.

7. Heirats-Frieden und Türken-Krieg

Vertrag und Hochzeit von 1482/83 waren für Jean Molinet deshalb so wichtig, weil er große Hoffnungen in sie als französisch-burgundische Aussöhnung gesetzt hatte.⁵¹ Die Einigung von Arras sollte einen umfassenden Frieden schaffen, auch, damit die Christenheit endlich gemeinsam den überfälligen Kreuzzug starten könne.⁵² Der *Garten der Lüste* ist, wie eingangs schon notiert, kein *cri de guerre*, gerade nicht. Als Klage über die verratene Friedenshochzeit nimmt das Bild einen älteren Typ eines ‚Friedenstraktats‘ auf. Gleichwohl, indem die ‚Verräter des Friedens zum Kriege‘ kritisiert werden, profiliert sich der Auftraggeber als Akteur des künftigen Kreuzzugs. Gegen den französischen König, mit der ‚französischen‘ Heuchlerin Heloise, in einem untergründig pornografischen, also moralisch heruntergekommenem ‚Garten Eden‘⁵³, dafür gibt es eigentlich nur eine Adresse: König Maximilian.

Dieses Kapitel, mehr als ein Exkurs, skizziert, was der *Lüste-Garten*, wenn auch indirekt, mit dem Kreuzzug zu tun hat. Molinet stilisierte Margarete von Österreich in Dichtung und Chronik als ‚l’image idéale d’une princesse de paix‘ (Devaux). Der Chronist und Dichter meinte eine Zeit des Friedens gekommen.⁵⁴ Er ist nach Arras 23. 12. 1482 – wie andere auch – geradezu euphorisch.⁵⁵ Ganz gegen seine Gewohnheit lobt er Louis XI., sonst nur die

49 Der *locus classicus* für Hypokrisie in Mt 23, 2-4 argumentiert wie Mt 23 insgesamt mit dem Beispiel der Falschheit der *Pharisäer*. Augustinus beruft sich in *Gottestaat* (20.9) darauf; d.h. wer Hypokrisie darzustellen hatte, kam zwangsläufig auf Dante, soweit zugänglich.

50 Falkenburg 2011, S. 242.

51 Devaux 1996, z.B. S. 324-325, S. 521-530.

52 Wenn hier vor allem vom ‚Frieden zum Kriege‘ die Rede ist, deckt das nicht die umfassenderen Friedensdiskussionen der Zeit ab. Siehe die *Einleitung* von Gisela Naegle und mehrere Beiträge in Naegle 2012. Es gilt aber: „Der Friede unter den christlichen Fürsten wurde als Voraussetzung für das Gelingen des Kreuzzugs angesehen.“ (*Einleitung*, S. 46). – Vgl. über die Friedensschlüsse von 1435 und 1482 Jean Devaux, *Arras, terre de concorde: fortune littéraire d’un thème pacifiste*, in: Denis Clauzel, Charles Giry-Deloison, Christoph Leduc (Hg.), *Arras et la diplomatie européenne (XVe-XVIIe siècles)*, Arras 1999, S. 183-204.

53 Frankreich als heruntergekommener Garten Eden ist ein geläufiges Bild in der französischen Literatur. S. Gisela Febel, *Poesia ambigua oder Vom Alphabet zum Gedicht*, Frankfurt am Main 2001, S. 67.

54 Devaux 1996, S. 522-525 über das *Dictier de Renommee* (1484) und die *Collaudation a madame Marguerite* (1493) und spätere Dichtungen.

55 Devaux 1999, S. 191-192.

‚universel yraigne‘, und er lässt dabei sogar aus, dass der Vertrag, der das burgundische Kernland Frankreich zuspricht, den Interessen Maximilians vollkommen widerspricht.⁵⁶

In mehreren Dichtungen feiert Molinet zwischen 1484 und 1500 Margarete „sur le role pacificateur de la princesse d’Autriche, *palme de paix*...“. Letzteres ist schon auf Senlis 1493 bezogen, womit Margarethe zurück nach Burgund gelassen wird. Es wurde nicht nur ihre Rückkehr und der neue Vertrag, sondern rückblickend auch der Vertrag von Arras 1482 und Margarete als dafür blühende Friedensblume gefeiert.

Im Grunde bedient Molinet damit einen Topos. Schon Isabella von Portugal war 1435 – von Martin Le Franc – als Friedensbringerin stilisiert worden.⁵⁷ Noch das wohl recht gewiss erst 1499 oder danach vollendete 85. Kapitel des moralisierten *Rosenromans* ist ein Zeugnis dafür⁵⁸, und ebenso der *Garten der Lüste*. Im Bild wird mit der Verbindung von 1482/3 und mit späteren gescheiterten Verbindungen als falsche Hochzeits-Friedens-Fantasien abgerechnet.

Vermutlich blieb nach 1453 kaum eine politische Idee so konstant wie diese der Beilegung der innerchristlichen Streitigkeiten, um dem äußeren Feind zu begegnen – inklusive als Floskel, die andere Zwecke, zum Beispiel Geldbeschaffung, verdeckte.⁵⁹ Der Fall von Konstantinopel 1453 hatte frühere Bemühungen intensiviert, doch selbst die großen Anstrengungen von Philipp dem Guten, der seine Noblen und seinen Staatsorden darauf verpflichtete, waren erfolglos geblieben.⁶⁰

Nur wenige Facetten und Ereignisse seien erwähnt. Seit mindestens 1475 konnte man ohne Unterbrechung großzügige Ablässe zugunsten des Kreuzzuges kaufen, nun auch als Hilfe für die Gestorbenen im Fegefeuer. Der Auftrag des päpstlichen Gesandten, den Molinet im Gedicht mit *roitelet*, *duc* und *papegay* verarbeitet, wurde schon genannt. Das Legat von

56 Devaux 1996, S. 309-322. Molinet feiert auch Isabella die Katholische nach dem Sieg über Granada als Friedensbringerin (S. 586-587). Für skeptische Reaktionen auf Senlis 1493 siehe Naegle 2012, S. 47.

57 Devaux 1999, S. 189-191. Umfassend: Tania van Hemelryck: *La femme et la paix. Un motif pacifique de la littérature française médiévale*, in: *Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis* 84 (2006), S. 243-270.

58 Devaux 1996, S. 525-526. Devaux 1999, S. 198-204. Am Ende des 85. Kapitels begrüßt Molinet im RRm die Friedenschlüsse von 1435 und 1482 und den in Arras gerade erst (*naguère/naguair*e) geschlossenen ‚Friedensvertrag‘ großer edler Herren. Der werde bewirken, dass die „tresnobles fleurs de lis de mieulx en mieulx prospèrent en flourissant, flourissant en accroissant, accroissent en triumpant...“. Weiter auch, dass Burgund blühen werden wie das Reich Karls des Großen. Anlass ist die Huldigung Philipps des Schönen an Ludwig XII. am 5.7.1499 in Arras, die Molinet mit den Verträgen von 1435 und 1482 kombiniert.

59 Gisela Naegle, *Zwischen Himmel und Hölle. Herrscher und Hof in der politischen Literatur des Spätmittelalters*, in: Werner Rösener, Carola Fey (Hg.), *Fürstenhof und Sakralkultur im Spätmittelalter*, Göttingen 2008, S. 261-287, auch über die Bemühungen der Vorgänger, wie Philippe de Méziers (1327-1405), der mit dem *Songe du Vieil Pelerin* auch einen Aufruf zum Friedensschluss zwischen England und Frankreich zum Zwecke des Kreuzzuges schrieb.

60 Kelly DeVries, *The failure of Philip the Good to fulfill his crusade promise of 1454*, in: *The Medieval Crusade*, Ed. Susan J. Ridyard, Woodbridge 2004, S. 157-170. – Heribert Müller, *Kreuzzugspläne und Kreuzzugspolitik des Herzogs Philipp des Guten von Burgund*, Göttingen 1993, S. 105-109. – Dieter Mertens, *Europäischer Friede und Türkenkrieg im Spätmittelalter*, in: *Zwischenstaatliche Friedenswahrung in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Köln, Wien 1991, S. 45-90. – Jacques Paviot, *Faire la paix pour faire la guerre. Paix et guerre dans la croisade*, in: Naegle 2012, S. 315-327: „La croisade ist intrinsèquement liée à la paix.“ (erster Satz, S. 315) – Gisela Naegle, *Pleurer, convaincre et réformer. Défaites militaires, projets de croisade et réformation du monde dans l’espace bourguignon (XIVe-XVe siècles)*, in: *Pays bourguignons et Orient: diplomatie, conflits, pèlerinages, échanges (XIVe-XVIe siècles)*, Neuchâtel 2016, S. 41-59.

dessen Nachfolger, dem päpstlichen Ablasskommissars Raimund Peraudi (1435-1505), wurde bis zu seinem Tod immer wieder verlängert bzw. neu aufgelegt.⁶¹

Maximilian, für den die Angelegenheit „lebenslang ein Traum“ blieb, richtete nach dem Tod seines Vaters und dem Vertrag von Senlis 1493 „sein ganzes Augenmerk auf einen Kreuzzug“.⁶² Ein Concilio wurde 1494 nach Köln einberufen, im Januar darauf unter anderem Kardinal Peraudi nach Frankreich zu Karl VIII. geschickt. Vorher schon hatte, so jedenfalls Herrmann Wiesflecker über Karl VIII., der Kardinal „es verstanden, den romantischen Sinn des Königs für einen ‚Türken-Kreuzzug‘ zu begeistern“.⁶³

Doch wie sich umgehend offenbarte, ging es beiden Seiten vor allem um die Macht in Italien.⁶⁴ Der Vorstoß Karls VIII. nach Neapel 1494 veränderte die Prioritäten. Maximilian wird später sagen, Frankreich habe ihm das „gegen die Türken erhobene Schwert aus der Hand geschlagen“.⁶⁵ Freilich entstand für alle Akteure (gewiss außer für Kardinal Peraudi) mit den Jahren ganz von selbst eine „Glaubwürdigkeitslücke“.⁶⁶

Neuere Untersuchungen betonen überdies, dass sich bereits mit Mitte der 1490er Jahre eine zumindest realpolitisch-diplomatische Integration des Osmanischen Reiches abzuzeichnen begann – auch wenn die Entwicklung bis 1529, mit dem belagerten Wien, sogar größere militärische Bedrohungen noch bereithielt und eine Diskrepanz zwischen Realpolitik und Rhetorik bemerkt wurde.⁶⁷

Ein späteres Beispiel sei hier angefügt, weil es als besonders pittoresk überliefert ist. Als am 10. 8. 1501 in Lyon die Heirat der Claudine (geb. 14. 10. 1499) und Karls (24. 2. 1500) vereinbart wurde, gab die Königin und Brautmutter Anna von der Bretagne ein aufwendiges Bankett.⁶⁸ Dabei sollte in einem „Ballet diplomatique“ (Guy Le Thiec) die „ideologische Begründung des Heiratsprojektes zur Darstellung gebracht werden“.⁶⁹ Es tanzten fünf Paare, französisch gekleidet, deutsch usw.

61 Hartmut Kühne, *Raimund Peraudi und der Türkenkreuzzugsablass in Deutschland: Zwei unbekannte Drucke*, in: Enno Bünz, Hartmut Kühne (Hg.), *Alltag und Frömmigkeit am Vorabend der Reformation in Mitteldeutschland*, Leipzig 2015, S. 429-470, hier S. 429-430, S. 437. – Ursula Rautenberg, *Der päpstliche Gesandte und Ablasskommissar Raymundus Peraudi als Auftraggeber des Druckers Hermann Bungart – ein bisher unbeleuchtetes Kapitel Kölner Legendendrucke der Frühdruckzeit*, in: Gert Rickheit, Sigurd Wichter (Hg.), *Dialog. Festschrift für Siegfried Grosse*, Tübingen 1990, S. 185-199. S.a. Wiesflecker (II) 1975, S. 132.

62 Holleger 2005, S. 82-88, zit. S. 82-83. Schon 1490, nach dem Türkenzugskongress bei Innozenz III. in Rom, hatte Maximilian gleichsam die Schlachtordnung der gesamteuropäischen Armee entworfen. S. Manfred Holleger, *Persönlichkeit und Herrschaft. Zur Biographie Kaiser Maximilians I.*, in: Eva Michel, Maria Luise Sternath (Hg.) *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*, München, London, New York, 2012, S. 23-35. – S.a. Stephan Füssel, *Die Funktionalisierung der ‚Türkenfurcht‘ in der Propaganda Kaiser Maximilians I.*, in: Franz Fuchs (Hg.), *Osmanische Expansion und europäischer Humanismus*, Franz Fuchs, Wiesbaden 2005, S. 9-30, hier S. 12.

63 Wiesflecker (I) 1971, S. 341-344, zit. S. 341. Über eine auf Karl VIII. bezogene Kreuzzugsvision und dessen Einstellung, den Kreuzzug als göttliche Mission zu verstehen, siehe Paviot 2012, insb. S. 325-326.

64 Holleger S. 92-97.

65 Holleger S. 197, Wiesflecker (V) 1986, S. 456.

66 Mertens 1991, S. 83.

67 Malte van Spankeren, *Islam und Identitätspolitik. Die Funktionalisierung der ‚Türkenfrage‘ bei Melanchthon, Zwingly und Jonas*, Tübingen 2018, Einleitung S. 37-51. Van Spankeren notiert die Zeitverschiebung zwischen Realpolitik und Propaganda. In einigen ‚Türkenpüchlein‘ gehört bereits Kritik an den untätigen Fürsten dazu, und die „häufigste religionspolitische Funktionalisierung der ‚Türkenfrage‘ bei Melanchthon ist die Obrigkeitskritik.“ Van Spankeren 2018, S. 141.

68 Auch diese Hochzeit wird verraten werden, vgl. Holleger 2005, S. 170.

69 Mertens 1991, S.88-89, auch das folgende Zitat nach Molinet. Der Bericht in *Chronique II*, Brüssel 1935, S.486-487. Die Beschwörung der Einheit dabei betont Guy Le Thiec, *De Milan à Constantinople: Louis XII et la croisade dans la culture politique du temps (1498-1512)*, S. 67-100.

Nach Molinet (Hervorhebungen von mir): „Schließlich kam eine einzelne Person, um zu tanzen, ein Mann von hohem Wuchs und mit wilder Miene, so fremdartig und reich gekleidet, wie man es sich besser nicht vorstellen konnte. Er suchte mit Gewalt eine Dame oder ein Fräulein, (...) doch er wurde überall abgewiesen. Wegen der großen Demütigung, die er bei seiner Hochgemutheit empfing, schleuderte er ein Szepter, das er in der Hand hielt, auf den Boden. Es zerbrach dort in mehrere Stücke, und er zog sich tödlich beschämt zurück. Unter dieser fremden Person ist der Großtürke zu verstehen, der damals Frankreich, Spanien, Deutschland und Italien bedrohte, und die Tänzer, das paarweise Zusammenspiel, sollen die *Einigkeit, den Frieden und die Eintracht* der genannten Länder bezeichnen, die *kraft des edlen Heiratsvertrages* so sehr miteinander verbunden sein werden, dass vermittels der Gnade Unseres Herrn der Türke keine Macht über sie gewinnen wird.“

Ausgangspunkt war die Suche nach einem Paar. Wenn es sich dabei – auf dieser Bedeutungsebene – um ein französisch-burgundisches Paar handelt, wenn die Mitteltafel die trügerische Fabelei ist, deren Hypokrisie in der Hölle bestraft wird – dann, vergessen wir nicht, wir sind in einem Traum – könnte es eine *Fantasie* sein, die den ‚Brautraub‘ ebenso einschließt wie jenes illustre kindliche Paar von 1483, ohne dieses wirklich *benennen* zu wollen.

Das Thema ‚geheuchelte‘ oder falsche Hochzeit ist, so gesehen, in den 1480er Jahren herangereift, es ließ sich nach 1491 (Brautraub) sowie 1493 (Rückkehr Margaretes) propagandistisch intensivieren. Molinet entlarvt diejenigen als Heuchler, die sich nur mit den Lippen zum Kampf für die Christenheit bekannten – wie er auch im Vorwort des moralisierten Rosenromans formulierte (folgend: *Roman moralisé*, dazu gleich).

Das so sinnenfrohe und artistische, überwiegend friedliche Bild hat in der Kreuzzugsgeschichte keine Rolle gespielt, sei noch einmal versichert. Dennoch muss in Rechnung gestellt werden, was der seit mehr als einem halben Jahrhundert geforderte universelle Christenfrieden, der mit der verratenen Hochzeit wiederum ausblieb, um 1500 bedeutet hat, um die Motivation des Auftraggebers zu verstehen. Es ist ja bemerkenswert, dass zwar die Hypokrisie der Hochzeit beklagt wird, dass jedoch Säbelrassel und Wehrkraftbeschwörung ausbleiben. Besonders auffällig wird das, wenn man das Verhältnis zwischen *Roman moralisé* und *Garten der Lüste* in Augenschein nimmt.

8. Gemeinsame Motive im *Lüste-Garten*, im *Roman moralisé* und im *Rosenroman*

Ausgehend von Jean Molinet als vermutetem Konzepteur, wird folgend skizziert, was der *Roman de la Rose moralisé* zur Klärung der politischen Bedeutung des Triptychons beitragen kann. Summarisch betrachtet wird in Bild und in Text das Höchste versucht. Die im Erwachen der Frau in der Höhle besiegte Lust-Erinnerung bewirkt die Erweckung in der christlichen Liebe (oder umgekehrt). Mit seinem *Roman moralisé* trat Molinet an, um aus der Verhüllung des *Rosenromans* die *christliche* Liebe zu enthüllen. *Garten der Lüste* und *Roman moralisé* unterliegen der gleichen Dualität: schlechte und gute Liebe und die Entdeckung dieser in jener.

Molinet dreht gewissermaßen die Symbole und Allegorien des *Rosenromans* um, behauptet sie als bisher völlig falsch verstanden und fordert, die christliche Liebe, deren Werte, Figuren und Erzählungen, gerade *in* den bisher sinnlich missdeuteten Motiven zu entdecken. Die Lektüre des *moralisierten* Textes soll die Erkenntnis der richtigen, der himmlischen Liebe zeitigen. Wobei der Kommentator ausdrücklich einlädt, *beide* Seiten des *Rosenromans*, sowohl dessen sinnlich-irdische Erzählung als auch den durch ihn freigelegten geistlichen

Sinn, zu lesen und zu bedenken. Er schreibt abschließend von seiner ‚doppelten Bemühung‘, es sollte Übertragung des Romans einerseits und die Kommentierung andererseits gemeint sein. Sinnliche Story und geistlicher Sinn sind die Antithesen, gleichwohl steckt das eine im anderen.⁷⁰ In gleicher Konstellation lässt der *Lüste-Garten* seine Heldin zwischen der sinnlichen und der geistlichen Liebe entscheiden. Zwar gilt diese Aufstellung für gewiss etliche andere Werke – doch selten dürfte das Geistliche so im Sinnlichen verborgen sein.

Es fragt sich, was das Triptychon und die 107 Kapitel darüber hinaus verbindet. Bereits eine nur vorläufige Sichtung – mehr ist mir nicht möglich – erbringt auch neue Verknüpfungen zum Motivkreis des klassischen *Rosenromans*.

Es gibt konzeptionell-kardinale und einzelne motivische Parallelen. In beiden Werken ist der *Falsche Schein* grundlegend. *Faux Semblant* darf man als eine Hauptfigur des *Rosenromans* verstehen.⁷¹ Der in der Hölle als Heuchelei bestrafte falsche Schein bestimmt den *Lüste-Garten* insgesamt, die Mitteltafel muss als falscher Schein durchschaut werden.

Ein wichtiger Punkt ist der Paradies-Brunnen. Molinet deutet in seiner Kommentierung die Quelle der Natur und der Kreation des klassischen *Rosenromans* um ‚180 Grad‘ um. Bei Jean de Meun floss hier das Wasser der Fortpflanzung, zu der Genius bei Strafe der Vertreibung alle Menschen verpflichtet. Es war die Quelle der unerschöpflichen Kraft der Natur. Bei Molinet – in seinem Kommentar – wird dieser Brunnen zum Wasser des christlichen Lebens, der Inkarnation und der Dreieinigkeit.⁷²

Die merkwürdige Gestalt des Paradiesbrunnens im *Garten der Lüste* kündigt von dieser Umwandlung. Molinet interpretiert die Pinie von Jean de Meun, die den ganzen Garten überragt, als ‚l’arbre de la croix, naissoit la fontaine de grace et de misericorde ou l’orgueilleux Narcisus, Lucifer, prince de beaulté, ennemy de l’humain lignaige, par outrecuydance avoit perdu toutes ses forces.“⁷³ Gnade/Barmherzigkeit oder Hochmut, der Paradiesbrunnen ist damit – wie im Bild – doppelt kodiert: sowohl als Brunnen der Gnade als auch Luzifers.⁷⁴

Zuweilen ist der Brunnen im *Lüste-Garten* mit einer Zeichnung aus Jean Perréals *La complainte de nature à l’alchemist errant* (1516) verglichen worden. (**Abb. 14-15**). Dann wurde das Gebilde auch bei Bosch als Zeichen für die in einer sexualisierten Welt waltende,

70 Raymond N. Andes, *Le Romant de la Rose moralisé by Jean Molinet. A critical Edition*, Chapel Hill 1948, S. 707: „Je vous presente, et monstre voye et sente / A double entente; et touchant cest affaire, / Laissez le mal, se visez du bien faire.“ Danach erfolgt die Datierung 1500 und die ‚Signatur‘, mit ‚molin net‘ als letzten Worten.

Der wenig kommentierte Text ist meiner Kenntnis nach weiterhin die einzige moderne Ausgabe, folgend RRm. 71 Richard K. Emmerson, Ronald B. Herzman, *The Apocalyptic Imagination in Medieval Literature*, Philadelphia 1992, S. 76-103, Anm. S. 199-203. Die Mutter des Falschen Scheins ist Hypokrisie. Die Autoren arbeiten die zeitgeschichtliche Intention mit diesem Motiv schon bei Jean de Meun heraus. – Vgl. Andes 1948, S. 334-351, RRm Kap. 52-53.

72 V.a. Kap. 97-101, s. Michael Randall, *The Fountain of Life in Molinet’s Roman de la rose moralisé (1500)*, in: Walter S. Melion, Lee Palmer Wandel (Hg.), *Image and Incarnation. The early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, Leiden-Boston 2015, S. 313-337.

73 Kap. 7, Andes 1948, S. 60.

74 Die Form wurde unter anderem auf die Tugend- vs. Lasterbäume des *Speculum Virginum* zurückgeführt: „der eine streckt sich in die Höhe, und seine Nachbarn halten sich zur Erde geneigt“ (Rosenroman, Verse 5957-5958). Reindert Falkenburg bezog den Brunnen der Paradiestafel außerdem auf den *Jungfrauenspiegel* und auf andere Texte, in denen mit konträren Bäumen argumentiert wird. Falkenburg sah bereits den Spiegel des klassischen *Rosenromans* reflektiert, in dem jeweils eine Hälfte des Gartens zu sehen ist – abwechselnd beide Seiten. Falkenburg 2011, S.81-89, S. 131. Genauso verstand er bereits den Charakter des Brunnens als imaginatives, mit dem Christus-Schöpfer verklammertes Amalgam, wobei der Brunnen-Baum *arbor malum* blieb und „veiled image of Satan“ (S. 143). Der RRm erklärt ihn mit der *Verwandlung* der Amor-Pinie in die Quelle des Lebens wünschenswert direkt und *zwei-seitig in sich*.

elementare natürliche Kreation erklärt.⁷⁵ Die Beobachtung erfasst die Form genau, stellt aber einen falschen Zusammenhang her.

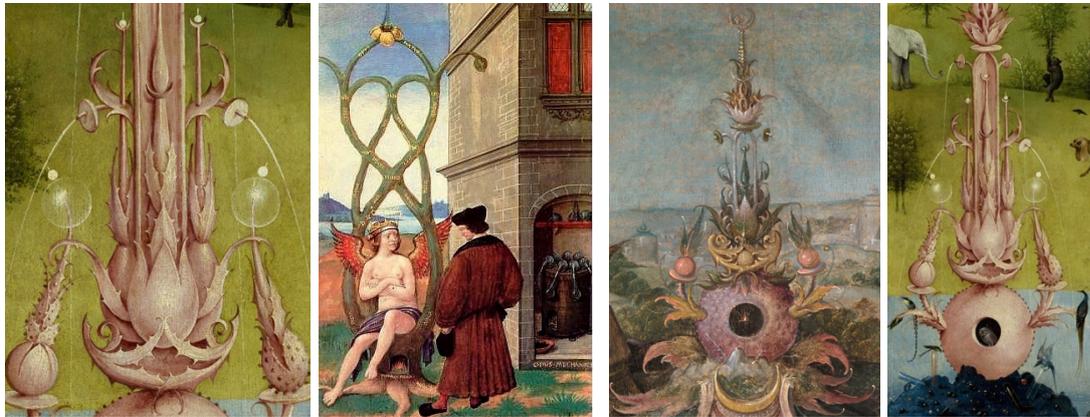


Abb. 14 a-b (links und rechts außen): Details Paradiesbrunnen.

Abb. 15: Jean Perréal, Illustration zur Klage der Natur an den wandernden Alchemisten (Pierre Sala, um 1516), Paris, Musée Marmottan, Collection Wildenstein, ms. 147.

Abb. 16: Austreibung der Wechsler, 1570-1600, Glasgow, Detail: Turm der ‚Synagoge‘ nach dem Brunnen des Lüste-Gartens, Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Nr. 1596.

Der Brunnen im Bild – wie im *Roman moralisé* ist dagegen von einer *Dualität* der Formen geprägt, er ist ein aus *Naturformen* geronnenes, etwas verqueres *Tabernakel*, die *Mineralia* liegen ihm zu Füßen – und der Schöpfer ist von gleicher Farbe. Er ist als Brunnen der natürlichen Kreation durchaus richtig verstanden, aber das ist nur die *eine* Seite der Medaille. Der Brunnen ist genau in der Konfrontation geformt, wie sie Molinets Kommentar herstellt: *zwischen* Natur und Heiligen Geist – beziehungsweise sowohl als auch. Die Formen Boschs sind schnell als Kombination verschiedener Elemente zu dechiffrieren, teils kompiliert aus spillrigen Teilen, die doch ein christliches Tabernakel assoziieren lassen, teils mit negativen Symbolen, und doch ist da die farbliche Übereinstimmung mit dem Schöpfergott selbst. Im Bild ist damit genau die Aufgabe des *Roman moralisé* gestellt: Das ewige Leben erhält nur, wer die Quelle trotz ihrer abweisenden irdisch-natürlichen Erscheinungen als christlichen Brunnen und den Garten als Paradies erkennt.⁷⁶

Das ist die Aufgabe in Roman und Bild. Deshalb ist im Paradies eine Mischform gebildet, die beide Seiten enthält, verschmolzen im formal aggressiven aber auch fließenden Spender, sowohl versteifte Pflanze als auch kunstvolles Brunnen-Tabernakel.

Molinet als Dichter kombiniert den Brunnen mit der Inkarnation und der mystischen Hochzeit Christi. Aus Pygmalion, der sich in seine Statue verliebt, macht er Christus, aus der Statue, die zu dessen Geliebter erweckt wird, die Kirche. Diese illustre mystische Hochzeit haben Konzepteur/Maler des Bildes zwar mit einer eher konventionellen mystischen Hochzeit ausgetauscht, doch wie bei Molinet ist diese Hochzeit, nun also zwischen Christus und Eva, die geistliche Achse des Bildes.

⁷⁵ Paul Vandenbroeck, *Utopia's Doom. The Graal als Paradise of Lust, the Sect of the Free Spirit and Jheronimus Bosch's so-called Garden of Delights*, Löwen u.a. 2017, z.B. S. 123-130.

⁷⁶ „The issue of correct interpretation runs through these chapters...” Randall 2015, S. 321.

Der große Bogen, den Molinet dabei aufmacht, installiert den Gegensatz Kirche-Synagoge und distanziert die Synagoge und die „juifs de rude entendement“ ausdrücklich.⁷⁷ Ich habe in einem früheren Versuch gezeigt, dass die Details des Paradiesbrunnens von der (sich just in einen Spiegel verwandelnden) Mühlsteinscheibe unten bis zum Halbmond oben (wie an der Kopfbedeckung des Hohepriesters des Alten Volkes) einen antijüdischen Symbolkreis bilden.⁷⁸

Dass dieser Lebensbrunnen antijüdische Züge trägt, war dem Kompilator der *Austreibung der Wechsler aus dem Tempel* in Glasgow offenbar noch geläufig. Er benutzt für seinen „Synagogenturm“ auf dem Tempel, den Christus just reinigt, den Brunnen des *Lüste-Gartens* (**Abb. 16, 14b**). Auch bei Molinet werden alle aus dem Garten vertrieben, die seine Wahrheit nicht erkennen.

Es wirken also an einem kardinalen Punkt sowohl des Bildes und als auch des Romans vier Aspekte zusammen, die zur ungewöhnlichen Lösung führen: die doppelseitig ‚vermalte‘ Kodierung des Lebensbrunnens im Status der ‚Wandlung‘ (wörtlich genommen, bildlich unmöglich); mit dem Hintergrund, dass es, wie im gesamten kommentierten Rosenroman, auf das richtige *Erkennen* der christlichen Qualität im sinnlich Gegebenen ankommt; die Distanzierung derjenigen erfolgt, die das Heil nicht erlangen (Juden und andere, aus dem Garten vertrieben); ermöglicht wird das in der mystischen Hochzeit und Kommunion.

Ein weiterer Berührungspunkt zwischen Bild und sowohl *Rosenroman* als auch *Roman moralisé*: Schon im klassischen Text wird erörtert (Molinet rekapituliert es) ob man Hoden und Penis und so weiter beim Namen nennen dürfe. Im Streit um die Misogynie des *Rosenromans* wurde darüber debattiert.⁷⁹ Spielen die betonten Testikel der Tiere im Reiterkreis darauf an?

Im *Rosenroman* wird bei der Entourage der Gegner des Liebenden eine Szene entworfen, in der zwei Köpfe unter einer Haube stecken wie im *Lüste-Garten* unter einer Blüte (Erzwungene Abstinenz und ihr Beichtvater/Liebhaber). Sie sündigen dort – statt zu beichten, wie sie behaupten. Ein falscher Schein umhüllt, wie notiert, auch das Paar unter der Blüte mittig im Reiterkreis (**Abb. 17**). Die Erzwungene Abstinenz, mit ihrem Beichtvater/Liebhaber zusammen (also falsch) wie „deux testes en ung chaperon“⁸⁰, wird als bleich (pale, pasle) und fahl beschrieben, eine ‚pute lisse‘. Von der wird dann erstaunlicherweise gesagt, sie ähnele dem „(le) cheval de l’Apocalypse, signifiant la mauvaise gent d’ypocrisie, qui est tainte et pasle, et le cheval pareillement est de couleur pasle et morte.“ Es wird also das fahle Pferd der Apokalypse mit den schlechten heuchlerischen Menschen verbunden – mit dem Paar der Hypokrisie, das auf diesem Pferd reitet.

Kam von dieser apokalyptischen Hypokrisie die Farbe des Pferdes ins Bild? Zwar war bisher der Unterschied zwischen dem Paar auf dem hellen Pferd und seiner tierischen Umgebung nicht übersehen worden. Leicht aber konnte man das Pferd als *Schimmel* missdeuten.

77 Kap. 101, zit nach Randall 2015, S. 330. Für Molinets Antijudaismus siehe dort S. 324-325.

78 Michael 2018, S. 132-140. Auch der Bezug zur Kommunion bei Molinet könnte im Gemälde inszeniert sein – wenn man das, was die Frau in der Höhle im Mund hat, als Hostie/Oblate erkennt.

79 RR 6928-7204, RRm Kap. 35. – als Thema des Streits siehe z.B. Rosalind Brown-Grant, *Christine de Pizan and the moral defence of women. Reading beyond gender*, Cambridge 1999, S. 27-28.

80 RR 12059-1274, RRm, Kap. 54 Andes 1948, S. 360.



Abb. 17 a-b: Fahles Pferd der Apokalypse, „signifiant la mauvaise gent d’ypocrisie“? / Leviathanischer Fischschwanz über Pferdekopf?

Abb. 18: Höllenfisch Leviathan aus einer Sammelhandschrift London, BL, Add MS 11639, fol. 518, Nord Frankreich, 1277-1324.

Doch ist, wie sich jetzt verstehen lässt, das Paar keine idyllische Insel im Sündenritt. Das Paar bildet keine Antithese zur Reiterprozession, es gehört zu ihr – mit einem Pferd wie das vierte, das *bleiche, fahle* Pferd zwischen viertem und fünftem Siegel der Apokalypse (Offb 6,8). Das fahle Pferd ist dort mit Krankheit und Tod verbunden und ‚zieht die Hölle hinter sich her‘. Die Verschiebung der Tendenz des Unheils zur Hypokrisie im *Rosenroman* wird von Molinet getreu übersetzt, er kommentiert sie nicht.

Exkurs Leviathan: Mit dem Charakter des Pferdes als Vorschein der Apokalypse wird nun auch der rätselhafte Fischschwanz verständlich, der den Pferdekopf halb verdeckt. Er fällt auf, weil sowohl seine Länge nicht zum Fisch passt, zu dem er doch gehört, als auch seine Farbe (Abb. 1, Abb. 17b). Die Prägnanz der gespreizten Form an sich ist beeindruckend, schon formal-abstrakt ist somit die Tendenz der Mitteilung angezeigt – darin ist Bosch seiner Zeit weit voraus. Das Formklima des Schwanzes ist negativ, wenig verwunderlich ist also, dass er symbolisch die Androhung der Apokalypse mit dem fahlen Pferd der ‚hypokritischen Leute‘ unterstreicht. Denn es sollte sich um den Schwanz Leviathans handeln, des Höllenfisches (Abb. 18). Es sind andere Gemälde von Bosch und der Werkstatt anzuführen, die diese Zuordnung bestätigen.

Im Buch Hiob werden zunächst (40,12) Kraft und Potenz des Behemoth gefeiert. Sein Schwanz, heißt es, ‚streckt sich wie eine Zeder‘. Mit dem gleichen Ziel, Hiob mit seiner Allmacht zu beeindrucken, charakterisiert Gott danach Leviathan als ebenso unbesiegbar und angsteinflößend. ‚Kannst du den Leviathan ziehen mit dem Haken und seine Zunge an einer Schnur fassen?‘ fragt der Herr. ‚Kannst du ihm eine Angel in die Nase legen und mit einem Stachel ihm die Backen durchbohren?‘⁸¹ Das Spektrum, in dem der Leviathan in der Bosch-Gruppe verwendet wird, liefert ein Argument in der Diskussion, ob das aufgesperrte Maul als Hölleneingang als Maul des Leviathan verstanden wurde.⁸²

81 Behemoth, Hiob 40,12: „constringit caudam suam quasi cedrum“; Leviathan, Hiob 40, 20-21: “an extrahere poteris Leviathan hamo et fune ligabis linguam eius / numquid pones circulum in naribus eius et armilla perforabis maxillam eius”. Zitiert nach Bibel-Verse.de.

82 Elisabeth Lucchesi Palli schreibt in LCI 3, Rom u.a. 1994, Sp. 93-95, diese These von Émile Mâle bedürfe näherer Begründung. Sie findet sich bei Falkenburg 2011, S. 53-60.



Abb. 19 a-b: Hieronymus Bosch, Heiliger Hieronymus im Gebet und Detail im ‚Maul‘ des antichristlichen Monsters, Gent, Museum voor Schone Kunsten, Inv. 1908-H.

Abb. 20: Herrad von Landsberg, Hortus Deliciarum, Gott, der mit dem Köder Christus das Böse an den Haken nimmt, (das Original) um/nach 1175.

Der *Heilige Hieronymus im Gebet* (Gent) streckt sich mit seinem Kruzifix – mit einer verhältnismäßig großen Christusfigur am Kreuz – in eine Erdhöhle (Abb. 19). Sie ist das geöffnete ‚Maul‘ eines gern als spaßige Nebensache abgetanen gestalthaften Gerümpel-Haufens. Die Gestalt besteht aus einem tierischen Schädel mit Pseudo-Dornenkrone, ausgebrochenen Augen und weiteren Indizien – in ihr scheint der Antichrist auf. Adaptiert wird eine sehr alte theologische Idee: der Kampf zwischen Gott und Teufel um die Menschheit.

Man sieht es nicht auf den ersten Blick, weil der *Fisch* verloren gegangen ist, dazu gleich. Der Vergleich mit der Abbildung aus dem *Hortus Deliciarum* lässt die Logik des Genter Bildes jedoch sogleich verstehen (Abb. 20). Im *Hortus* hält Gott – an einer langen Leine der Patriarchen und Propheten – Christus dem Höllenfisch vor den Rachen und hat ihn damit an der Angel, gefangen, besiegt. Bei Bosch nimmt genau diese Konfrontation das ganze Format ein. Sie – und wie Hieronymus dabei wirkt – ist das Thema des Bildes. Deshalb hat der Heilige das intensivierte ‚Werkzeug‘ dabei. Mit dem Kruzifix voran streckt sich Hieronymus in das Teufelsmaul, er wird dem höllischen Monster mit diesem ‚Stachel‘ die ‚Wangen durchbohren‘. Die Oranten-Haltung des *Hortus Deliciarum* ist in die Bethaltung des Büssers verwandelt.

Der Anglerkampf zwischen Gott und Teufel wurde selten dargestellt und ist doch unübersehbar der Hintergrund auch des Genter Bildes.⁸³ Man darf spekulieren, ob und wie der gleichnamige Maler in diese religiöse Ekstase – und Heldentat – involviert ist, aber das ist hier nicht das Thema.

Dass der teuflische Gegner des Hieronymus im Genter Bild nicht mehr als Fisch zu erkennen ist, hat vermutlich drei Gründe. Zum einen versucht Bosch oft zu naturalisieren, in einer Erzählung zu vereinheitlichen und sogar zu verbergen – ein isoliert zu identifizierendes ‚Symbol‘ würde dabei stören. Dafür kam ihm, zweitens, entgegen, dass sich der Charakter des Höllungeheuers von Leviathan zu Behemoth verschoben hatte oder die beiden verschmolzen waren. Die Seitentafeln des *Hiob-Triptychons* aus der Bosch-Werkstatt

⁸³ Johannes Zellinger, *Der geköderte Leviathan im Hortus deliciarum*, in: *Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, 45 (1925), 2/3, München 1925, S. 161-177.

belegen, dass die Bildidee der Höhlenöffnung, vor der dort die beiden Heiligen beten, als Schlund des *Fischmonsters*, des Leviathan, gemeint war. Denn bei beiden ‚Monstern‘ hat sich im Hintergrund bei den ‚sich erhebenden‘ Schwänzen die Ahnung an einen Fisch erhalten (**Abb. 22 a-b**).

Augenscheinlich aber steht in der Verlängerung des Monsters im Genter *Hieronymus* ein Baum (**Abb. 19a**). Dass das Monster nicht mehr als Fisch zu erkennen ist, hat vielleicht den dritten einfachen Grund, dass hier – und in anderen Fällen, in denen das Maul als Hölleneingang dient – kein Wasser in der Nähe ist. Stattdessen wurde dem Ungeheuer der Schwanz seines Bruders im Geiste angefügt, des Behemoth, von dem es wie zitiert in Hiob heißt, er ‚streckt sich wie eine Zeder‘.⁸⁴



Abb. 21. Pieter Lastman, Jona und der Wal, 1621, Düsseldorf, Museum Kunstpalast.

Abb. 22 a-b: Bosch-Nachfolge, Hiob-Triptychon, Brügge, Groeningemuseum, Inv. 0000.GRO0209.I.

Flügel (Ausschnitte) mit den Heiligen Hieronymus und Antonius vor den ‚Mäulern‘ der sich in die Tiefe erstreckenden Monster mit ‚Fischschwanz-Bäumen‘ im Hintergrund.

Im Rahmen dieses Kapitels ist lediglich wichtig, dass der auffallende Fischschwanz die These unterstützt, mit dem aus anderen Gründen als ‚hypokritisch‘ verstandenen Paar unter der Blüte auf dem fahlen Reitpferd werde ein Hinweis auf die apokalyptische Bestrafung gegeben, die den Hypokriten dereinst blühe – wie im *Rosenroman* und im *Roman moralisé*. Denn das Motiv einer Blüte, die zwei Figuren verbirgt, gibt es bekanntlich auch für die Sinnenverwirrung an sich.⁸⁵ Der ‚leviathanische‘ Fisch-Schwanz erst bestätigt die Vermutung, das Paar könnte von Molinets *Roman moralisé* angeregt sein, der, wie notiert, die Verbindung aus Hypokrisie und viertem Reiter/Pferd des *Rosenromans* übernimmt.

Im Übrigen sollte es ebenfalls nicht zufällig sein, dass der Schwanz das *eine* Auge des Pferdes verdeckt. Mit Bezug auf Hohelied 4,9 wurde die Qualität des Sehens der beiden Augen unterschieden: eins ist auf die irdischen, eins auf die himmlischen Dinge gerichtet.

⁸⁴ Die heutige Übersetzung, dass der Schwanz Behemoths lang herabhängt, mindert die sexuelle Konnotation, die mit den Versen davor und danach bei Hiob allerdings unübersehbar ist. – Zusammenhang zwischen Brügger und Genter Bild schon bei Falkenburg 2011,

⁸⁵ Schon Gibson machte auf Israhel van Meckenems einschlägigen Stich aufmerksam, s. Walter Gibson, *The Garden of Earthly Delights of Hieronymus Bosch: The Iconography of the Central Panel*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 24 (1973) 1, S. 1-26. S.a. *Die wilden Leute des Mittelalters*, Kat. Hamburg 1963, Nr. 72, Abb. S. 51.

Das den Sinnen ausgelieferte Pferd blickt mit dem rechten, das laut Hieronymus das besser ist, aus dem Bild.⁸⁶

Zurück zu den Verbindungen zwischen *Roman moralisé* und Triptychon. Von zentraler Bedeutung ist im Bild der Stopp des Reiterkreises. Er zeigt das Ende des kreisförmigen, scheinbar ewigen Sündenritts an. Der Kreis stoppt, indem zum Beispiel der links oben vorderste Reiter die (unsichtbaren, aber per Körpersprache unübersehbaren) ‚Zügel in die Hand‘ nimmt. Dies geschehe, argumentiert Molinet im *Roman moralisé*, wenn Scham die Frauen erfasse (**Abb. 23**).⁸⁷

Markant ist in Molinets *Roman moralisé* das zweimalige kurze assoziative Spiel mit der *Sinteresis* oder *Synteresis* (bzw. *Synderesis*, Kap. 37, 82).⁸⁸ Mit diesem Wort fasste man nach scholastischer Diskussion das, was *Synderesis* seit der Antike (verschieden) umriss, Gewissen, Bewusstsein, innere Prägung, Grundzug zum Guten (oder Bösen), *scintilla conscientiae*. Die Gelehrten vertraten divergente Ansichten, ob *Synderesis* als Willens- oder als Verstandeskraft wirke.⁸⁹ Molinet verwendet den Begriff einmal wie zu erwarten als Gewissen, einmal in einer typischen ironischen Invektive gegen Frauen. Demzufolge wäre es nicht möglich, ihnen etwas zu verheimlichen, ihre (nervige) Insistenz würde dahinterkommen. *Synderesis* ist so verstanden ruheloser Antrieb, eine Anwendung des ‚inneren Antriebs‘. Für das Triptychon sind zwei Aspekte ausschlaggebend. Erstens, dass *Synderesis* von Molinet im *Roman moralisé* als *obere* Region der Vernunft bezeichnet wird, „la supérieure partie de Raison“, und dabei zweitens auch in ironisierter, zweifelhafter Funktion. In Kapitel 37 wird sie mit *Male Bouche* gleichgesetzt, deren Wirken hier dem Weg zum Heiligen Geist entgegensteht.⁹⁰

Innerhalb der drei Kleinarchitekturen für die inneren Seelenkräfte erwies sich für das Baum-Zelt nur die Zuordnung als Form des Verstandes sinnvoll. Dort ist die Spitze („la supérieure partie de Raison“) farblich abgesetzt (**Abb. 24b**).

86 Kurt Ruh, *Die Augen der Liebe bei Wilhelm von St. Thiery*, in: *Theologische Zeitschrift* 45 (1989), 2/3 (Festschrift Martin Anton Schmidt), Basel 1989, S. 103-114.

87 „Honte sera la grommette qui la preserva de charnelle concupiscence...“, RRM Kap. 53, Andes 1948, S. 412. Vgl. Judy Kern, *Pathologies of Love: Medicine and the Woman Question in Early Modern France*, Lincoln 2019, S. 59-64. – Das nicht biblische Motiv hat eine Vorgeschichte in der französischen Literatur. In der Theophilus-Erzählung des Benediktiners Gautier de Coinci wird es geradezu zelebriert. Dort legt direkt das Gewissen dem Leib den Zügel an. S. Tobias Leuker, *Vom Adamsspiel bis Jodelle. Theologische und humanistische Gelehrsamkeit im frühen französischen Theater*, Köln u.a. 2016, S. 79-80, insg. über die Versionen der Theophilus-Legende von Gautier de Coinci und Rutebeuf S. 73-108. Grundlage des Motivs ist die Gleichsetzung des Leibes mit dem Pferd. Tobias Leuker führt das Motiv auf die *Glossa ordinaria* zurück, auf den Kommentar zu Psalm 32,17 (der mit einem anderen Vers außen auf dem Bild zitiert ist), dem zufolge „nichts nützen die Rosse zum Sieg“. Die Glosse erläutert den Psalm unter anderem mit der Gleichsetzung Pferd-Leib und warnt, dass der Weg des Leibes falsch sei. Tobias Leuker fand in der exegetischen Literatur kein früheres Beispiel dafür. Drei Möglichkeiten der Anregung bestehen: 1. Für den *Lüste-Garten* wurde das Motiv ebenfalls direkt aus der Glosse entwickelt. 2. Der *Théophilus* des Gautier de Coinci oder eine unbekannte Quelle wurde benutzt. 3. Die Adaption von Molinet gab die Anregung. Es ist klar, dass wegen der anderen Verbindungen die dritte Variante zu bevorzugen ist.

88 RRM Kap. 37, zit. Andes 1948, S. 242.

89 Für die Diskussion bis einschließlich Thomas von Aquin und stellvertretend für ähnliche *Synderesis*-Konzepte siehe Rudolf Hofmann, *Die Gewissenslehre des Walter von Brügge O.F.M. und die Entwicklung der Gewissenslehre in der Hochscholastik*, Münster 1941.

90 RRM Kap. 37, Andes 1948 S. 242, vgl. Randall 1996, S. 36 mit der Angabe 53v (Druck, 1503).



Abb. 23: Detail Mitteltafel: Der vordere Reiter stoppt, wie die Haltung seines Pferdes anzeigt, in einer Armhaltung, als ob er Zügel ergriffe, und zwar aufgrund eines ‚Signals von oben‘.

Abb. 24 a-b: Details Mitteltafel, a: drei Kleinarchitekturen (wie anderswo drei Gehirnventrikel) für die inneren Geisteskräfte, von unten rechts: 1. Phantasie (mit der labilen Muschel-Äquilibristik auf der irrealen Baum-Säule), 2. Gedächtnis/Imagination (Portal mit ‚weiblicher‘ Haube und Anbau), 3. Verstand/Vernunft (gleichschenkliges Dreieck als Baum-Zelt. Abb. 24 b: dieses sogenannte Baum-Zelt mit oben dunkel abgesetzter Synderesis als Molinets „la superiore partie de Raison“.

Die Spitze des Baum-Zeltes ist dunkel eingefärbt und reicht in den Bereich des Sinnenritts hinein. So kleinlich es klingt, das hat, wie beim Federkringel und beim Ast, die vom Portal und von der Dreiergruppe mit der Schwangeren (Heloise) über die Hecke reicht, weitreichende Bedeutung für den Seelenhaushalt: Das Denken/der Geist rankt, ‚taucht‘ in die tierisch-animalische Seelenschicht ein, ins mittlere Bild Drittel, es speist sich animalisch. Es ist also karikierend beschmutzt – als höchster Punkt von Vernunft/Verstand!⁹¹ Die Synderesis nach Molinet hat ihre bildliche Repräsentation in der Spitze des Baumzeltes gefunden.⁹²

Bemerkenswert ist weiterhin die Szene hinter dem Baum-Zelt, wo der Eichelhäher eine Gruppe Männer füttert, die sich gierig wie Vogeljunge strecken, ergo, wie Tiere verhalten: Sie folgen ihrem Instinkt. Seit Thomas von Aquin wurde die Synderesis als das menschliche Äquivalent zum tierischen Instinkt verstanden. Wie die Tiere ihrem natürlichen Instinkt folgen, so die Menschen ihrem (christlichen) Naturgesetz, das sie zum Guten führt.⁹³ Wir sehen eine Karikatur: Menschen mit dem Instinkt von Vogeljungen (Abb. 24b).

Doch karikiert, mindestens skeptisch eingebaut, ist die Synderesis insgesamt – mit den Figuren im Zelt der ‚Ratio‘, mit der dunklen Spitze hinüber in den animalischen Reiterkreis. Das ist der Unterschied zu allen Autoren, die dieses Seelenvermögen ebenfalls als höchsten

91 Die Dreiteilung der Mitteltafel als drei Seelenteile (vegetativ, sensitiv, rational) und ihre heilsgeschichtliche Projektion auf drei Zeitalter, deren Symbole hinten im Paradies stehen, siehe z.B. Michael 2016, Kap. 26-27.

92 Der ‚höchste Punkt‘ geistiger Tätigkeit ist ein häufiges Motiv. Als Situierung der Gewissensleistungen geht das ‚obere Vermögen‘ auf Origenes zurück, s. Art. *Gewissen*, II, LTHK IV, Freiburg u.a. 2006, Sp 621-626 (Konrad Hilpert). – Eine bezeichnende Marginalie: Molinet deutet außerdem „la chambre de Venus“, im RR kaum verhüllt die Vagina, in „la pensee de cuer“ um (RRm Kap. 62, Andes 1948, S. 407). Auch wenn dabei vom Denken des Herzens gesprochen wird, so ist es doch ein ‚Denken‘. Es sind, wohl legitim, vaginale Andeutungen oben in der Öffnung des Baum-Zeltes gesehen worden, also am Symbol des rationalen Denkens im Bild. Sie wurden bisher als Analogie zu Cranachs *Goldenem Zeitalter* (Oslo, Nationalmuseum) oder mit sprachlichem Hintergrund erklärt. Vielleicht ist das Detail von der zitierten misogynen Wendung Molinets abzuleiten – womit es im denunzierenden Bildgefüge integriert und nicht nur additiver Scherz wäre.

93 Oskar Renz, *Die Synteresis nach dem Heiligen Thomas von Aquin*, Münster 1911, S. 5.

Bereich der Ratio/Vernunft verhandeln. Dagegen verbindet die ironisierte Synderesis den *Roman moralisé* und den *Garten der Lüste* unmittelbar.

Die Idee, die Frau wie Heloise mit dem Motiv der Heuchelei zu verbinden, kann ebenfalls aus Molinets *Roman moralisé* stammen. Getrieben von ihrer Lust, schreibt er, habe sie den Nonnenschleier als Falschen Schein angenommen, „suobz le mantel de Faulx Semblant“.⁹⁴ Im Übrigen bringt auch Molinet eine Ordnung – bei ihm Personifikationen – für Gedächtnis, Vernunft, Willen, zumindest also eine Psychologie der inneren Geisteskräfte, wie sie bei Bosch als Dreischritt von Kleinarchitekturen erscheinen.⁹⁵

Vermutlich ist auch der Vogel im Käfig – im Glas –, auf den die Frau in der Höhle blickt, vom *Rosenroman* angeregt, und zwar dank Molinets Doppelallegorie in zwei gegensätzlichen Bedeutungen. Im klassischen *Rosenroman* symbolisiert der Vogel unter anderem die Frau, die sich in der Ehe doch immer nach der vorherigen „freien Natur“ sehnt und es versteht, die Ehebande zu überlisten und sich zu verhalten wie der Vogel, der auch in Gefangenschaft seiner Natur zu folgen nicht aufhört und singt. Molinet übersetzt das selbstverständlich, aber seine Kommentierung interpretiert Vogel/Natur um: Der Vogel wird im Kommentar zur Seele erklärt, die immer zu *ihrer wahren* Natur zurückwill, was nun aber heißt, zum himmlischen Bräutigam.⁹⁶

In dem Motiv stecken also beide Pole des Bildes insgesamt: irdische und himmlische Liebe. Der Vogel vor der Höhle – die Frau dort nur *halb* hinter dem Glasbogen, der Vogel im *offenen* Glasbehälter – kann mit Molinet so oder so verstanden werden; zugunsten der Frau oder gegen sie: Wie der – hier nur ‚halb‘ – gefangene Vogel immer zu seiner Natur zurückfindet, so ist sie im Erwachen vor die Entscheidung gestellt. Sie wird ihrer Natur folgen, aber was ist ihre Natur? Ihre himmlische Seele oder ihre sinnliche Prägung?

Es ist eigentlich nicht zu übersehen: Exakt an der Stelle *zwischen* Träumender und ihrem Traum, als Eingangsmotiv und Scharnier bringt der Maler ein Motiv des berühmten *Rosenromans* ein, das vermutlich jeder Gebildete um 1500 kannte. Freilich fügt er es im Sinne der Umdeutung durch Molinet ein. Der so oder so deutbare ‚Vogel im Glas‘ dient als Lesehinweis, wie man sich dem Traum nähern solle. Zu doppelter Bedeutung von Motiven, zur Verpflichtung – oder menschlichen Prägung – das Richtige im Falschen entdecken zu können, wird im übernächsten Essay zurückzukommen sein. Das *Rosenroman*-Vogel-im-Käfig-Motiv wird hier als weiteres Indiz der Beteiligung von Jean Molinet vermerkt.

9. Philipp von Kleve im *Roman moralisé*

Ein Unterschied zwischen Text und Bild ist erheblich. In seinen *Roman moralisé* flicht Jean Molinet Anspielungen an den notwendigen Kampf für die christliche Liebe ein. Diese Ebene des Textes ist zwar grundsätzlich und durchgehend, in Details aber nicht häufiger mit Philipp von Kleve verbunden als mit Philipp dem Schönen oder mit Maximilian.

Wie Molinet den Klever im *Roman moralisé* als Kämpfer Christi auftreten lässt, hat Judy Kem analysiert. Seit Noël Dupire wurde überwiegend angenommen, die Abfassung wäre *gegen 1500* erfolgt. Das Jahr wird zweimal erwähnt. Fraglich war bislang allerdings, warum

94 RRm Kap. 41, Andes 1948, S. 263. Mittelfranzösisch *mantel* entspricht *manteau*.

95 RRm Kap. 104, Andes 1948, S. 674-683. – Eine eigene Untersuchung würde lohnen, ebenfalls zum Beispiel über die zeitliche Ordnung in beiden Werken oder darüber, ob die Mischung aus Blau- und Rottönen und Maserungen im *Lüste-Garten* ebenfalls auf ein Modell des klassischen *Rosenromans* zurückzuführen ist.

96 RR Verse 13941-13966, RRm Kap. 65, Andes 1948 S. 413-414. Anderes wäre zu prüfen, wie das Glas, die Regenbögen und die Vielzahl der Anspielungen an zeitgenössische Ereignisse und Personen.

zwar der Vertrag von Arras 1482 im Text vorkommt, aber nicht, wie Karl VIII. sein Wort bricht und Margarete nicht heiratet und auch spätere Ereignisse nicht, wie Margaretes Hochzeit mit Johann von Kastilien 1497.

Judy Kern schlägt vor anzunehmen, dass der Text 1500 (zu) wenig überarbeitet worden, aber in wesentlichen Teilen bereits Anfang/Mitte der 1480er Jahre entstanden sei.⁹⁷ Beide Niederschriften seien von der Erwartung geprägt gewesen, dass Philipp von Kleve einen Kreuzzug anführen werde. Das erste Mal hatte der Vertrag von Arras 1492 Hoffnung auf die Einigung der Christenheit für einen Kreuzzug gemacht, und 1498 lebte diese Hoffnung auf.

Der Prolog des moralisierten *Rosenromans* ist in diese Richtung zu verstehen. Der Auftraggeber, der an dieser Stelle noch nicht beim Namen genannt wird (erst in der *Moralité* von Kapitel 86), ist ein junger Mann auf einer ‚verliebten Suche‘ (‚queste amoureuse‘), was mit Judy Kern mystisch auf die christliche Liebe hin zu verstehen ist. Molinet preist auch die militärischen Fähigkeiten seines Auftraggebers.

Die Passagen über die Liebe im Vorwort nehmen großen Anlauf, um von der profanen zur christlichen Liebe zu kommen – die Grundanlage des Triptychons. Sie sind voller Zitate antiker und christlicher Autoritäten und unterscheiden damit drei Liebesarten (divine, naturelle, fatuelle). Für die niedrigste Sorte werden extreme Beispiele erzählt. Anschließend beklagt Molinet das Jammern der Christen über ihre irdischen Liebesnöte. Niemand aber sterbe tatsächlich daran, und er vergleicht diese ‚Heuchelei‘ mit den Christen, die über den Glauben nur reden und die Religionspflichten ignorieren.⁹⁸

Unmittelbar danach wird die Heuchelei, dass die Christen zwar ihren Glauben bekennen, aber nicht für die richtige, die christliche Liebe sterben wollen, mit der ‚Liebes-Suche‘ des noblen Auftraggebers verknüpft.⁹⁹ Mit Judy Kern kann hier nur von der christlichen Liebe die Rede sein und die ‚queste amoureuse‘ nur den Kampf dafür bedeuten. Wovon sonst werde seit langem geredet, ohne zu beginnen – als vom Kreuzzug? Daraus folgt: „Molinet apparently began his moralizing translation with a future crusade in mind, in the hope that France and Burgundy would again unite, as they had done in 1435 and 1482. His ‘queste amoureuse’ described in the prologue refers undoubtedly to a spiritual love quest, or crusade, rather than a physical one.”¹⁰⁰

Die Argumentation ist schlüssig, wenn man für das ganze Werk annimmt, Molinet habe seinen früheren Text schnell aber durchaus erheblich ergänzt, wenn auch nicht um die Ereignisse, deren Fehlen bemerkt wurde. Tatsächlich wirken einige Passagen von Molinets Adaption wie aus einem Guss. Es sind diejenigen, in denen keine aktualisierenden Bezüge eingebracht sind.

Darf auch aus den ‚Verwerfungen‘ gefolgert werden, dass es einen älteren Textkorpus gegeben hat, der sich auf den Rosenroman konzentriert, vielleicht darauf begrenzt hat? Die daran ‚angestückten‘ Anspielungen an die gegenwärtigen Feinde Christi und an die Aufgabe,

97 Zu den Argumenten gegen eine Frühdatierung siehe Dupire 1932, S. 71-78. Dupire belegte schon, dass der Text *komplett* nicht vor 1498 abgeschlossen worden sein kann. Im Übrigen wird ja zweimal das Jahr 1500 erwähnt. Die neunte Zeile des 16-zeiligen Gedichtes, mit dem der RRM endet, lautet: „L’an quinze cent, tournay molin au vent.“ RRM Kap. 107, Andes 1948, S. 708-709. – S.a. Cynthia Brown, *Poets, Patrons, and Printers. Crisis of authority in late medieval France*, Cornell, London, 1995, S. 164.

98 „Nul ne veult mourir pour le peuple; nul ne se tue pour les dames“, RRM Prolog, Andes 1948, S. 19.

99 Kern 2019, S. 54. – Andes 1948, S. 20.

100 Kern 2019, S. 49. Im Unterschied zu Jean Devaux (1996, 1999) versteht Judy Kern das Kapitel 85 in Bezug auf die beiden Friedensverträge 1435-1482, nicht ergänzt um die Huldigung 1499. Für Devaux dagegen ist Kapitel 85, wohl zurecht, ein ‚Triptychon‘ der Verträge zu Arras (der dritte Termin wirkt wie nachträglich eingefügt).

einen Kreuzzug zu führen, fallen auf. Es sind naturgemäß die *Moralités*, in denen der Autor sich am meisten Freiheit gestattet. Sie gehen weit über den klassischen Rosenroman hinaus. Unter ihnen sind mehrere Anspielungen auf das wechselhafte Schicksal zwischen Frankreich und Burgund (und England), auf die Feinde der Christenheit und den Kampf gegen sie, und auf Maximilian als Erbe der Kreuzzugsaufgabe.¹⁰¹

10. Zwischenstand und Ausblick

Was heißt das für die These, Molinet sei der Konzepteur des *Gartens der Lüste*, was heißt es für die Überlegung, Philipp von Kleve könnte der Auftraggeber nicht nur des *Roman moralisé*, sondern auch des Bildes sein?

Der *Lüste-Garten* war als Erweckung einer Frau wie *Heloise* zur christlichen Liebe verständlich geworden, wenn auch als fragwürdige Erweckung, inklusive der teilweise satirischen Darstellung ihres psychischen Innenlebens. Dafür waren – von der Nonnen-Sau bis zum ‚Penis‘ – eine ganze Reihe von schwachen Indizien zu versammeln gewesen.¹⁰² Dazu konnte jetzt eins hinzugefügt werden. Für sich betrachtet ist damit zwar nur eine gewisse Wahrscheinlichkeit zu kalkulieren, dass die erwacht erweckte Frau oder Frauen-Seele wie eine *Heloise* oder eine ‚Eva-Heloise-*l'âme pécheresse*-Magdalena‘ mit Betonung auf *Heloise* konzipiert ist. Doch wird diese These durch die anderen Verbindungen, die zwischen *Roman moralisé* und *Lüste-Garten* und zu anderen Texten von Molinet bestehen, unterstützt. Nimmt man die exotische, fabulöse Reitertruppe in Verbindung mit dem Königssymbol hinzu, darf man den burgundischen *Indiciaire* als Konzepteur des *Gartens der Lüste* bezeichnen.

Aus mindestens drei Gründen müssen die Zweifel daran wachgehalten werden. Zum Ersten hantierte Molinet meist mit Personifikationen. Verstand, Wille, Imagination sind bei ihm menschliche Allegorien. Davon hat das Bild, wie es hier verstanden wird, gar nichts. Zum Zweiten hat Molinet sich im *Roman moralisé*, wenn es mir nicht entgangen ist, ausgerechnet für die Zeit-Konstruktion des *Rosenromans* nicht interessiert. Die Zeit-Konstruktion des *Lüste-Gartens* aber ist exorbitant und exklusiv.¹⁰³ Zum Dritten etablierte sich das Prinzip Autorschaft in den Jahren um 1500 gerade erst. Für keines seiner Motive hatte Molinet ein Copyright. Wäre nicht ebenso möglich, dass zum Beispiel sein Schüler und Nachfolger Jean Lemaire (um 1473-vor 1525) – der 1498 mit einer ersten Publikation hervortrat, die auch Zeit-Spekulationen enthält und erotisch-religiöse Ambiguitäten – mit Kenntnis des (noch nicht an den Auftraggeber übergebenen) *Roman moralisé* an der Konzeption des Bildes beteiligt ist? Oder wäre damit Molinet unterschätzt – oder der Maler?

Wenn wir allerdings in Rechnung stellen, dass die Indizien zureichen, Molinet als vermutlichen Konzepteur anzunehmen, und sehen, dass es die feuer-flügelige ‚moulinet‘ ist, die auf der Mittelachse der Hölle als seine Signatur erscheint – wer sonst als Molinet sollte der verantwortliche Konzepteur sein?

101 Das 15. Kapitel zum Beispiel mit Hinzufügungen des *Adlers* als Vorbild derer, die auf den Gipfeln nach der Liebe jagen (und nicht in den weltlichen Tälern), und freilich auf den Bergen des Heiligen Landes. Maximilian wird explizit genannt z.B. in Kap. 39, 46 und vor allem 88; er wird als Erbe der Kreuzzugsaufgabe seit Philipp dem Guten und Gaudefroy de Bouillon eingeführt. Abgesehen von den berühmten Kapiteln 85 und 86 ist das Kap. 79 über böse Einflüsterer gegen Adolf von Kleve beim Vlies-Kapitel 1491 in Mecheln sehr auffällig. Die zeitgeschichtlich aktualisierenden *Moralités* häufen sich im letzten Drittel des RRm.

102 Michael 2020 (Nonnen-Sau).

103 Allerdings gehört das Wissen darum zur theologischen Grundausbildung. Soweit ich sehe, benutzte Molinet aber das 6-Weltalter-Modell, nicht das mit den 3 Zeiten *ante legem, sub lege, sub gratia*, das meiner Ansicht nach im *Lüste-Garten* angewendet ist.

Setzen wir noch einmal bei der Geschichte von der Frau in der Höhle an. Kann dazu überhaupt eine politische Ebene hinzutreten, wie jetzt vorgeschlagen, als Klage über den durch Heuchelei verratenen Heiratsfrieden? Wäre das spaßige Symbol nicht besser als spontanes Aperçu zu registrieren und abzuhaken? Denn die kompositorische Anlage mit der Frau in der Höhle ist im Grunde perfekt und vollständig – mit deren äußeren und inneren Sinnen, mit der Dreiteilung der Mitteltafel und den drei ‚Zeit-Zeichen‘ im Hintergrund des Paradieses als Seelen- und Weltalter-Struktur, mit der Inszenierung des ‚Jetzt‘ der Erweckung usw.¹⁰⁴ Das Bild erscheint vollkommen auf diese religiös-moralische Bedeutungsebene mit der Seele einer Frau ausgerichtet. Damit, mit Heloise und Abaelard, ist auch die ‚Falschheit‘ des Paares unter der Blüte hinlänglich motiviert. Im Verhältnis zu dieser komplexen Erzählung wirken die paraheraldischen Symbole, mit denen die politische Bedeutungsebene entsteht, wie angestückt.¹⁰⁵

Tatsächlich ist es möglich, dass die politische Instrumentierung des Bildes nicht zur Start-Idee gehörte. Der bewusstlose Ritt der ihren Sinnen ausgelieferten Reiter erlaubt keine Adressierung eines Schuldigen, eines Heuchlers, der die anderen betrügt. Es gibt weitere Indizien für eine nachträgliche Politisierung bei einer der vielen Veränderungen von Unterzeichnung bis Vollendung. Doch wenn es Anzeichen für eine politische Bedeutung gibt – und es gibt sie –, dann bürgt der Name Molinet dafür, dass der *Garten der Lüste*, ausgehend von Stachelschwein und Eule, tatsächlich eine politische Ebene *hat*.

Der Traum des Bildes umkleidet also *auch* eine politische Allegorie. Abermals kann auf ein anderes Werk des Malers verwiesen werden, den *Heuwagen* (Madrid, Prado bzw. Escorial, **Abb. 25**).



Abb. 25: Hieronymus Bosch, Heuwagen, Madrid, Prado, Inv. P002052, Detail Reiter und Tross, verschiedene Datierungen. Im Hintergrund links Zeichen der Habsburger und der Franzosen.

104 Ich muss hier auf frühere Veröffentlichungen verweisen.

105 Aber gehören die politischen Ränke in den Traum einer Frau? Liegt dort der Irrtum? Ist die Figur doch ein Mann? Nein, das ist nicht möglich. Denn ‚mann-ähnlich‘ wird die Figur schon in der Unterzeichnung gemacht, wie in der IR-Reflektographie zu sehen ist. Die Mitteltafel bleibt dabei insgesamt aber auf Frau ‚geeicht‘ – mit den Früchten, der schmucken Haube des Portals, mit den denunzierten Geisteskräften Verstand und Phantasie, mit dem eulen-beschmutzten ‚Spiegel‘ als Antithese zum *speculum sine macula* der reinen Braut Christi und mit anderem mehr. Wenn die Figur in der Höhle als Mann unterzeichnet worden wäre, fragt sich, warum das Bild dann nicht insgesamt verändert worden ist (siehe aber auch Anmerkung 1).

Zu denen, die darin dem Heu, dem Fleischlichen und den irdischen Nichtigkeiten hinterherjagen, gehören drei herrschaftliche Reiter (bei einem vierten von gleicher Größe und auf gleicher Höhe sieht man kein Pferd). Die Zuordnung der Reitenden ist nicht eindeutig.

Für die hiesigen Zwecke ist ausschlaggebend, dass im Tross auch eine Fahne mit den Fleurs-de-lys der Franzosen und eine mit dem Doppeladler der Habsburger mitgeführt werden. Also müssten die reitenden Anführer diesen Parteien angehören, und der Papst, den man an der Tiara erkennt, komplettiert das Trio.¹⁰⁶ Das Bild wird überwiegend ins 16. Jahrhundert datiert und als die drei Reiter werden wegen ihrer Kopfbedeckungen ein Burgunder, ein Papst und ein (bärtiger) Kaiser erkannt.

Frederic Elsig schlug eine frühere Datierung vor. Ihm zufolge ist der *Heuwagen* ein Auftrag Diego de Guevaras von 1501/02, abgebildet seien Maximilian und Ludwig XII. Der Papst in der Mitte, Alexander IV. (1492-1503), würde den Zug anführen.¹⁰⁷ Wie auch immer das auch zeitliche Rätsel der beiden Exemplare im Prado und im Escorial aufzulösen ist, muss beachtet werden, dass die Symbole der beiden dazumal pausenlos feindlichen Mächte unmittelbar nebeneinander im Tross erscheinen. Auch wenn das Bild später entstanden sein sollte, ist Frederic Elsig's Schlussfolgerung dahingehend korrekt: Wir haben einen *gemeinsamen* Zug der Großmächte vor uns, den der Papst dirigiert – das kann nur der Kreuzzug sein. Für unsere Zwecke genügt festzuhalten, dass in dieser politischen Allegorie die heilige gemeinsame Unternehmung der verfeindeten Mächte als teuflische Geldgier karikiert wird, die in die Hölle führt.¹⁰⁸

In einem ersten Schritt können wir das als Bestätigung verstehen: Wie der *Lüste-Garten* ist der *Heuwagen* eine politische Allegorie über Burgund und Frankreich (und mehr). Wäre ebenso möglich, dass der *Garten der Lüste* nicht die Franzosen anklagt, sondern die *gesamte* Unternehmung karikiert? Jenes herrschaftliche Ränke-Schmieden per dynastischer Kungelei, die doch eigentlich, wie man sieht, nichts anderes ist als ein unbeherrschter Sinnenritt um einen Sündenpool herum? Wäre also denkbar, dass die Burgunder, anders als bisher gedacht, mit auf der Anklagebank sitzen, wie im *Heuwagen*? Zunächst muss man antworten: Nein, mit Jean Molinet nicht.

Was den Auftraggeber angeht, kann für den Moment nur konstatiert werden: Philipp von Kleve und Ravenstein war der Auftraggeber des *Roman moralisé*, den einige Aspekte mit dem Bild verbinden – und möglicherweise vor der Übergabe des Textes im Jahre 1500. Das Triptychon ‚beginnt/endet‘ wie ein variiertes Rosenroman – mit dem Erwachen aus einem Traum. Allein daraus und wegen der Nähe zu Motiven von Molinet ist freilich nicht abzuleiten, dass Philipp von Kleve, der Auftraggeber der Rosenroman-Moralisierung, auch der des *Lüste-Gartens* gewesen sei. Zumal große Unterschiede zwischen Roman und Bild bestehen. Wäre nicht zu erwarten, dass das Bild sogar näher am *Roman moralisé* sei, wenn der Auftraggeber derselbe ist? Nein, denn der Auftrag für das Bild lautete offenbar nicht,

106 Eric De Bruyn schlug vor, den bärtigen Mann unter Kapuze, der zwischen Papst und Burgunder links erscheint (hinter den Reitern), als Patriarchen von Konstantinopel zu verstehen. S. Eric De Bruyn, *De vergeten beeldental van Jheronimus Bosch en de Rotterdamse Marskramer-tondo verklaard vanuit Middelnederlandse teksten*, Brüssel 2000, S. 99-102, hier nach Joseph Leo Koerner, *Bosch and Bruegel: From Enemy Painting to Everyday Life*, Princeton 2016 S. 67.

107 Frédéric Elsig: *Jheronimus Bosch. La question de la chronologie*, Genf 2004, S. 38-39.

108 Die Bekleidung des linken, jüngsten Herrschers spricht für einen Burgunder, der Doppeladler (mit Einschränkungen) für eine Entstehung nach der Ausrufung Maximilians als Kaiser 1508. Zu der Zeit hätten die Burgunder allerdings keinen Herzog gehabt, Philipp der Schöne starb 1506. Folglich kann man weder die Emblematisierung noch die personalisierten Reiter als direkte Indizien für eine Datierung verwenden.

etwas dem Text Adäquates zu malen. Sowohl *Rosenroman* als auch Molinets Adaption haben zum Beispiel keine Hölle, das Bild sehr wohl.

Abgesehen vom abermals besseren Verständnis einzelner Motive des Bildes ist als Fazit dieses Versuches festzuhalten, dass die Vermutung, Molinet sei der maßgebliche Konzepteur gewesen, vorläufig bestätigt ist. Der Klever bleibt vorerst wegen seines engen Kontakts zu Molinet und wegen der Verbindungen zwischen *Roman moralisé* und *Lüste-Garten* der erste Kandidat als Auftraggeber.

Als Ausblick sei hier der weitere Weg dieser Erkundungen in zwei folgenden Essays angezeigt. Die politische Positionierung wird im ersten über den ‚*Garten der Lüste und sein(e?) Auftraggeber*‘ fortgesetzt. Der Schwerpunkt liegt dann bei Philipp von Kleve. Dazustellen ist, welche Bedeutung Ehre und Eid in der Biographie des Philipp von Kleve hatten. Die Suche nach seinen direkten Spuren im Bild macht abermals einige Motive (karikiertes Ehe-Emblem, Distel/Schmetterling, Schwan) besser verständlich. Die Mutmaßungen über die Vogel-Rhetorik werden um den auffliegenden Reiher und dessen Bezug zu den *Voeux du Héron* ergänzt. Vorgestellt wird der ‚erotische‘ Kunstgeschmack des Philipp von Kleve und seine Bildpolitik; zu beidem passt der *Lüste-Garten* vortrefflich. Zu prüfen ist, ob der Auftraggeber als Baum-Mensch erscheint oder karikiert wird, ob die Szenen um Eid und Siegel in der Hölle auf ihn gemünzt sein könnten. Am Ende müssen die Fragen beantwortet werden, ob der *Garten der Lüste* als bildliches ‚Friedens-Traktat‘ in der Form des traditionellen Friedens-Traums eine Art Treuebeweis und Job-Bewerbung des Philipp von Kleve war, ob die Geschichte des Bildes komplizierter ist und zum Beispiel die komplette Übermalung der bereits fertigen Höllentafel, seit langem ein Rätsel, das Ergebnis eines Konzept- und/oder eines Auftraggeber-Wechsels sein könnte.

Weil damit die handhabbare Größe eines solchen Essays wieder erreicht ist, sind weitere Überlegungen in einem weiteren zusammengefasst, der den Arbeitstitel „Das wahre Sehen und das Wahre sehen“ trägt. Da die Finalisierung der angekündigten Aufsätze ‚in den Sternen‘ steht, sei auch dessen Finale hier schon vorgestellt.

Vor dem Hintergrund der Ästhetik der *Grands rhetoriciens* wird eine Erklärung vorgeschlagen, wie das willkürlich erscheinende Instrumenten-Ballett in der Hölle zu lesen sein könnte. Es wird versucht zu bündeln, was dieses Wunder- und Machwerk *Garten der Lüste* alles kombiniert – aus Psychologie, Philosophie, Theologie, Politik und Ästhetik. Zu zeigen ist, wie alle Bedeutungsebenen des Bildes tatsächlich auf den Moment des ‚ewigen Jetzt‘ des Erwachens/der Erweckung zugeschnitten sind.

Es ist intellektuell ungemein faszinierend, wie das Bild – adäquat zum *Roman de la Rose moralisé* – zur ästhetischen Aufgabe macht, das verborgene ‚Wahre zu sehen‘ – und wie es damit spielt. Was 2018 als anscheinend spleenige Zutat überraschte, das Zelt-Dreieck als Applikation letztlich der *Nikomachischen Ethik*¹⁰⁹, erweist sich jetzt als tatsächlicher ‚theologisch-gnoseologisch-ästhetischer‘ Mittelpunkt des Bildes. Denn dabei wird seit Aristoteles als Axiom angenommen, eine ‚Letztform‘ wie das *Dreieck* sei in anderen Erscheinungen (z.B. in einem Zelt) immer schon enthalten, und ein innerer Sinn würde das ‚intuitiv‘ erkennen können. Dies dient bei Boethius und Kommentatoren als Beweis für die A-Priori-Existenz des Einen-Guten in jedem Ding der Welt. Exakt die Fähigkeit, dieses Gute, den christlichen Kern, zu finden, zum Beispiel mit Hilfe der Synderesis, ist die psychologische und erkenntnistheoretische Grundlage in Molinets Umdeutung des Rosenromans; genau dieses christlich Gute zu entdecken ist die Aufgabe des ‚wahren Sehens‘ im *Lüste-Garten*.

Das *Dreieck* des ‚Zeltes‘ – das gleichzeitig mit der Liebesgarten-Bildlichkeit spielt – wurde folglich ausdrücklich zur Darstellung und ‚Prüfung‘ des wahren Seh- und Erkenntnisvermögens eingebaut, dieses

109 M.M., *Wenn Paradiestore sich in Luftschlösser verwandeln. Imagination und Vision im Garten der Lüste von Hieronymus Bosch*, Art-Dok Heidelberg 2018.

Baum-Zelt-Dreieck ist die philosophische Quintessenz des Bildes; ebenso die religiös-moralische, denn mit Molinet übernimmt dabei (wie im *Roman moralisé*) der Heilige Geist die Führung, was mit den Lichtstrahlen auf der Scheibe vor der Höhle und auf dem Portal mitgeteilt wird. Wie philosophische Form, religiöse Begründung und ästhetische Methode kombiniert werden, ist spektakulär.

Der Abschluss gebührt dann der Überlegung, wie wir mit der Ästhetik der *Grands rhetoriquers*, die die blasphemische Umdeutung der religiösen Floskeln liebt und ihre Texte mit Ambiguität durchsetzt, endlich die grandiose Infamie des *Lüste-Gartens* begreifen lernen. Diese Angelegenheit des *Lüste-Gartens* bleibt verschwiegen. Sie wird nicht explizit zelebriert, wie das Erwachen als rhetorischer Anfang und als Ende. Und sie ist doch, kalkuliert man das kulturelle Milieu ein, *unvermeidbar* mitzudenken: Es hieße geradezu, sich die Hose mit der Kneifzange anzuziehen und die Ästhetik der *Rhétoriqueurs* zu missachten, würde man übersehen, wie dieses Bild der Erweckung mit Details der Kopulation und sogar der sexuellen Ekstase *durchsetzt* ist. Man hat es ahnen können, wissen kann man es erst, wenn man Molinet und den *Lüste-Garten* zusammendenkt: Die Jahrhunderte alte mystische Rhetorik von den Küssen und der Vereinigung im Brautbett mit Christus findet im *Garten der Lüste* ihren so schelmischen wie blasphemischen Höhepunkt. Die momenthafte Erweckung der Frau in der Höhle durch den Heiligen Geist, ihre *unio mystica*, mindestens ihre Konversion, die *inhabito* des Heiligen Geistes, wird unterlegt mit ihrer sexuellen Verzückung. Das ist Blasphemie auf höchstem Niveau, sozusagen. Mir scheint, der Maler hat sich sein Leben lang dafür geschämt oder die Rache Gottes gefürchtet und nie wieder ein auch nur entfernt ähnliches Bild begonnen.¹¹⁰

¹¹⁰ Die These von 2016 und 2018, für die Frau in der Höhle gehe alles gut aus, muss zwar nicht komplett revidiert werden, doch mit der jetzigen Kenntnis der Verbindung des *Lüste-Gartens* zu Jean Molinet war das nur die halbe Wahrheit. Freilich gilt wie immer, dass diese Interpretation des *Gartens der Lüste* nur bis zur Überzeugung gelten kann, eine andere Metaerzählung passe besser. Vielleicht findet sich doch noch ein Text, der – so oder anders – näher an das Bild führt. Jenseits meiner Bemühungen wartet die – interdisziplinäre – Aufgabe zu prüfen, was im Triptychon im Sinne von Dirk Bax erklärt werden muss, was im Sinne von Jean Molinet, und welche Verbindung hoher Stil und Nonsens, Didaktik und Trash miteinander eingehen. – Wenn nicht anders vermerkt, sind Reproduktionsvorlagen von Wikipedia und anderen freien Quellen benutzt.