

Einen Herzschlag lang hinüber

Die Disposition der Zeit im *Garten der Lüste* von Hieronymus Bosch

Von Meinhard Michael

Die gesonderte Untersuchung der ‚Bild-Zeit‘ eines Kunstwerkes hat sich als fruchtbar erwiesen.¹ Die besondere Beachtung der zeitlichen Aspekte eines Bildes hilft sowohl formal-ästhetische als auch semantisch-hermeneutische Aspekte besser zu verstehen. Im Folgenden soll der *Garten der Lüste* von Hieronymus Bosch erörtert werden, wie in ihm die ‚Zeiten‘ wirken. Dabei besteht nicht der Anspruch, eine lückenlose Analyse der ‚Bild-Zeit‘ zu leisten. Im Sinne Götz Pochats kann bei der Analyse der Bild-Zeit keine strenge Methode beachtet, sondern muss eine ‚Verhaltensweise‘ angenommen werden, denn „von einer schlüssigen Methode“ kann nicht die Rede sein.² Für den *Garten der Lüste* wurde eine solche Verhaltensweise gewählt, weil die Kunst dieses Triptychons nicht zuletzt in der Verschränkung der verschiedenen Zeit-Ebenen besteht. Der inhaltlichen wie der formalen Organisation von ‚Zeit‘ im *Garten der Lüste* auf die Spur zu kommen ist unbedingte Voraussetzung, um das Bild zu verstehen.³

1. Allegorie vom Ende der Zeit

Die Erzählzeit ist, nicht offensichtlich, die eschatologische Zeit – von der Schöpfung bis zum Weltgericht, wobei weder ein Gericht zu sehen noch der Beginn des Himmelreichs leicht zu

¹ Vor allem Götz Pochat hat die Bild-Zeit anhand zahlreicher Exempel erörtert. Götz Pochat, *Bild-Zeit I-III. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst*, Wien 1996, 2004, 2015. Im jüngsten Band ist die theoretische Begründung des ersten erweitert. – Wie meine Interpretation des Bildes insgesamt sich grundsätzlich und in vielerlei Hinsicht von früheren unterscheidet, so auch mein Verständnis der Zeit-Disposition. Siehe M.M., *Die Seele von Sinnen im Garten der Lüste*, Berlin 2016. Siehe auch die Aufsätze *Hüte deine Seele! Die Fünf Sinne und ein Verhaltensgebot im Garten der Lüste von Hieronymus Bosch*, Heidelberg 2017, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/4925>, und *Der Garten der Lüste des Jheronimus Bosch als Traum – der zu entschlüsseln ist*, Heidelberg 2017, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5158/>.

² Pochat 2015 (Anm.1), S. 42.

³ Die Zeitverhältnisse in einigen niederländischen Bildern, vor allem im Columba-Altar von Rogier van der Weyden, hat Alfred Acres untersucht: *The Columba-Altarpiece and the Time of the World*, in: *The Art Bulletin* 80 (1998), 3, S. 422-451. Er konstatiert im Columba-Altar ‚unusually expansiv temporal rhetoric‘ (S. 422). – Zeitliche Verhältnisse der Bilder rückten in den letzten Jahren stärker in den Horizont der Kunstgeschichte; indem Bachtins ‚Chronotopos‘ fruchtbar gemacht wird, die Sukzession in Bilderzählungen oder die Wirkweisen der ‚Christlichen Kunst‘ generell untersucht werden – es sei nur Wolfgang Kemp genannt: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996; *Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987. – Es ist kein Zufall, dass zwei wesentliche Veröffentlichungen aus dem Boschjahr 2016 sich intensiv mit zeitlichen Aspekten beschäftigen: Debra Higgs Strickland, *The Epiphany of Hieronymus Bosch. Imagining Antichrist and Others from the Middle Ages to the Reformation*, Turnhout 2016; Joseph Leo Koerner, *Bosch & Bruegel. From enemy painting to everyday life*, Princeton, Oxford 2016.

entdecken sind. An beiden Enden der Geschichte ist die Zeitdisposition diffiziler, als dass nur Anfang und Ende definiert seien.

Zunächst zum Ende der Welt: Die Endzeit sollte gemeint sei. Im Hintergrund geht die Höllentafel in eine Brandlandschaft voller feuriger Ruinen über. Von zwei Narren angeführt ziehen bewaffnete Trupps heran. Die Heere der Endzeit, meist als die von Gog und Magog angeführten Truppen des Antichristen verstanden, verwüsten die Erde. In den Ruinen hantieren geschwänzte Teufel und vorn in der Hölle ist Betrieb. Am Ende der Zeiten droht die ewige Höllenpein? Ein solcher Ausblick widerspräche den kirchlichen Lehren. Tatsächlich steigt hinter einer dunklen Kante über dem Ohrenpaar mit Messer ein Zug Nackter empor.



Abb. 1: Garten der Lüste, Madrid, Museo del Prado, Inv. P02823, Höllentafel, Detail.

Die ersten von ihnen strecken die Arme ekstatisch und gymnastisch in alle Richtungen, als wären die endlich wieder beweglich (Abb. 1). Eine Figur winkelt die Arme rücklings nach oben wie ein beweglicher Schwimmer im Butterfly-Stil. Eine andere liegt am Boden und hebt Arme und Beine. Sie sind wieder frei – man kann die Gruppe als Figuren verstehen, die soeben aus den Gräbern gestiegen sind. Ihr Weg führt freilich nicht in den Himmel – angedeutet durch die Bedrohung durch das Feuer rechts außen und links neben den Ohren.



Abb. 2: Höllentafel, Detail, parallel inszenierte dreistufige Lichterscheinungen, jeweils schräg von rechts oben nach links unten.

Doch man darf auf das göttliche Licht hoffen. Zu der zuletzt genannten Feuerbedrohung rechts, eine nach links schräg abfallende rot-gelbe Linie, verläuft eine Parallele mit helleren Licht gleich darüber (Abb. 2). Beide Male wird die Lichterscheinung als Dreierhythmus geordnet. Er beginnt erstens rechts als dunkles Raster (oben: Bäume), durch das das Licht fällt. Er blakt zweitens in der Mitte hell auf (oben: Torbogen). Er bescheint drittens links davon eine Gruppe von Menschen. Der doppelte Dreischritt organisiert auf diese Weise eine Parallele – es soll etwas verglichen werden. Tatsächlich handeln die Menschen antithetisch. Die unteren werden vom Feuerlicht bedroht und gequält, sie stürzen und fliehen. Die oberen werden lediglich beschienen, sie bleiben ruhig stehen. Auf Weltgerichtsdarstellungen werden bekanntlich die Geretteten und die Verdammten oft durch Gestik und Mimik voneinander unterschieden. Die Methode wird auch angewendet, wenn das Weltgericht in Stundenbüchern als Illustration der Bußpsalmen dient, mit denen die Gläubigen auf den Aufstieg der Seele vorbereitet werden.⁴



Abb. 3: Hieronymus Bosch, *Versuchung des heiligen Antonius*, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, Mitteltafel, Detail, Helles Licht strahlt vom Hintergrund durch ein Tor und eine rückseitige minimale Öffnung im Turm bis zu Christus.⁵

Dasselbe geschieht hier, ebenfalls recht heimlich. Das Argument, dass das obere Licht rettet, liefert die *Versuchung des heiligen Antonius* von Bosch in Lissabon (Abb. 3). Dort sind es ebenfalls zwei Lichttemperaturen nebeneinander, und von dem helleren, weniger rötlichem, geht das Gute aus. Dieses hellste Licht – in seinem Bereich brennt im Hintergrund nichts – strahlt durch ein Tor und dann durch eine kleine Öffnung in die Ruine im Mittelgrund bis zu Christus und dem Kruzifix. Zwar ist das Licht in der Hölle des *Lüste-Gartens* Teil einer höllischen Brandlandschaft. Doch hinter dem Tor, aus dem es auf die Gruppe davor strahlt,

⁴ Z.B. *Christus als Weltenrichter*, Ende 15. Jh., Den Haag, Königliche Bibliothek, 132 G 38, fol. 52v. Siehe Johanna Scheel, *Sich selbst sehen – der Betrachter in und vor dem Bild. Spiegel- und Stifterfiguren in Texten und Bildern des 15. Jahrhunderts*, in: Elke Koch, Heike Schlie (Hg.), *Ort der Imagination – Räume des Affekts. Die mediale Formierung des Sakralen*, Paderborn 2016, S. 279-309, Abb. 4 S. 293.

⁵ Es erscheint weniger unwahrscheinlich, dass Christus einen göttlichen Strahl gleichsam ‚von sich selbst‘ erhält, als dass er im Turm von einem Brandlicht ‚geneckt‘ würde.

stehen Bäume. Mit dem Gebäude dahinter ist ein Kloster- oder Kirchhof vorstellbar. Aufgrund der Parallelstruktur, wegen der Unterschiede in der ‚Lichttemperatur‘, aufgrund der ähnlichen Art des Lichtfalls wie in Lissabon sowie wegen der still stehenden Figuren einerseits und der wild-verzweifelten andererseits kann vermutet werden, dass auf der Höllentafel des *Gartens der Lüste* antithetisch einerseits das höllische und andererseits das göttliche Licht gemeint ist.

Um vorzugreifen: Die Zeichen für die Errettung sind auch in Mitteltafel und Paradies gut versteckt und signalisieren wie in der Hölle allenfalls den möglichen *Beginn* der Rettung.⁶ Ungenannt blieb bisher die auffälligste Figur der Hölle, der Baum-Mensch. Er existiert zu keinem Zeitpunkt der Heilsgeschichte. Der Tier-Mensch ist eine allegorische Drohung, wie es komme, wenn der Mensch die Gottähnlichkeit, die Ebenbildlichkeit nicht wieder erringt und stattdessen als gottferne Existenz ins Pflanzen- und Tierreich sinkt und ‚als Vieh verstummt‘, wie Psalm 48 (49) formuliert. Das heißt, die Höllentafel ist insgesamt als eine allegorische Setzung zu deuten, sie ist mehr beziehungsweise anderes als nur eine Bestimmung eines bestimmten Zeitpunktes der eschatologischen Zeitrechnung. Der fixierte Zeitpunkt unmittelbar am Ende der Zeit, vor Beginn der Ewigkeit, dient als Argument in der allegorischen Drohung.

2. Schöpfung der Welt, Schöpfung der Zeit

Zurück zum Anfang (Abb. 4). Gottvater weist auf das Buch der Schöpfung und nach oben auf das Psalmzitat beidseits der Mitte: *Ipse dixit et facta sunt. Ipse mandavit et creata sunt* - Denn der Herr sprach und sogleich geschah es; er gebot und alles war da. (Ps 32,9, Zählung der Vulgata) Der Vers wird im ersten Psalm des finalen Gotteslobs (148,5) teilweise wiederholt, was hier vernachlässigt wird, denn die Bedeutung ist gleich.

Gewiss beschwört der Psalm die Allmacht Gottes. Die Rede ist davon, dass der Herr die unendlichen Wasser des Meeres bändigt, als wären sie nur ein Schlauch, und dass er somit die Urflut verschließe. Die Beschwörung der Größe Gottes soll umgekehrt ihre Wirkung auf die entfalten, die ihm gegenüberstehen.⁷ Der Herr erschafft durch den „Hauch seines Mundes“. Die im Bild zitierten Verse *Ipse dixit et facta sunt. Ipse mandavit et creata sunt* unterstreichen die unfassbare *Gleichzeitigkeit* der Schöpfung. Diese Frage hatte theologisches Gewicht. Gott ist der durch menschlichen Verstand unbegreifliche *creator*, dessen *Wort* gebietet, der simultan und vom Nichts aus (aber nicht ‚aus Nichts‘), *de nihilo* und *simul*, schöpft – und

⁶ Ausgeschlossen wird, dass in der Hölle die ‚erste Auferstehung‘ nach Off. 20,5 (der Gerechten, und Märtyrer, die ab jetzt 1000 Jahre mit Christus herrschen) gemeint ist. Denn dann wäre zum Beispiel Satan ‚angekettet‘. Meist wurden, Augustinus folgend, diese Offenbarungsverse als nicht literale Angabe allegorisch ‚entzeitlicht‘ und der Weltordnung aus 6 mal 1000 Jahren geopfert.

⁷ Augustinus’ Psalmenkommentare *Enarrationes in Psalmos* sollten zu den Voraussetzungen der Außenansicht gehören, schlug Charles Dempsey vor. Dann wäre schon die Schöpfung des dritten Tages als Warnung vor der ersten Abwendung von Gott, als Folge des Hochmuts, zu verstehen. Siehe Charles Dempsey, ‚*Sicut in utrem aquas maris*‘: *Jerome Bosch’s Prolegomenon to the ‚Garden of Earthly Delights‘*, in: *Modern Language Notes* 119 (2004), 1, *Italian Issue Supplement: Studia Humanitas: Essays in Honor of Salvatore Camporeale*, S. 247-270.

alles ist geschehen im Moment des göttlichen Willens, mit jenem „Hauch seines Mundes“ (Ps 32,6).⁸

Es ist der Punkt, seit dem es Zeit überhaupt gibt. Durch sechs Bücher zieht sich in Augustinus' *De Genesi ad litteram*, *Über den Wortlaut der Genesis*, die Beschwörung, dass Gott alles zugleich (Sir 18,1) geschaffen habe. Er bläut seinen Lesern ein, dass die Schöpfung aus einer zeitlosen *Ewigkeit* erfolgte, dass vorher nichts war, weil es kein vorher gab.⁹ Die Ewigkeit ist außerhalb der Zeit, wenngleich jene diese vollständig umfasst und durchdringt. Aber alles Geschöpfte hat nur seine eigene Zeit und kann nur in gnadenhaften Ausnahmen von der Ewigkeit ‚kosten‘. Dies wird bis in die Neuzeit gelten.



Abb. 4: Garten der Lüste, Madrid, Museo del Prado, Inv. P02823. Außenansicht mit geschlossenen Flügeln, Schöpfung.

Um eine Zeitqualität für die Seele zu schaffen, die die Sehnsucht hat, sich mit der göttlichen Sphäre zu verbinden, um den Geist und die ‚geistige Existenzen‘ wie die Engel zu definieren, wurde eine mittlere Zeitqualität erfunden, seit der Scholastik als *aevum* profiliert. Darunter fassten die Gelehrten ein Zwischending zwischen der Ewigkeit und der Zeit: *aeternitas – aevum – tempus*. *Aevum* ist als etwas zu begreifen, das ewige Zeit *dauert*, aber nicht *ohne* Zeit

⁸ In diesem Sinne Augustinus im berühmten 11. Buch seiner *Konfessionen* über die Zeit: „ergo dixisti ‚et facta sunt‘“. Aurelius Augustinus, *Was ist Zeit (Confessiones XI / Bekenntnisse 11)*. Eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Norbert Fischer, Hamburg 2009 (2.), S. 11.

⁹ Aurelius Augustinus, *Über den Wortlaut der Genesis. De Genesi ad Litteram libri duodecim. Zum erstmalig in deutscher Sprache von Carl Johann Perl*, Paderborn 1961. Zusammenfassung ab V, 35. In Conf. XI z.B. 11,17; abschließend 11,40-41. – Siehe inklusive der einschlägigen Rezeption bis in die Scholastik mit Ausblick auf Gabriel Biel und Luther bei Kurt Flasch, *Was ist Zeit. Augustinus von Hippo. Das XI. Buch der Confessiones. Historisch-philosophische Studie. Text – Übersetzung – Kommentar*, Frankfurt am Main 1993.

ist wie *aeternitas*. Aevum wurde mit der Zeit geschaffen. Vom niederen *tempus*, der Zeit, deren Modus die Veränderung ist, unterscheidet sich das *aevum* als Zeit der Engel, die sich zum Beispiel nicht verändern.¹⁰

Wiederholt wurde notiert, dass Bosch einige Details aus der *Schedelschen Weltchronik* übernommen und den selben Psalmvers zitiert hat wie die dortige Weltschöpfungsillustration. Auch in der *Weltchronik* dient der Vers dazu, den unfassbaren *Moment* der Schöpfung zu fixieren – auf den die gesamte *Geschichte* der geschöpften Welt folgt. Der zitierte Psalmvers ruft in der Chronik wie auf dem Bild den paradoxen ‚ewigen Moment! auf, ohne Unterschied zwischen göttlichem Willen und geschöpftem Werk.

Joseph Leo Koerner hat darauf aufmerksam gemacht, dass gegenüber der Seite in der *Weltchronik* mit dem zitierten Vers eine weitere Illustration zu beachten ist.¹¹ Dort steht inmitten eines Engelskreises in einem eigenen Kreis und kalligraphisch verziert das Wort ‚yle‘ für das Urmaterial *hyle*. Bei Bosch beobachtete Koerner, dass in dessen Schöpfung sowohl ungeformter als auch geformter Urstoff nebeneinander existieren und dass offenbar zerstörte Formen zu sehen sind. Letzteres könnte als Andeutung verstanden werden, dass der Teufel – nach dem Abfall der Engel am ersten Tag – schon wirkt. Es bedeutet im Horizont des hier erörterten Themas, dass *Zeit* vergangen ist (was die *teuflische* Umformung nicht ausschließt). Obwohl auf der Außenansicht *eine* Zeit dominiert, die der jungen, sprießenden Bäume, kann man in den Bildungen im mittleren Vordergrund ‚archaischere‘ Partien erkennen. Zwar könnte man hier den Urstoff *hyle*, zunächst ohne Geist, der den Geist und damit die Form gerade verliehen bekommt, erkennen.



Abb. 5: Außenansicht, Detail, Vordergrund links mit Frucht/Samenresten, rechts Hintergrund mit Formen, die Burgruinen ähneln.

¹⁰ Ich fasse verkürzt und kann mich darauf berufen, dass die Begrifflichkeit des *aevum* nicht konsistent ist. Siehe Pasquale Porro, *Angelic measures: aevum and discret time*, in: Pasquale Porro (Hg.), *The medieval concept of time. Studies on the Scholastic debate and its reception in early modern philosophy*, Leiden, Boston, Köln 2001, S. 131-159. – Zur Profilierung des Begriffs durch Bonaventura siehe Florian Kolbinger, *Zeit und Ewigkeit. Philosophisch-theologische Beiträge Bonaventuras zum Diskurs des 13. Jahrhunderts um tempus und aevum*, Berlin 2014, v.a. S. 291-331. – Hans-Werner Goetz, *Zeitbewusstsein und Zeitkonzeptionen in der hochmittelalterlichen Geschichtsschreibung*, in: Trude Ehlert (Hg.), *Zeitkonzeptionen Zeiterfahrung Zeitmessung. Stationen ihres Wandels vom Mittelalter bis zur Moderne*, Paderborn, München, Wien, Zürich 1997, S. 12-32, hier S. 18.

¹¹ Koerner 2016 (Anm. 3), S. 190-191.

Die hauptsächliche Irritation geht allerdings von zerbrochenen riesigen Fruchtschalen und anderen spitzen Details im Vordergrund aus (Abb. 5). Läge eine buchstabengetreue und auf den Buchstaben begrenzte Schöpfung vor, wäre das ein Fehler. Denn Veränderung setzt irdisch-veränderliche Zeit voraus, die es noch nicht gibt. Sie setzt erst mit der Schöpfung der Gestirne ein, die einen ‚Tag‘ später erfolgt. Völlig paradox scheinen, vage und minimal, im Hintergrund Burgruinen auf Bergen zu stehen (Abb. 5).

Wenn man die Zeitdisposition näher betrachtet, können diese und – vielleicht – eine weitere Irritation der Bosch-Forschung aus der Welt geschafft werden. Einige Autoren empfanden Gottvater auf der Außenansicht des *Gartens der Lüste* als unangemessen klein und interpretierten seine mindere Größe als Andeutung seiner Schwäche. Man muss hingegen beachten, dass dieser Gottvater gleichsam nur zitiert wird (Abb. 6). Er ist klein, weil er fern ist – von uns aus gesehen. Er ist von einer unregelmäßigen kartuschenähnliche Form umgeben, vor oder ‚hinter‘ der Oberfläche des Bildes, die räumlichen Verhältnisse sind schwer zu bestimmen (und haben Restaurierungen hinter sich).¹²

Gottvater hat keinen direkten Kontakt zur Fläche, zum Raum seiner Schöpfung, er ist distanziert. Das muss nicht häretisch bedeuten, dass er mit der Schöpfung weniger zu tun hat als ein demiurgischer Kontrahent, sondern kann Zeitbestimmung sein. Gott ist distanziert, um den qualitativen Unterschied zwischen dem Beginn der Zeit – ihre Schöpfung erfolgt gerade – und seiner, der Ewigkeit des göttlichen Wortes, sichtbar zu machen.



Abb. 6: Außenansicht, Detail, Gottvater (gesamt: Abb. 4).

Die ersten drei Tage haben eine besondere Zeitqualität, und doch nicht. Augustinus will genau sein und sich an den Anfang der irdischen Zeit mit der Erschaffung der Gestirne halten. Dennoch spricht die Bibel schon vorher von ‚Tagen‘. Das seien keine Tage von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang, beharrt er¹³, sondern getragen vom Geist Gottes, der alles zugleich erschuf: Die sechs Tage seien wie ein Tag – auch wenn sich am vierten alles ändere. Bei dieser Gelegenheit zitiert er wiederum den über der Schöpfung im Gemälde

¹² Räumliche Distanz als Mittel, Zeitabstand anzuzeigen, z.B. auch bei Acres 1998 (Anm. 3), S. 437.

¹³ *De Genesi ad litteram*, IV, 33-51-56. Siehe Augustinus/Perl 1961 (Anm. 9), S. 154-159. Den ‚Motto‘-Vers des Bildes zitiert Augustinus noch einmal zum Abschluss seiner Argumentation in V, 12-21.

notierten Psalmvers. In der Übersetzung von Carl Johann Perl: ‚er sprach, und es ward, als er befahl...‘. In einem Bild, für dessen Zeitgestalt viel Aufwand betrieben ist, das, wie zu zeigen sein wird, in weniger als einer Sekunde kulminiert, sollte die Distanzierung der Figur Gottes bei gleichzeitigem Hinweis auf sein Wort – er zeigt auf das Buch – ebenso einen zeitlichen Grund haben wie die Wahl des Mottos. Als Augustinus den im Bild zitierten Psalmvers in den *Confessiones* anführt, fügt er hinzu: „atque in verbo tuo fecisti ea“, „in deinem Wort hast du sie erschaffen“ (conf. 11,7).¹⁴ Das heißt, die Betonung des Wortes gehörte fortan ebenfalls zu diesem Psalmvers. Wie alle Betrachter des Bildes werden wir ‚in das *aevum* zurückkehren‘.

3. Aufhebung der Zeit an zwei mal drei Schöpfungstagen

Zunächst ist innerhalb der Schöpfung genauer zu differenzieren. Nach der These Ernst Gombrichs und anderer sehen wir auf der Außentafel keine Schöpfung, sondern die Welt nach der Sintflut, über die Gott den Regenbogen als Zeichen seiner Gnade gesetzt hat.¹⁵ Die ‚Burgruinen‘ waren ein Argument für diese These – die Wasser wären just zurückgegangen. Allerdings wäre der oben in der Mitte über der Kugel zitierte Vers, der in der zeitlichen Fassung ja gleichwohl die Macht der Schöpfung feiert, über einer von Schöpferhand gerade bestraften, ertrunkenen Welt recht ungewöhnlich, wenn nicht zynisch. Kritisiert wurde die These auch, weil keine Arche zu sehen ist.

Die Indizien für eine Allegorie der Schöpfung sind zu bevorzugen. Die Außentafel – ebenso die Paradiestafel – *illustriert* nicht den *Bericht* der Genesis, sondern „visualizes an interpretation“, wie Michel Weemans die Methode treffend bezeichnet.¹⁶ Die Außentafel zeigt die um 1500 schon übliche flache Landschaft in einer sphärischen Kugel, allerdings nicht schematisch, sondern mit ausgesuchter Tendenz. Nicht ungewöhnlich fasst die Darstellung die *bisherige* Schöpfung zusammen, die ersten drei Tage. Auch das Firmament ist erschaffen, es ist ‚Erde‘ vom ‚Wasser‘ geschieden, Pflanzen sind geschaffen (Gen 1,1-13). Der Abfall der Engel wird nicht abgebildet, doch die schon sichtbaren irdischen Verunstaltungen könnten, wie bereits notiert, in der Ur-Entstehung des Bösen ihren Grund haben.

Auf die Schöpfung der ersten drei Tage folgt auf der Paradiestafel die entsprechende Verdichtung: der vierte bis sechste Tag. Die Schöpfungswerke des vierten Tages (Sonne und Mond), des fünften (Wassertiere und Vögel) und des sechsten (Erdtiere und Mensch) sind kombiniert. Über die Lust an der idealen Zahl Sechs und die Ordnung der ersten drei Tage, die die folgenden voraussetzen, kann man wiederum bei Augustinus nachlesen. Wer hier Unordnung vermutet, sollte irren.

¹⁴ Zit. nach Augustinus/Fischer 2009 (Anm. 8), S. 11.

¹⁵ Ernst H. Gombrich, *The Earliest Description of Bosch's Garden of Delight*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967), 403–406.

¹⁶ Michel Weemans, *The Earthly Paradise: Herri met de Bles's visual exegesis of Genesis 1-3*, in: *The Authority of the Word. Reflecting on Image and Text in Northern Europe* (Intersections 20), 1400-1700, hg. von Celeste Brusati, Karl A. E. Enekel, Walter S. Melion, Leiden, Boston 2012, S. 263-312. S. 280-281 über ein Bild von Herri met de Bles, zit. S. 281. – Mit dem ‚Regenbogen‘ beschäftige ich mich ausführlich in Michael 2016 (Anm. 1).



Abb. 7: Paradiestafel, Detail: Der Teufelskopf, aus dem der Baum der Erkenntnis (mit Schlange) wächst.

Abb. 8: Gebetbuch des Abtes Ulrich Rösch, Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Cod. 285, fol. 81v, 1472, Schöpfung mit Engelsturz und – gleichzeitiger – Entstehung der Hölle.

Die Schöpfungs-Miniatur eines süddeutschen Gebetbuches kombiniert die Erschaffung der Gestirne, der Tiere und der Pflanzen mit dem Engelsturz (Abb. 8). Kopfüber saust der aufsässige und gestrafte Engel Luzifer, schon als komplette Teufelsgestalt, in das offene Höllenmaul auf der rechten Seite, aus dem die Flammen schlagen. Gleichsam ‚im Rücken‘ des geduldigen Schöpfers, der den Mond Mond sein lässt und sich der Sonne zuwendet, entsteht die Hölle. Die Position im Hochformat ist etwa die gleiche wie bei Bosch, was für sich nicht viel bedeutet, doch sollte auch der Sinn der gleiche sein. Auf der Paradiestafel des *Lüste-Gartens*, mit dem sechsten Tag, wird der Engelsturz bereits als Typologie des Sündenfalls verwendet: Wie Luzifer, so taten Adam und Eva. Der teuflische Felsenkopf und die Palme mit der Schlange auf ihm bilden einen kräftigen Akkord, sie symbolisieren gemeinsam die beiden ‚Sündenfälle‘, den des Luzifer und den von Adam und Eva (Abb. 7). Typologie hilft, die Zeiten zu ‚kontrahieren‘.

In der Paradiesszene mit Adam, Eva und dem Schöpfer verschmelzen, wie Reindert L. Falkenburg glaubhaft gemacht hat, mehrere Einzelszenen (Abb. 8). Es sind die Erschaffung Evas und die ‚Zuführung‘ zu Adam, dazu ‚Adams Traum‘ und das ‚mystische Brautpaar‘, bestehend aus Christus und Eva.¹⁷ Das eigentümlich kniende Schweben der Eva gemahnt an Darstellungen der Schöpfung der Eva aus der Rippe des Adam (Gen 2,22). Wie in Darstellungen der Vermählung bzw. der sogenannten ‚Zuführung‘, in der Gottvater dem Adam die Eva zur Frau gibt, greift der Schöpfergott sie mit seiner linken Hand am Handgelenk – normalerweise steht Adam auf der anderen Seite.

¹⁷ Reindert Falkenburg, *The Land of Unlikeness. Hieronymus Bosch – The Garden of Earthly Delights*, Zwolle 2011.

Zum Zwecke der Entnahme einer Rippe war Adam in den Schlaf versetzt worden (Gen 2,21). Mit weit geöffneten Augen sieht er im ‚Visions-Schlaf‘, was der Apostel Paulus festgelegt hat.



Abb. 8: Paradiestafel, Detail, Schöpfung des Menschenpaares mit Adams Traum.

Abb. 9: Jan van Eyck, Arnolfini-Hochzeit, 1434, London National Gallery.

Paulus bezog die *Hochzeit zwischen Adam und Eva* auf die *Hochzeit zwischen Christus und der Kirche*: „Darum wird der Mann Vater und Mutter verlassen und sich an seine Frau binden und die zwei werden ein Fleisch sein. Dies ist ein tiefes Geheimnis; ich beziehe es auf Christus und die Kirche.“ (Eph 5,31-32) Adam interagiert lediglich mit dem Christusschöpfer. Er liegt nicht, sondern hat sich aufgerichtet und schaut. Adams Einblick in das tiefe Geheimnis, das *sacramentum magnum* des zitierten Paulus-Wortes, lässt ihn die Füße strecken wie der tote Christus der Passion. Adam sieht in der Vision die Passion des Gottessohnes voraus. Nicht nur sind seine Beine gestreckt, sein linker Fuß berührt den Schöpfer – er hat Anteil an der göttliche Vorsehung.¹⁸

Diesen Christus nun sehen wir als Schöpfer mit Eva an der Hand. Reindert Falkenburg hat darauf aufmerksam gemacht, dass nicht Adam und Eva ein Paar bilden, sondern Christus und Eva, ähnlich dem Brautpaar des *Arnolfini-Doppelporträts* von Jan van Eyck (Abb. 9). Angedeutet sind somit sowohl die mystische Hochzeit der Kirche mit Christus (in der Passion) als auch die mystische Hochzeit des Bräutigams mit der Seele.

Die Genesiszene mit Adams Traum (Gen 2,21, Eph 5,31-32) hinterfängt und bekräftigt das ‚ewige Jetzt‘ des Christus, den man ohnehin ‚anachronistisch‘ im Paradies sieht.¹⁹ Zeitlich bedeutet das nichts anderes als die Verschränkung oder Aufhebung der Zeit zwischen Schöpfungsbericht und Christus-Existenz. Götz Pochat: „Vergangenheit und Zukunft werden in der Präsenzzeit des Gläubigen aufgehoben, der sich als Glied eines heilsgeschichtlichen Zusammenhangs weiß, der mit dem Sündenfall des Menschen seinen Anfang genommen hat,

¹⁸ Herbert Schade, *Der ‚Traum Adams‘ – Das ‚grosse Geheimnis‘ (Ephes. 5,32) von Liebe und Tod und die Erkenntnis des Guten und Bösen in der Mittelalterlichen Kunst*, in: Albert Zimmermann (Hg.), *Die Mächte des Guten und Bösen: Vorstellungen im XII. und XIII. Jahrhundert über ihr Wirken in der Heilsgeschichte*, Berlin, New York 1977, S. 453-488.

¹⁹ Zum Subtext gehört, dass Paulus, der Adams Traum als Mysterium der Kirche erklärt, selbst einmal den Himmel ‚schaute‘ (2 Kor 12), also selbst die irdische Zeit kurz verlassen hatte.

aber dessen Ende am Jüngsten Tag schon vorgezeichnet ist, und zwar so, daß jeder einzelne für sein eigenes Seelenheil der Zuwendung Gottes und der Annahme des Opfertodes Christi bedarf.“²⁰

Der theologisch ausgefeilte Garten der Lüste unterscheidet darüber hinaus genau zwischen irdischer Zeit und göttlicher Ewigkeit. Die ostentative Miniatur des bärtigen Gottgroßvaters auf der Außenansicht entfernt ihn weit, doch der jugendliche Christus auf der Paradiestafel segnet in eben dem Moment, in dem Gott mit dem ‚Hauch seines Mundes‘ die Gnade für die Schöpfung ausgab: „Was aber der Sohn spricht, das spricht der Vater“, und zwar mit ‚gleichewigem Wort‘.²¹

4. Das ‚Nun, in dem ich jetzt spreche‘

Wie andernorts erläutert, erwacht die Frau in der Höhle auf der Mitteltafel rechts unten aus einem Traum.²² Zunächst zur rhetorischen Komposition: Mittels eines Topos‘ aus der Buchmalerei, der ‚Hand an der Wange‘, werden die Betrachter an diesen Beginn, den eines Traums, gelockt – in gleicher Weise beginnt oft die Erzählung des *Rosenromas*. Minimale Veränderungen lassen den ersten Eindruck revidieren – der Kopf dreht sich aus der Hand nach oben, die Frau ist erwacht (Abb. 10). Alles was vor der Höhle auf der Mitteltafel abläuft, geschieht im Traum der Frau. Rhetorisch ist das raffiniert: Beginn und Ende der Traumerzählung liegen am gleichen Ort und im gleichen Augenblick. Die Zeit des Traums reduziert sich auf Null, was dem unterbrochenen Zeitkontinuum im Traum entspricht.



Abb. 10: Mitteltafel, Detail, erwachende Magdalena.

Der Traum geht dem Erwachen voraus. Im Traum sieht sich die Träumende als sündige, aber suchende Braut des Hoheliedes, sündig und zur Erkenntnis des Heils fähig wie Magdalena,

²⁰ Pochat 1996 (Anm. 1) S. 33.

²¹ *Gen. litt.*, 4-11, zit. nach Augustinus/Perl 1961, (Anm. 9), S. 10. In Kapitel 7-12 des Buches, das die Genesis bis 3,24 kommentiert und im letzten Kapitel eigens über die Paulus-Entrückung und das künftige Paradies handelt, versammelt Augustinus etliche weitere Motive, die im *Lüstegarten* zusammenkommen: Die Sinne und (kurz) Seelenvermögen, die Seele als Suchende, als Erkennende, sich im Traum sehende; die Seele, die im Traum nicht in die Sünde einwilligt; den Hochmut und den Fall des Teufels, die Ehrbarkeit des ehelichen Verkehrs. Der Garten der Lüste gehört zu jenen Großwerken über Seele und Sinne, wie die *Confessiones*, wie *De Visione Dei* von Nikolaus von Kues oder auch Dantes *La Divina Commedia*.

²² Siehe Michael 2017 (2, Anm. 1).

und sie sieht ein ‚Verhaltensgebot‘ (Abb. 14).²³ Mit anderen Worten, der Traum ist die Voraussetzung für ihr Erwachen. Es verschmelzen rhetorischer Kniff und allegorische Sinnerzeugung. Denn das Erwachen ist kein bloßes Ende einer Erzählung, sondern eine religiöse Leistung. Die Frau erwacht wie (sehr) gelegentlich Magdalena im Passionsspiel, als ein Engel ihr dreimal des Nachts erscheint und sie zu Christus ruft. Sie erwacht wie die Braut des Dialogs *Christus und die minnende Seele* und wie die Braut des Hoheliedes.

In diesem Punkt, in diesem Moment – ein Herzschlag (Augustinus), ein Wimpernschlag oder Blitz (Ruusbroec) – verschmelzen bei der Frau in der Höhle Erzählbeginn, ihr Traum vom falschen Sinnengebrauch und ihre Rettung daraus – rhetorisch als Erwachen aus dem Traum, allegorisch als Erwachen zum Heil.²⁴

Damit ist der Kern des Triptychon benannt. Es formuliert, hier interessiert vor allem der zeitliche Aspekt, ein Erwachen als plötzliches Erkennen, als *nunc stans*, als Transzendenz der göttlichen Ewigkeit in der irdischen Zeit. Mit der Schöpfung des Wortes, realisiert in zeitloser Transzendenz wie der ‚Hauch seines Mundes‘, ergoss sich die ewige Gnade in die Kreation. Mit Christus ist die ‚Fülle der Zeit‘ (Paulus) erreicht und die Hochzeit zwischen Gott und Menschheit geschlossen. Seitdem kann jede Seele diesen Bund eingehen.



Abb. 11: Garten der Lüste, Madrid, Museo del Prado, Inv. P02823, geöffnet.

Was in der Außenansicht der gesamten Schöpfung mitgegeben worden war, was im Paradies als Ehe versprochen wurde, wird in der Höhle erfüllt mit und von einer einzelnen Seele – indem sie momenthaft teilhat an jener Transzendenz, die auch den Traum Adams im Paradies auszeichnet. Theologisch kreuzen und berühren sich Ewigkeit und Zeit. Dies ist Grundbestand der Theologie. Mit Meister Eckhart: „Nehme ich aber das *Nun*, so begreift das

²³ Siehe, auch für den folgenden Abschnitt, Michael 2017 (1, Anm. 1).

²⁴ In der sogenannten Ostia-Vision des Augustinus: „in einem vollen Schlag des Herzens“. Siehe *Confessiones*, übers. und erl. von Joseph Bernhart, München 1980 (4.) IX, 463-467.

alle Zeit in sich. Das Nun, in dem Gott die Welt erschuf, das ist dieser Zeit so nahe wie das Nun, in dem ich jetzt spreche, und der jüngste Tag ist diesem Nun so nahe wie der Tag, der gestern war.“²⁵ Die Grundanlage zwischen Nichtzeit und Zeitlichem bleibt bei den Theologen des 15. Jahrhunderts im Wesentlichen konstant. Die *copulatio* der göttlichen und der menschlichen Natur in Christus als ‚Fülle der Zeit‘ begründet diese ‚transzendente Durchlässigkeit‘. Durch die asynchrone Fassung des zeitlich/nicht-zeitlichen Christus-Gottes ist sie schlichtweg elementar.

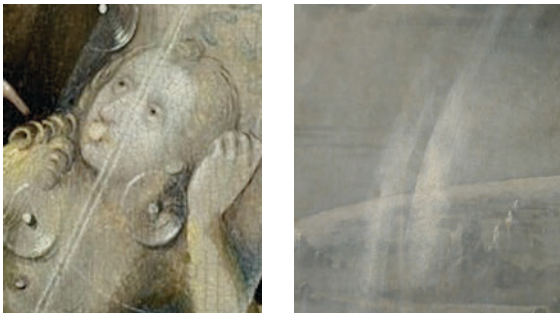


Abb. 12: Mitteltafel, Detail Streifen über Stirn Magdalenas.

Abb. 13: Außenansicht, Detail Bogen – Lichtreflex und/oder Regenbogen.

Von den polaren ‚Zeitqualitäten‘ aus gedacht, von irdisch veränderlich-zersplitterter-endlicher Zeit einerseits (die todesfürchtig unruhige Seele) und der unteilbar-ewigen Ruhe in der göttlichen Substanz andererseits, fanden Theologen seit der Hochscholastik, wie schon notiert, die genannte Mittelposition. Das genannte *aevum* als „Zeit für die Seligen“ ist ein Fenster für die Seele in die Ewigkeit.²⁶

Bei Nikolaus von Kues ist die Seele mit ihrer Fähigkeit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in sich zu verbinden, „intemporale unitrinum tempus“, eine ‚drei-zeitliche Nichtzeit‘ in dem Sinne, dass sie die zeitliche Bedingtheit überschreitet. Denn sie erblickt sich selbst gleichzeitig auch als „aeternitatis similitudo“. ²⁷ Sie ist talentiert für die Ewigkeit, bleibt freilich bis zum Jüngsten Gericht oder bis auf glückhafte Momente der Unio dem *tempus* verhaftet. Als Abbild der Ewigkeit jedoch strebt sie über sich hinaus zur dortigen Ruhe. Im Moment des wahren Erkennens separiert sich die Seele gleichsam von ihrem Körper, lässt ihre temporalen Anteile liegen und agiert außerhalb der irdischen in der nicht messbaren Qualität zwischen Zeit und Ewigkeit.²⁸

Um einzuschränken: Zwar sollte gewiss sein, dass sich Zeit und Ewigkeit in der Höhle begegnen. Doch dass das *aevum* als *besondere* Zeit in der Höhle und auf der Außenansicht verzeichnet ist, ist nicht belegt. Auch die Adaption des Lichtreflexes der Außentafel als

²⁵ Meister Eckhart, *Predigt 9: Quasi stella matutina*, Deutsche Werke I, 143,8-144,3. Zit. nach: Udo Kern, „Gottes Sein ist mein Leben“. *Philosophische Brocken bei Meister Eckhart*, Berlin, New York 2003, S. 133-134 mit weiteren Belegen.

²⁶ Kolbinger 2014 (Anm. 10), S. 319-329 das Kapitel „Das aevum als die Zeit der Seligen“. Siehe auch *Ewigkeit, systematisch-dogmatisch*, LThK 3, (2006), Sp. 1083-1086 (Peter Walter).

²⁷ Norbert Fischer, *Die Zeitbetrachtung des Nikolaus von Kues in De aequalitate* („Intemporale unitrinum tempus“), in: *Trierer Theologische Zeitschrift* 99 (1990), S. 170-192.

²⁸ Fischer 1990 (Anm. 27), S. 188-189 zit. *De aequalitate* n. 14: „Et videt se absolutam a continuo in opere intellectus ab organo separati, quia dum intellegit, subito intellegit. Et ita inter temporale et aeternum se reperit.“

vielleicht göttlicher Einfluss beim Erwachen (Abbn. 12, 13) legt das nicht zwangsläufig fest.²⁹ Allerdings ist die Bild-Zeit des Gemäldes noch elaborierter, als bis hierher skizziert. Der Gedanke drängt sich geradezu auf, dass beim Erwachen der Frau, beim von seinem Werk distanzierten Schöpfer und bei den paradoxen ‚Vorgriffen‘ auf der Außentafel jene Zeitqualität *aevum* kalkuliert werden muss. Die besondere Eignung des *aevums* für den ‚Herzschlag mit Gott‘ wird am Ende dieses Essays noch einmal erörtert.

5. Seelenzustände und Weltalter

Der Traum hebt die Zeit auf. Gleichwohl gibt es innerhalb des Traums jede Menge Figuren, die gewissermaßen von diesem Traum, zu dem sie gehören, nichts wissen. Sie handeln, bewegen sich, es gibt es eine ganze Reihe von Geschehnissen, für die eine zeitliche Reihenfolge gelten könnte – die eine ‚narrative‘ Zeit erzeugen. Ich werde fast alle übergehen, das Bild ist groß und gefüllt, man käme schwer an ein Ende. Nur ein kardinaler Punkt sei erörtert.

In einer zeitlichen Kausalität steht die Verwandlung der über Kopf stehenden Figuren im Vordergrund. Es sind zwei menschliche Seelen, die ihre göttliche Perspektive verloren haben. Sie verwandeln sich in pflanzliche und in tierische Existenzen. Als böse Verkehrung hat die eine Figur den Unterschenkel an die dumme Ente angelegt wie Adam seinen Fuß beim Christus-Schöpfer – ein wichtiges Detail. Die Dreiteilung der menschlichen Seele als *vegetativa*, *sensitiva* und *rationalis* war bis in die Neuzeit tradiert worden. Wenn sich die Seele nicht über die animalisch-leibhaftige Seite des Menschen erhebt, versinkt sie in der zeitlichen Materie. Die beiden über Kopf balancierenden Figuren haben die Sinne so sehr entgegen ihrer seelischen Zielvorstellung gebraucht, dass sie ihren gottverwandten Status verlieren und sich in *vegetative* und *sensitive* (tierische) Existenzen verwandeln (Abb. 14).



Abb. 14: Mitteltafel, Detail. Links kopfüber die Verwandlung in *anima vegetativa* und *sensitiva*, rechts das ‚Verhaltensgebot‘, der Mann in der Mitte in der Haltung Adams.

Der Maler zeigt ‚wörtlich‘, wie die Seelen sich pflanzenhaft und tierhaft verwandeln und zwar während des Vorgangs: Es sind wirre Menschen über Kopf, sie werden in tierisch-pflanzliche Existenzen verwandelt. Eine der sprichwörtlichen Sentenzen des Thomas von Aquin lautet: Die Gnade beruht auf der Natur und vollendet sie, *gratia supponit naturam et perficit eam*.

²⁹ Über den göttlichen Glanz auf Magdalenas Stirn in Kürze in einem eigenen kleineren Versuch.

Die beginnenden Verwandlungen sind eine Karikatur dieses Satzes; denn was hier wirkt, ist die falsche, die sinnliche Liebe, man sieht sie gleich links nebenan. Die menschliche Natur wird nicht vollendet, sondern pervertiert. Im Grund erfolgt das gleiche wie beim Baum-Menschen, der die härtere Konsequenz des Sinnenmissbrauchs zu tragen hat. Auf der Mitteltafel ertönt ein Präludium der eschatologischen Katastrophe der Hölle.

Die drei in den Figuren über Kopf geronnenen Zustände des Menschen lassen sich wie folgt auf die drei horizontal unterschiedenen Bereiche des Bildes übertragen. Den *vegetativen* Anteilen entsprechen Ernährung und Wachstum, sie sind der oberen Landschaftspartie zuzuordnen. Die *sensitiven* Prägungen sind für Bewegung und Fortpflanzung zuständig, was in der Mitte der Tafel augenfällig wird. Damit ist der *Leib* auf den oberen beiden Landschaftspartien zusammengesetzt, die deshalb konsequent nach unten zum Geist abgetrennt sind. Dem unteren Bereich kann die geistige Seele zugeordnet werden – sie hat im ‚Verhaltensgebot‘ (Abb. 14) die Wahl zum Guten und zum Bösen.³⁰

Diese Dreiteilung hat auch eine zeitliche Ebene. Die Idee, einen paradiesischen Garten als Allegorie der Geschichte auszubilden, könnte von Bernhard von Clairveaux stammen. Er entwarf in seinen Hohelied-Auslegungen die Geschichte der Menschheit als Garten mit drei Teilen. Bei ihm sind es allerdings positiv die Erschaffung, die Wiederversöhnung und die Wiederherstellung am Ende der Zeiten. Wenn ein solcher Gedanke eines dreigeteilten Geschichts-Gartens der Landschaft im *Garten der Lüste* zugrunde liegt, ist er – kaum nötig, es anzumerken – vollkommen invertiert.

Auch das Scharnier zwischen den Seelenzuständen und zugehörigen Zeiten liefert Augustinus. Er parallelisierte die drei Zustände des Verhältnisses zwischen Seele und Sinnen mit drei Lebensaltern und drei Weltaltern (was vorher schon und auch von Augustinus selbst mit den sechs Weltaltern praktiziert wurde). Entwicklungspsychologie und Geschichtstheologie gehen folgendermaßen überein. In der Wiege und als Kind ist der Mensch ohne Vernunft ganz den Sinnen ausgesetzt, ein Zustand ohne Gesetz. Wird man älter, werden die Gesetze zwar erkannt, man ist aber noch nicht in der Lage, sie zu befolgen. In diesem Zustand steigert sich, so Augustinus, die Auslieferung an das Fleisch, weil man sich der Sünde bewusst ist, von der Versuchung aber mitgerissen wird (siehe den Reiterkreis). Älter geworden ist der Mensch dann in der Lage, seiner Vernunft zu folgen, er hat die Wahl. Das Geschichtsmodell, das darauf passt, ist das von *ante legem* / *sub lege* / *sub gratia* / *in pace*: vor dem Gesetz (die Heiden), unter dem Gesetz (die Juden), unter der Gnade (die Christen im Diesseits), in Frieden (im Jenseits).³¹ In Augustinus' Logik und in der vieler Nachfolger verläuft der Prozess historisch vom ‚fleischlich gesinnten‘ zum ‚geistigen‘ Volk, das dank Christus die Wahl hat, und ‚seelisch‘ verläuft der Prozess von der Geburt bis zum älteren Erwachsenen.

Es soll nicht behauptet werden, dass die drei Bereiche der Mitteltafel definitiv eine zeitliche Struktur *sind*, sondern dass ihre psychologisch-moralische Abstufung wesentlich zeitlich gedacht beziehungsweise auf verschiedene Zeiten projiziert wurde. Die drei Bereiche

³⁰ Genauer siehe Michael 2017 (1), (Anm. 1).

³¹ Zunächst nicht auf eine Periodisierung der Weltgeschichte bezogen, siehe Volker Henning Drecoll, *Die Entstehung der Gnadenlehre Augustins*, Tübingen 1999, v.a. S. 150-154, S. 180-187.

der Landschaft sind die seelisch-moralischen Zustände der damit belegten Geschichte; die kompositionelle Basis des Mittelbildes hat also eine geschichtstheologisch-zeitliche Struktur.

Eigene Symbole für die Zeiten bringt der Maler hinten auf der Paradiestafel gleichsam als Ausblick ein. Der vordere der größeren vier Felsen-Bauten hinten im Paradies gehört farblich und räumlich zur Zeit des Paradieses, er wird jetzt vernachlässigt. Die drei bläulichen Erhebungen stehen in einer Reihenfolge nach hinten. Die erste Zeitfigur mit der aufgebrochenen, aufgerichteten Schote oder Schale zitiert eine markante Naturform und nimmt damit Formen von der Außenseite auf. *Ante legem* heißt hier: geschöpfte, aber nicht mit Vernunft begabte Natur. Die Naturform lässt spekulieren, der Bezug könnte wörtlich einer anderen Formulierung für diesen ersten Zeitabschnitt der Menschheitsgeschichte folgen. Er wurde auch *tempus naturalis legis* oder *lex naturalis* genannt.³²



Abb. 15: Paradiestafel, Detail, Zeitfiguren im Hintergrund.

Schräg hinter dem ersten Weltalter-Symbol steht eine tendenziöse Zeitfigur für den Status *sub lege*. Die Zeit „unter dem Gesetz! lässt der Maler durch eine imaginäre Figur unter einem jüdischen Spitzhut assoziieren. Ein Rumpf ist mit einem Umhang umhüllt wie eine menschliche Gestalt. Aus dem Umhang stößt ein spitzer Kopf-Hals empor, von einem schmalen Stift bekrönt, der sich wie ein Spitzhut kokett nach hinten biegt. Sogar einen kleinen Punkt bringt der Maler oben in Form einer runden Frucht an und imaginiert den *pileus cornutus* als Judenhut, mit einem kugelförmig verdickten Abschluss. Die Zeit *sub lege* ist hier also polemisch als die Zeit der Juden charakterisiert, nicht wie üblich als ein harmonischer Abschnitt der christlichen Heilsgeschichte, sondern als Gegensatz.

In der dritten, hintersten Figur auf der Paradiestafel vertreten die beiden Mühlsteine in der Bedeutung des *Mühlenliedes*, als Altes und Neues Testament, die Zeit der Gnade seit Christus, *sub gratia*, über der allerdings eine Mondsichel hängt.³³

Die vorgeschlagene Deutung kann reklamieren, dass damit eine konsistente Begründung für die Dreiteilung der Mitteltafel und für die drei auffallenden bläulichen Aufbauten im

³² Siehe die Zusammenfassung bei Herbert Grundmann, *Studien über Joachim von Floris*, Leipzig-Berlin 1927, S. 90. Weil Augustinus diese Geschichtstrilogie nicht in den Vordergrund rückte, schreibt Grundmann, „läuft sie nur, immer zur Verwendung bereit, neben dem herrschenden Schema der Weltwoche her, beide unsicher durcheinander gewirrt.“ (S. 89).

³³ Eine weit verbreitete eucharistische Dichtung. Siehe z.B. Ulrich Steinmann, *Das mittelniederdeutsche Mühlenlied. Eine allegorische Darstellung der Messhandlung aus dem 15. Jahrhundert*, Hamburg 1931.

Hintergrund des Paradieses gefunden ist. Das Modell *ante legem, sub lege, sub gratia* (zu ergänzen: in pace) lässt dazu die Kombination aus Geschichtstheologie (Kirche) und Seelendiagnose verstehen. Das Bild thematisiert aus christlich polemischer Perspektive das Verhältnis der Seele zu den Sinnen sowohl hier und jetzt als auch in der Geschichte der Schöpfung. Das heute individuell wirkende Sinnliche, heißt das, wirkt aus der ‚Fleischlichkeit‘ der Geschichte weiter.

6. Die ‚Erlebniszeit‘ des Bildes: eine Konversation mit Zeitreise?

Wie angekündigt lasse ich manches weg, was wiederholt schon als Bild-Zeit untersucht wurde, zum Beispiel, Abfolgen von Formen und Farben oder auch Figuren in zeitlichen ‚Rhythmus‘ zu übersetzen. In diesem Abschnitt wird die Erlebniszeit erörtert.

Darunter wird – auch das nach Götz Pochat – die Zeit verstanden, die das Bild verlangt, empfiehlt, voraussetzt. Die Zeit, die die Betrachter, für die es gedacht war, vor ihm zu verbringen haben, um es ausreichend wahrnehmen zu können, zunächst einmal, um es zu verstehen.

Für den *Garten der Lüste* hat Reindert Falkenburg vorgeschlagen, den Begriff des „conversation piece“ anzuwenden.³⁴ Es könnte gemalt worden sein, um einer jungen höfischen Elite in unterhaltsamen Gesprächen die richtigen Manieren beizubringen. Abgesehen von notwendigen Ergänzungen, was die Herrschaften zu lernen hatten, ist dieser Vorschlag faszinierend. Es dauert verständlicherweise länger, überblendete Motive und verzwickte Bildstrukturen zu identifizieren, ihren Sinn einzeln und im Zusammenhang zu finden und so weiter. Im Bild sind nicht nur ‚double images‘ zu erkennen, die Betrachter können auch ein paar ‚Sauereien‘ unter der Oberfläche imaginieren. Ein fein in der Schwebelagehaltener, nichtsdestotrotz konsistenter Allegorismus ist zu bewältigen, Anspielungen an den Psalter und das Hohelied zu entdecken. Der *Lüste-Garten* ist ein detailliertes Schaubild der menschlichen Seele und ihrer sinnlichen Verwirrungen.³⁵ Es sind Symbole benutzt, die mehrere Bedeutungen haben, und zwar mit voller Absicht, um zwei Seiten einer Medaille abzubilden. All dies zu identifizieren, ja, es erst einmal zu *sehen*, das könnte auch kurz vor 1500 gedauert und des Gesprächs bedurft haben. Es dauert, dies auch nur zu überschauen. Im letzten Abschnitt werde ich die Indizien noch einmal nennen, die den kurzen entscheidenden Moment des Bildes indizieren. Sie können auch übersehen werden, man braucht Zeit, sie zu entdecken.

Als Konversation oder nicht lädt das Bild – wie alle Bilder im eschatologischen Horizont – zu einer ‚Zeitreise‘ ein. Das Identifikationspotential mit Adam und Eva liegt auf der Hand. In deren ‚mystischen Körpern‘ gelangt man im Bild überall hin. Vielleicht planten der Konzepteur oder die Konzepteure, wenn nicht der Maler diese Idee einbrachte, dass die Betrachter tatsächlich wie in einen Traum hineingezogen werden, und in dessen Zeit.

Wieviel mit Schöpfungskommentaren ausgebildete Betrachter außen schon ahnten, können wir nur spekulieren. Der Start zur Zeitreise konnte sowohl bei geschlossenen Flügeln als auch im geöffneten Zustand erfolgen. Bei Ansicht der Innenseiten konnten die Betrachter in der

³⁴ Falkenburg 2011 (Anm. 17), S. 11, S. 272-275.

³⁵ Ich kann hier nur auf meine genannten Veröffentlichungen (Anm. 1) verweisen.

Mitte beginnen, irgendwann aber führte der logische Weg ins Paradies. Alle Betrachter um 1500 wussten sich als Erben der Ursünde. Sie erfuhren dann – was sie ebenfalls schon wussten – von der immerwährenden Präsenz Gottes und vom Eheversprechen, waren jedoch mindestens irritiert von gewissen Formen. Wenn sie beim Spaziergang durch das Bild nicht aufmerksam genug waren, sind sie erst in der Hölle ‚aufgewacht‘. Der bekleidete Mann in der Hölle rechts, am ‚rechten Ende‘ der Bildfläche, holt als ‚normale‘ bekleidete Figur, also mit einem gleichsam höheren Realitätsgrad, zurück in die Gegenwart. Die Betrachter hatten also aufzupassen, an welchem Punkt sie wieder hinauskommen aus dem Traum – mit der Frau in der Höhle oder mit dem Mann in der Hölle.

Dieser Vorgang ist ein ästhetischer. Wie auch immer es dem Bild gelungen ist, die Betrachter in die Zeitdispositionen hineinzulocken, oder, realistischer, sie intellektuell kalkulieren zu lassen – in jedem Fall ruft der Moment, in dem die Betrachter bemerken, dass die Frau erwacht, einen ästhetischen Effekt hervor, der nicht zuletzt zeitlich ist: Plötzlichkeit als generelle Eigenschaft des Erkennens, hier als ästhetische Überraschung geplant.

Bedenkt man den Sinn der Zeit in der Theologie, ist eigentlich nur eine Schlussfolgerung möglich: Als Epilog der Betrachtung sollte das Triptychon geschlossen und die Ruhe der Außenansicht genossen werden. Denn es musste darum gehen, der irdischen Begrenztheit zu entkommen und himmlische Ruhe zu finden. *In der Zeit zu sein* heißt zu sterben. *In der Zeit zu sein* heißt, im Konflikt zu sein zwischen der leiblichen Endlichkeit und der Berufung der Seele zur Transzendenz. Es heißt, von der ‚zerrissenen‘ Zeit (in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft) selbst zerrissen zu sein.

Aus all dem errettet zwar das zeitlos ewige Himmelreich ‚am Ende der Zeit‘, worüber gleich noch zu sprechen sein wird. Die Betrachter konnten das Erlebnis der Frau in der Höhle aber allenfalls als ästhetische Plötzlichkeit nachvollziehen – und wussten, dass der Vorschein der Ewigkeit nicht anhält. Und das Bild zeigt nur, *dass* ein Fünkchen des Himmelreichs gesehen worden ist, nichts davon selbst.

Es erscheint deshalb naheliegend, dass diese Aufregung beruhigt werden sollte. Denkbar ist somit, dass am Ende der Konversation, am Ende der ‚Erlebniszeit‘ des Triptychons, die Betrachter sich von der ‚zeitlich-hektischen‘ Innenansicht zu verabschieden und der ewigen Gnade zu versichern hatten, die die Außenansicht überfängt. Die Erlebniszeit hatte sich am Ende zu ‚verlangsamen‘ und mit der Außenansicht zur Ruhe zu kommen.

Gewiss war es vorher notwendig, sich rückwärts bei früheren Markierungen zu reorientieren. Ist der rettende Herzschlag entdeckt und erfahren, finden sich auf den Etappen davor Indizien, die bislang übersehen worden waren, und die die Erleichterung bestätigen. Dann aber sollte das Triptychon geschlossen worden sein. Vielleicht hatten die Konzepteure sogar vorgesehen, dass abschließend der Psalm 32 gesprochen wird. Die jungen Leute, visuell-kreatürlich viel aufgeregter als religiös-moralisch justiert, werden so getan haben als ob, der Schein wurde gewahrt.

7. Die Entstehungszeit

Der Versuch, die Entstehungszeit des *Gartens der Lüste* zu bestimmen, kann auf nicht eben viele Gewissheiten aufbauen, zumal der Auftraggeber unsicher ist. In der Bosch-Forschung wird der Vorschlag, das Bild sei 1503 anlässlich der Hochzeit von Heinrich III. von Nassau

mit Francois Louise von Savoyen entstanden, mehrheitlich toleriert. Im Brüsseler Palais der Nassauer war das Bild – vermutlich – 1517 beschrieben worden. Hans Belting schlug vor, Hendrik III. und Philipp der Schöne hätten als Freunde „mit ihren Kunstaufträgen in aristokratischer Spiellaune rivalisiert“.³⁶ Der Erzherzog Philipp hätte mit dem dokumentierten Riesenauftrag von 1504 an Bosch auf das elitäre Bild seines Freundes Hendrik reagiert oder umgekehrt.

Zuletzt wurde mit Hinweis auf das im Reiterkreis als Standarte mitgeführte Stachelschwein (ein Stachelschwein schon im *Paradies*) die Jahreszahl 1498 als frühester Entstehungstermin genannt (Abb. 16).³⁷ In diesem Jahr bestieg Ludwig XII. den französischen Königsthron; mit ihm wurde der ‚*Ordre du Porc-Épic*‘, der Stachelschweinorden, reaktiviert. Vorher hatte Reindert Falkenburg schon die Jahre 1498-1499 vorgeschlagen. In dieser Zeit fehlen Nachrichten von Bosch aus seiner Heimatstadt, er könnte das Bild bei den Nassauern in Brüssel gemalt haben.³⁸



Abb. 16: Mitteltafel, Detail, ‚Stachelschwein-Standarte‘ im Ritt um den Teich.

Auf der staatspolitischen Ebene seinen zwei Überlegungen angeschlossen. Zwar ist der *Garten der Lüste* insgesamt wohl kaum ‚politisch korrekt‘, doch immerhin in der Distanzierung der Sinne. Maximilian hatte von seinem Vater, Kaiser Friedrich III., den Mäßigkeitsorden übernommen und ließ dessen Devise ‚tene mensuram‘, ‚halt Maß‘, auch auf eigene Münzen prägen.³⁹ Es ist offensichtlich, dass dieser Imperativ im ‚Verhaltensgebot‘ (Abb. 14) des *Gartens der Lüste* variiert ist – doch ist ‚halt Maß‘ eine sehr allgemein und verbreitet erhobene Forderung. Maximilian hat freilich auch den Sieg über die Verführung der Sinne für seine Repräsentation benutzt. Er ließ sich in die Nachfolge des Königs Priamos von Troja stellen. Dessen Sohn Paris hatte die schönste Frau der Welt begehrt und war somit den Sinnen unterlegen. Der *Allegorische Reichsadler* (1507) von Hans Burgkmair argumentiert

³⁶ Hans Belting, *Hieronymus Bosch. Der Garten der Lüste*, München 2002, S. 74. – Aus stilistischen und motivischen Gründen wurde argumentiert, das Bild müsse in der Nähe der für die Mitte der 1490er Jahre gesicherten *Anbetung der Könige* in Madrid gehören. Siehe z.B. Erwin Pokorny, *Hieronymus Bosch und das Paradies der Wollust*, in: *Frühneuzeit-Info* 21 (2010), 1+2, S. 22-34.

³⁷ Pilar Silva Maroto (S. 345) und Reindert Falkenburg (S. 154) in Silva Maroto (Hg.), *Bosch. The 5th Centenary Exhibition*, Madrid 2016.

³⁸ Falkenburg 2011 (Anm. 17), S. 272-275.

³⁹ 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, hier S. 23.

in diesem Sinne.⁴⁰ Für die momentanen Zwecke ist maßgeblich, was am Fuße des Schalenbrunnens in Burgkmairs Holzschnitt passiert. Man sieht Paris schlafend vor den drei schönen Frauen liegen, gleichsam unmittelbar bevor ihm seine Aufgabe gestellt wird.⁴¹ Paris und Philosophia, die vor der Brunnenschale zwischen den Freien Künsten und den neun Musen im Brunnen vermittelt, sind auch durch ihre formal ähnlichen Kopfbedeckungen aufeinander bezogen. Kurzum, der weise Herrscher – und seine Poeten – handeln anders als Paris. Sie lassen sich von keinem Versprechen auf die schönste Frau der Welt verwirren, sie widerstehen den Sinnen, ihr Verstand richtet sie auf Philosophia aus.

Das kaiserliche Poetenprogramm und der *Garten der Lüste* verbinden eine Brunnenallegorie⁴² mit einer Entscheidungssituation zwischen den Sinnen und dem Verstand im weitesten Sinne. Gerahmt ist das Denkbild von den Schöpfungstagen; zu den Gemeinsamkeiten mit dem *Garten der Lüste* ist noch das Motiv Erwachen/Schlafen zu notieren.⁴³

Darf man spekulieren, Maximilian hätte die Verurteilung der französischen Feinde mit Hilfe seiner Devise „halt Maß“ gefallen? Das Stachelschwein im Mittelbild wird wie eine Standarte, also ebenfalls wie eine öffentliche Bekundung, mitgeführt, und zwar an verurteilenswerter Stelle: im Ritt der ewigen Begierde. Sind damit ‚triebgesteuerte Franzosen‘ als ‚mindere Menschenklasse‘ (anima sensitiva) denunziert? Der *Garten der Lüste*, so gesehen, wäre ein Bild über die Sinne und die Seele des Menschen mit einer staatspolitischen Polemik, die auf spätere Jahrhunderte vorausweist.⁴⁴

Im Ebook *Die Seele von Sinnen im Garten der Lüste* habe ich erörtert, ob der elaborierte Antijudaismus der Hölle zu einem Auftraggeber führen könnte, und war über die „spanische Spur“ zum erzherzoglichen Paar Philipp und Juana von Kastilien (der ‚Wahnsinnigen‘) gelangt. Diese spekulative Spur führte aus verschiedenen Gründen zu keinem Ergebnis, für das eine gewisse Wahrscheinlichkeit reklamiert hätte werden können. Es blieben zum Beispiel zu viele Zweifel, dass der systematische – und systematisch versteckte – Antijudaismus tatsächlich gegen ‚versteckte Judaisierer‘ im Sinne der Judenpolitik der Katholischen Könige gerichtet war.

⁴⁰ Vermutlich hat der 1497 vom Kaiser an die Universität Wien berufene Conrad Celtis das Programm kurz vor 1507, vielleicht einige Jahre vorher, entworfen. Es ist ein Programm des kaiserlichen Dichterkollegs *Collegium poetarum et mathematicorum*. Siehe Michel/Sternath 2012 (Anm. 39), Kat. 36, S. 192-193; Wien, Albertina, Inv. DG1934/149. – Peter Luh, *Der Allegorische Reichsadler von Conrad Celtis und Hans Burgkmair. Ein Werbeblatt für das Collegium poetarum et mathematicorum in Wien*, Frankfurt am Main u.a. 2002.

⁴¹ Luh 2002 (Anm. 40), S. 34.

⁴² Wobei der Brunnen im Garten der Lüste kein Musenbrunnen ist, sondern ein karikiertes Liebesbrunnen, wie zum Beispiel aus der Liebes-Vereinigung in der *Hypnerotomachia Poliphili*. Vgl. Michael 2016 (Anm. 1), Kap. 33. – Ephemere Brunnenarchitekturen gehörten zur Ausstattung der Kaiserkrönungen, siehe Luh 2002 (Anm. 40), S. 55. Der allegorische Brunnen kann demzufolge unter Umständen ein politisches Motiv sein.

⁴³ Celtis' Programm mit den Musen, Freien und mechanischen Künsten sowie antiken Figuren gehört freilich zu einer anderen Kategorie des humanistischen Zeitgeistes.

⁴⁴ Die Suche nach dem oder den Auftraggebern wird weitergehen. Das zuletzt diskutierte Detail würde einem Auftrag der Nassauer nicht widersprechen, sie waren treue Verbündete Maximilians. Dass darin der Vlies-Orden ebenfalls distanziert wird, verwundert weniger, wenn man sich bewusst macht, dass Maximilian mindestens in den späteren Lebensjahren den Plan verfolgte, dem Vlies-Orden einen eigenen, ‚erbländischen‘ Georgs-Orden zur Seite oder entgegen zu stellen.

Es wird schwer sein, aus den Partien des Bild hinsichtlich Antijudaismus, Mystik oder Wille/Verstand brauchbare Hilfen für eine Datierung zu gewinnen. Zum einen sind die gedanklichen Sachverhalte meist nur unscharf als Bild zu diagnostizieren, zum anderen verläuft die historische Entwicklung der jeweiligen Dispositive von Mystik und Antijudaismus und so weiter in Vor-, Rück- und Seitssprüngen.⁴⁵

Freilich sind Annäherungen möglich. Einer der Nachfolger Ruusbroecs war Hendrik Herp (um 1410-1477). Die Schriften des Reformers, der von den Brüdern vom Gemeinsamen Leben 1450 zu den reformierten Franziskanern wechselte⁴⁶, waren gegen 1500 populär. Herps *Spieghel der volcomenheit* (1455-1460, gedruckt 1501), „een mystieke bestseller“⁴⁷, wurde bei verschiedenen Orden, vor allem bei den an der *Theologia Mystica* besonders interessierten Kartäusern benutzt.⁴⁸ Mit Herp erfährt die Mystik eine praktische Orientierung, im *Spieghel* „vereint Herp die praktische Mystik des Hugo von Balma und das spekulative Gedankengut des Jan van Ruusbroec mit der Idee der Devotio Moderna“. Den *Spieghel der volcomenheit* hat Herp möglicherweise für eine Witwe geschrieben, wenn eine Formulierung im Prolog wörtlich verstanden wird.⁴⁹

In Herps Predigten und Schriften spielen die Seelenkräfte eine größere Rolle. Wie Ruusbroec und andere verortet er die drei Seelenkräfte als gleichsam eingprägtes Bild der Dreieinigkeit an der „Spitze der Seele“. Haushoch überragt dabei der Wille, Gott zu erreichen, den Verstand. Auch Herp geht, im *Spieghel der volcomenheit*, von einzelnen Versen des Hoheliedes aus und führt die Seele zur mystischen Hochzeit mit Gott, er warnt vor teuflischen Visionen, die in die Irre führen.⁵⁰ Als Kombination einer ‚Seelenkräftelehre‘ mit ‚Verhaltensgebot‘ und mystischer Vereinigung dürfte der *Garten der Lüste* näher bei Herp sein als bei Ruusbroec oder Heinrich Seuse.⁵¹ Allerdings geht all dem bei Herp eine ausführliche Reinigung, ein ‚Sterben‘ aller irdischen Dinge voraus, wohingegen der *Lüste-Garten* ausführlich in ihnen schwelgt und die elementare, aber schmerzende Passionsmystik völlig vermeidet. Bei Herp sind der Heilige Geist dem Willen, Christus dem Verstand, Gottvater dem Gedächtnis zugeordnet. Der *Garten der Lüste* lehnt sich nicht an Hendrik Herps

⁴⁵ Es ist ausgesprochen produktiv, wie Debra Higgs Strickland (2016, Anm. 3) in verschiedenen ‚Lebensjahren‘ der Madrider *Anbetung der Könige* – von der Entstehung bis weit ins 16. Jahrhundert – je verschiedene Bedeutungen herausarbeitet. Freilich müsste die eine – ob vom Maler oder Auftraggeber – intendierte Bedeutung als die wichtigste bestehen bleiben dürfen.

⁴⁶ Vielleicht aufgrund der mystikfeindlichen Tendenzen in der Devotio Moderna, Siehe Kristina Freienhagen-Baumgardt, *Hendrik Herps ‚Spieghel der Volcomenheit‘ in oberdeutscher Überlieferung. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte niederländischer Mystik im oberdeutschen Raum*, Löwen 1998, S. 6.

⁴⁷ Anna Dlabacová, *Literatuur en observantie. De Spieghel der volcomenheit van Hendrik Herp en de dynamiek van laatmiddeleeuwse tekstverspreiding*, Hilversum 2014, S. 15-20, zit. S. 15.

⁴⁸ Detailliert und ausführlich bei Dlabacová 2014. Freienhagen-Baumgardt 1998 (Anm. 46), S. 139-140, S. 29.

⁴⁹ Freienhagen-Baumgardt 1998 (Anm. 46), S. 21. Ich vermute, dass die Argumentation im *Garten der Lüste* vor allem auf eine verheiratete Frau gemünzt ist – auf eine, die ‚sich verbessern‘ will. Siehe Michael 2016 (Anm. 1), Kap. 33, 58. – Anna Dlabacová (2014, Anm. 47) erörtert S. 47-50 auch das vermutliche Interesse der Isabella von Portugal am *Spieghel*.

⁵⁰ Dlabacová 2014 (Anm. 47), S. 55-77. Freienhagen-Baumgardt 1998 (Anm. 46), S. 12.

⁵¹ Zit. nach Freienhagen-Baumgardt 1998 (Anm. 46), S. 24. Sie nannte Kap. 20, 35ff., 51ff., 63ff., wo den Geisteskräften besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Zu einer Motivanalyse des *Spieghels der volcomenheit* bin ich selbst nicht in der Lage.

Spiegel an. Der Autor und sein Werk werden hier genannt, um einen vergleichbaren, gegenüber Ruusbroec modernisierten Gedankenraum aus Mystik, Psychologie und Frömmigkeitslehre zu umreißen, in dem man zu ganz verschiedenen Entscheidungen gelangen konnte. Und Herp hatte direkte Beziehungen zum erzherzoglichen Hof.⁵²

Doch lässt sich aus inhaltlichen Aspekten die Entstehungszeit nur grob bestimmen. Wenn die Stachelschwein-Standarte als Zeichen für den Orden identifiziert wird, wäre zwar ein terminus post quem 1498 vorhanden; doch weder Mystik noch Antijudaismus noch die ‚erkenntnistheoretische‘ Position sind derzeit wohl genau einzugrenzen.

8. Einen Herzschlag lang

Bevor die ganze Dimension des herzschlaglangen Erwachens erreicht wird, sei die zeitliche Ordnung des *Lüste-Gartens* bis hierher kurz rekapituliert. Von der Ewigkeit des Wortes aus bewirkt der zeitlose ‚Hauch seines Mundes‘ die Schöpfung der Welt und der Zeit, wobei der Schöpfer des ewigen Wortes zurücktritt. Die Schöpfung selbst ist in zwei mal drei Tagen geordnet. Auf die sechs entsprechenden Weltalter blickt das Paradies in Form der drei größeren Epochen aus: *ante legem*, *sub lege* und *sub gratia*. Dem entspricht die Dreiteilung der Mitteltafel, die mit Graden der Sinnesherrschaft bzw. Seelenverformung und den zuzuordnenden Weltaltern geschichtstheologisch aufgebaut ist, von hinten nach vorn.

Der Zeitrahmen, den die Schöpfung anlegt, ist in der Hölle, ‚am Ende der Zeit‘, ausgeschritten. Innerhalb der Schöpfung ist mit mehreren szenischen Überblendungen, mit typologischer Verbindung von Lucifer zum Sündenfall sowie mit der ‚Einheits-Spannung‘ zwischen Christus und Gottvater die Zeit aufgehoben. Das gleiche gilt profan für die Traumzeit der Frau und theologisch für ihr Erwachen in einem entrückten Nun. Sei es als Zeit des *aevum* verstanden oder nicht, es gilt, die außerordentliche Zeitqualität dieses Moments hervorzuheben.

In diesem Moment, das ist nicht fraglich, begegnen sich Zeit und Ewigkeit. Die Konversion der Frau in der Höhle als Erfahrung der göttlichen Liebe einen Herzschlag lang erfolgt im selben ‚Zeitraum‘ wie der ‚Hauch seines Mundes‘. Es ist dies keine Achse, jedenfalls keine Erstreckung, sondern mit Jan van Ruusbroec der ‚ewige Punkt‘, „wo alle unsere Linien beginnen und enden. Und in dem Punkt verlieren sie ihren Namen und jeden Unterschied und sind eins mit dem Punkt, und zwar dieselbe Einheit, die der Punkt selbst ist.“⁵³

Dieser Moment ist so kurz, dass er, wie schon bei der Erörterung der versteckten Hoffnung auf der Höllentafel angedeutet, auch im Bild selbst kaum bemerkt wird.

⁵² Zunächst besonders Isabella von Portugal, anschließend Margarete von York (1446-1503, die später zeitweise die Erziehung ihrer Stiefenkel Philipp und Margarethe kontrollierte) förderten die observanten Franziskaner und mehrmals Herp selbst. Siehe Freienhagen-Baumgardt 1998 (Anm. 46), S. 7. Dlabacová 2014 (Anm. 47), S. 48-54. – Hendrik Herp ist deshalb auch eine interessante Spur, was die Spekulation angeht, der *Garten der Lüste* sei im burgundischen Herrscherhaus entstanden. Im 2016er Ebook (Anm. 1) erörtere ich, freilich spekulativ, die Entstehung des Bildes anlässlich und nach der ersten Schwangerschaft der Juana von Kastilien (1498).

⁵³ Zit. nach Peter Dinzelbacher, *Christliche Mystik im Abendland: ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters*, Paderborn 1994, S. 337. Vgl. S. 394 über Nikolaus von Kues, den man hier gewiss auch zitieren könnte.



Abb. 17: Mitteltafel, Detail, Stopp des Reiterkreises, aufblickende Männer und aufblickendes Reittier als ‚Penis‘.

Abb. 18: Hieronymus Bosch, Paradiesvision, Venedig, Gallerie dell'Accademia, Inv. 184.

Gerade erst bricht der vermeintlich endlose Kreis der Sinnenreiter auf (Abb. 17). Die meisten haben es nicht bemerkt. Gerade erst führt der nun vordere Reiter auf dem Schimmel die Hände zusammen, als ob er Zügel hielte. Gerade erst stemmt sein Pferd die Vorderhufe gegen die Laufrichtung. Erst drei Männer haben gehört, was offenbar von oben kam, denn sie, aber nur sie, blicken nach oben wie ostentativ die Erretteten und die Engel in Boschs *Paradiesvision* in Venedig (Abb. 18); es sind nur drei von ...zig Reitern – und ein Tier, das ebenfalls nach oben blickt. Das dabei die Form eines ‚aufgerichteten Penis‘ entsteht, ist ein wunderbarer, übrigens hintergründiger Scherz.



Abb. 20: Paradiestafel, Detail, Teufelskopf mit herausschießenden Tränen und plötzlicher Flucht der Teufelstiere an sein Ufer.

Immerhin hat der Teufel bereits seine Niederlage erkannt, die Tränen schießen aus den Augen des Felsmonsters im Paradies (Abb. 20), und auch seine monströse Reptilienschar versucht gleichzeitig, ans Ufer zu fliehen – aber eben erst, sie haben es überwiegend noch nicht erreicht.⁵⁴ Sie fliehen in höchster Eile zu ihrem Herrn. Von der Mitte des Paradieswassers, von dort, wo der Brunnen steht, droht tatsächlich Gefahr, dort passiert etwas. Die runde Basis

⁵⁴ Siehe Michael 2017 (2, Anm. 1)

des Paradiesbrunnens, in der die Eule sitzt, hat als flache Scheibe viel Verwunderung erzeugt (Abb. 19). Es scheint ganz unpassend, dass ein Brunnenrund auf einer solch wackligen Scheibe ohne Tiefe sitzt.⁵⁵ Ihr fehlt zwar die perspektivische rechte Seitenkante, die man sehen müsste wie die linke Seite der Öffnung, in der die Eule sitzt. Sie ist also keine ‚richtige‘ Scheibe. Doch es kann sich auch nicht um einen runden *mundus* handeln. Denn der Kreis der Punkte außen herum spricht sehr für eine Scheibe – als eine beliebige ‚Umfanglinie‘ würde er auf einer Kugel – ausgerechnet in der Fläche des Bildes umfänge er die Kugel – viel weniger Sinn machen, wohingegen er den Rand eines Kreises, einer Scheibe, betont. Wie eine Kugel hier aussähe, belegt zudem der Brunnen der Mitteltafel.

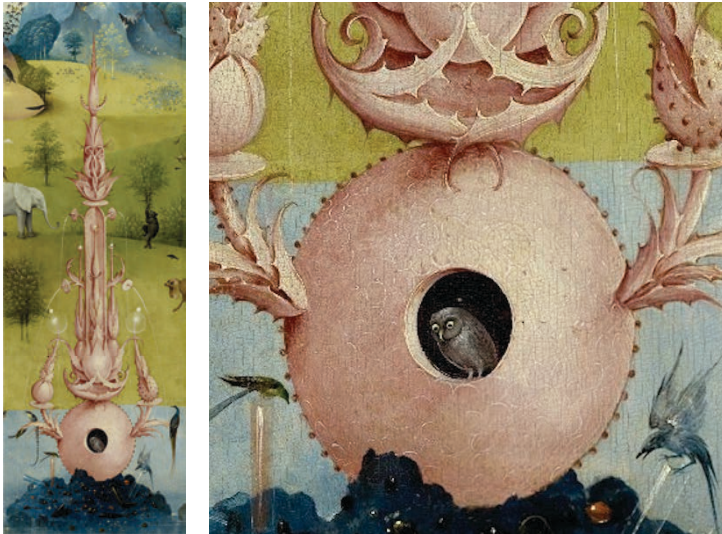


Abb. 19: Paradiestafel, Details, Brunnen, ‚Mühlstein-Spiegel‘.

Das Schwarz hinter der Eule hat so gesehen gar keine Berechtigung – es ist kein Raum dafür da. Es mag zunächst paradox klingen: Diese Form könnte eine Kombination aus einem Mühlstein und einem Spiegel sein. Die Begründung folgt sogleich. Der Maler hätte den unteren Stein des *Mühlenliedes* als Zeichen für das Alte Testament, für die Sündenverhaftung des Alten Volkes einerseits, und den Spiegel des *Speculum virginum* als Motiv der Ermahnung andererseits, verschmolzen. Die Grundform mit der Farbe und der mittleren Aussparung gibt einerseits einen Mühlstein wieder, wie er den Kopf des Baum-Menschen bedeckt. Der Noppenrand andererseits lässt sich als Schmuckkranz in Darstellungen von Spiegeln nachweisen.⁵⁶ Schon ist die Scheibe leicht ‚gebaucht‘ wie ein konvexer Spiegel. Zudem werden die Abbildungen der Tugend- und Lasterbäume des *Speculum virginum*, die Reindert Falkenburg als Hintergrund für die Baum-Brunnenform ausgemacht hat, im

⁵⁵ Falkenburg 2011 (Anm. 17), S. 88-95, verstand die Form zusammen mit der Eule als Eulenspiegel. Der Jungfrauenpiegel stützt diese Lesart.

⁵⁶ Buchillustration, Jehan de Castel, 1495-1500. Siehe Herbert Grabes, *Speculum, Mirror und Looking-glass. Kontinuität und Originalität der Spiegelmetapher in den Buchtiteln des Mittelalters und der englischen Literatur des 13. Bis 17. Jahrhunderts*, Tübingen 1973, Abb. 10. – Als gepunkteter Rand schon in der *Manessischen Bilderhandschrift* um 1300, siehe Michel Camille, *Die Kunst der Liebe im Mittelalter*, Köln 2000, Abb. 38; im Teppichzyklus *Die Damen mit dem Einhorn* um 1500 als den Spiegel umrahmender goldener Blütenkranz, ebd. Abb. 36.

Speculum selbst als bildliche Spiegel bezeichnet, in denen sich die Jungfrauen erkennen sollen.⁵⁷

Es gibt triftige Gründe dafür, dass der Maler die Motive kombiniert. Das *Speculum virginum*, meiner Ansicht nach eine Quelle des Bildes, parallelisiert durchgängig die Sünden Israels und die Gefährdungen der Jungfrau. Der Unterschied zwischen ‚fruchtlos, stachelig, vertrocknet‘ für die Juden und ‚fruchtbar blühend‘ für die Christen „zieht sich durch den gesamten Text“.⁵⁸ Das *Speculum virginum* legte nahe, die antijüdische Bildlichkeit mit der der Seelendiagnose und Nonnendidaktik zu kombinieren.⁵⁹ Für das Konzept des *Gartens der Lüste* wurde dies ausdrücklich übernommen, und der Maler setzte es grandios um. Es gibt keinen Spiegel, der eine so breite Kante hat, es gibt keine Mühlsteinscheibe mit einem Noppenkreis – was Bosch mit diesem Detail malte, gibt es in der Realität nicht.

Die malerische Lösung ist Boschs Genie zuzuschreiben. Die Idee dazu könnte eine zeitliche sein. Denn in einem Bild, dessen Komposition dergestalt intensiv auf Zeitverhältnissen beruht, sollte eine solche Formverschmelzung explizit auf den *fixierten Moment* der Metamorphose zielen. Es gibt, wie notiert, ein halbes Dutzend Indizien für ‚Plötzlichkeit‘ in dem Bild. Und die blitzhafte Gottesnähe wurde als andere Zeitqualität verstanden, ‚besser‘ als die irdische Zerrissenheit in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die besondere Zeitqualität ist das Jetzt des Bildes. Die Form *zwischen* Mühlstein und Spiegel muss meiner Ansicht als Versuch verstanden werden, diesem ‚Zeitsprung‘ gerecht zu werden.

Im Unterschied zur unwandelbaren Ewigkeit Gottes ist der Modus der irdischen Zeit die örtliche oder qualitative Veränderung. Der Lauf der Gestirne ist kontinuierlich und kann gemessen werden. Diese aristotelische Gewissheit wurde in den Erörterungen über die Eigenschaften der Zeit seit Augustinus weitergegeben und modifiziert. Das Prinzip *aevum* ist wie notiert ein Durchbruch durch diese Zeit. Bosch musste eine Form erfinden, die zwar erkennbar ‚zwischen‘ Mühlstein und Spiegel liegen kann, die deren *tempus* aber verlässt. Er friert, weil die Zeit ‚außer sich‘ ist, das Bild ein. Er kann reklamieren, sein Detail sei nicht mehr *tempus* – es *ist* nicht von dieser Welt. Er verbindet Vergangenheit (Mühlstein) und Zukunft (Spiegel) in einer Vision des Zustandes dazwischen, den es irdisch tatsächlich nicht gibt. Paradoxa existiert dieser blinde Fleck in Zeit und Bild ab dem Moment, in dem das Bild gemalt ist, sehr wohl.

Gut möglich, ja wahrscheinlich, dass Theologen die Köpfe geschüttelt haben: So konkret und irdisch-gegenständlich war das nicht gemeint; doch Bosch hat wiederholt zugunsten anschaulicher Lösungen die theologischen Metaphern ‚ernüchtert‘.⁶⁰

Die Form Scheibe/Spiegel visualisiert, was als Kreuzung von Zeit und Ewigkeit bei der aufwachenden Frau passiert – und dann wird auch das Schwarz ohne Ausdehnung sinnvoll. Es ist ein ‚wörtliches‘ Bild der sekundenhaften Anwesenheit der grenzenlosen Ewigkeit – wie

⁵⁷ Eleanor Simmons Greenhill, *Die geistigen Voraussetzungen der Bilderreihe des Speculum Virginum*, Münster/Westfalen 1962, S. 88.

⁵⁸ Irene Berkenbusch, *Speculum virginum. Mittelniederländischer Text, Edition, Untersuchungen zum Prolog und einleitende Interpretation*, Frankfurt am Main u.a., 1995, zit. S. 98.

⁵⁹ Die antijüdische Fassung kann hier nicht dargestellt werden. Der *Garten der Lüste* ist ein Wunder- und ein Machwerk. Siehe Michael 2016 (Anm. 1), Kap. 38-47.

⁶⁰ Den Begriff benutze ich nach Fritz Ohly. Schon Fraenger schrieb: „„Die Sprungfeder der Hieroglyphen Boschs besteht in dem vollkommenen Wörtlichnehmen“. Vgl. Wilhelm Fraenger *Hieronymus Bosch*, Dresden 1985 (6. Auflage), S. 143.

auf der Außentafel.⁶¹ In der Höhle werden, wie Augustinus sagt, die ‚Erstlinge des ewigen Geistes‘ erfahren. Der ‚Anteil‘ an der Ewigkeit winkt für diejenigen, die sich erkennen im Spiegel des Brunnens, der aus dem *Jungfrauenspiegel* kommt. Das Symbol des alten Lebens der Lüste *verschwindet*, weil die Frau in der Höhle – übrigens in einer listig inszenierten Szene der Selbsterkenntnis, also durch den Blick in den impliziten Spiegel⁶² – erwacht ist zum Heil. Es ist der Anfang.

Verwandlungen in der Zeit sind an anderen Stellen leichter zu erkennen. In Mitteltafel und Hölle verwandeln sich Menschen in Tier und Vegetation. Sie sind auch ‚während‘ einer Veränderung festgehalten. Sie sind ungewöhnlich, aber erkennbar, weil ihre Zeit nur die irdische ist, *nicht* die exklusive Zeit des Erwachens.

So unglaublich das klingt, es ist großes Kino. Außen biegt sich über die beiden Tafeln ostentativ das zuerst erschaffene Licht, das Augustinus zufolge das zeitlose Wort, der Geist ist, schon als Vorgriff des Bundeszeichens. Es ist wohl zu bezweifeln, dass hier *hyle*, der Urstoff, sich nach dem Geist zuerst noch sehnt und ihn dann als Form verliehen bekommt. Denn in jenem unsagbaren Herzschlag fließen Gottes Hauch und das Erwachen zusammen. Wie er es sagte, war es da: Es ist alles erschaffen, auch das, was an den sechs Tagen nur gemäß seiner Potenz geschaffen wurde und sich später erst entwickelte – und verging. Auf der Erde gibt es sowohl Büsche als auch Samen und Früchte, aus denen etwas hervorbricht, als auch zerstörte Früchte, und vielleicht sogar Ruinen. Paradox sind sie nur für diejenigen, die außerhalb des exklusiven Moments des Bildes bleiben. Eigentlich ist auch auf der Außenansicht ein positiver Moment ablesbar: Es dominiert das Gleichmaß der sprießenden Bäume. Die Riesen-Samen (teufliche Anmaßung – Hochmut) sind zerbrochen, in einem Fall wächst aus ihnen ein normal großer Baum.

Die Frau in der Höhle macht es vor, der Spiegel lädt mit einer so irritierenden wie adäquaten Form ein, es ihr gleichzutun.

9. Jetzt

An dieser Stelle sind zwei großartige Denker wie Hans Belting und Wilhelm Fraenger zusammenzuführen. Fraenger sind maßgebliche Beobachtungen über die Basis des Brunnens zu verdanken. „Derart zentral ins Ganze eingenetet muss diese Rundform einen Sinn besitzen...“⁶³ Es ist frappant, wie nahe Fraenger trotz seiner permanenten Überspannung dem Detail kam. „Auf dieses sinnlich völlig ausgeräumte, doch durch die Einwohnung der Eule geheimnisvoll ideenhaltige Nichts will Bosch das Schauen und Besinnen des Betrachters lenken: eine Zwecksetzung, welche mit der von allen Mystikern als Grundvoraussetzung der

⁶¹ Koerner 2016 (Anm. 3) enthält unter dem Titel *The unspeakable subject* (S. 179-222) eine exzellente Studie über den *Garten der Lüste*. Sie baut allerdings auf der, wie ich meine: falschen, Beobachtung auf, dass Adam im Paradies lustvoll auf Eva blickt. Ich folge dagegen Reindert Falkenburgs Interpretation der Paradiesszene, in der Adams Traum und die mystische Hochzeit zwischen Christus und Eva wichtig sind. Im Schwarz des Brunnens sieht Joseph Leo Koerner das Schwarz von Luzifers Hochmut von der Außenansicht (dort nicht gemalt) wiederkehren. Anzuknüpfen ist dagegen an Koerners Diagnose des Bildes im allegorischen Jetzt.

⁶² Siehe Michael 2016 (Anm. 1), Kap. 28.

⁶³ Auch folgende Zitate: Wilhelm Fraenger, *Das Tausendjährige Reich. Grundzüge einer Auslegung* (1947), hier zit. nach Fraenger 1985 (Anm. 60), S. 41-43.

schauenden Erkenntnis erhobene Forderung des ‚Abtuns aller Vorstellungen, Bilder und Formen‘ oder des ‚Abstreifens von allem, nicht nur fremden, sondern auch dem eigenen Wesen‘ (um Meister Eckharts Worte zu gebrauchen) aufs genaueste zusammenstimmt. Von hier aus springt uns die genaue Sachbezeichnung jenes Mittelpunkts entgegen. Es handelt sich um einen *Konzentrationspunkt*, wie er bei Meditationsübungen heute noch gebräuchlich ist.“ Für Fraenger empfanden die Betrachter „durch diesen Konzentrationspunkt die authentische Gebrauchsanweisung, wie man die Lehrzeichen der Tafel wahrzunehmen und ihre Sinngehalte zu ergründen hat.“ Fraenger sah hier Orbis, Welt und Auge zusammenfallen und betonte die Selbsterkenntnis bei diesem Appell. „Hier setzt das vom herkömmlichen ‚Begreifen‘ grundverschiedene ‚Innewerden‘ und damit die erste Stufe des kontemplativen Zustandes ein, auf der der Meditant sich plötzlich aufleuchtenden Grundwahrheiten gegenüber sieht: ein Seelenzustand, den zwei schlicht tiefsinnige Meditationsvorschriften Heinrich Seuses dahin formulieren: ‚Der Sinne Untergang ist der Wahrheit Aufgang‘ und ‚Vermag ein Mensch die Sache nicht begreifen, sei er müßig (das heißt: er halte sich vollkommen still), so begreift ihn die Sache.“ Fraenger beschwor die Bedeutung dieses Punktes wie nur wünschenswert und gab den Impuls, die Form als Auge und somit als Spiegel für die Betrachter wahrzunehmen.

Außerordentlich produktiv wird das, wenn eine These Hans Beltings hinzugezogen wird. Belting machte darauf aufmerksam, dass das Triptychon zwischen Paradies und Hölle strukturell das Weltgericht einfordert. Er vermutete, wie oben notiert, der *Garten der Lüste* und das von Philipp dem Schönen 1504 bei Bosch beauftragte große Weltgericht seien Konkurrenzprodukte. „Ist es also ein Zufall, dass der *Garten der Lüste* auf seinen Innenflügeln deutlich das Schema eines Gerichtsaltars (Paradies und Hölle) voraussetzt, ohne noch ein Gericht darzustellen und ohne noch ein Altarbild zu sein? Die Pointe besteht hier in der verlorenen Referenz auf ein Gerichtsbild, dessen Hauptbild ausgewechselt wurde. War schon das Gerichtsbild ein ambitioniertes Projekt, so wurde es im *Garten der Lüste* durch ein nie gemaltes Thema übertroffen. Sein Thema wandte sich jetzt an Eingeweihte und fiel sofort durch den geheimen Widerspruch zum Gerichtsthema auf. Das Paradies, das wir hier zu sehen bekommen, ist nicht das himmlische Paradies, in das die Freigesprochenen am Ende der Tage aufgenommen würden, sondern bietet die unschuldige Ansicht eines irdischen Paradieses, das nie verlassen wurde und also auch nicht gerichtet werden musste.“⁶⁴

Beltings Beobachtung, dass in der Mitte dieses Bildes eigentlich ein Weltgericht erscheinen müsste, führt an den Punkt, den auch Fraenger sah. Das Triptychon, nicht zuletzt seine zeitliche Konstruktion, erzeugt tatsächlich, um es mit Belting zu sagen, eine Referenz auf das Weltgericht: Zwar als Leerstelle, als Aufgabe für die Imagination, aber nichtsdestotrotz unausweichlich. Die Leerstelle liegt nicht im Bild, sondern vor dem Bild.⁶⁵

Sichtlich bleibt die Zeit einen Moment lang am *Konzentrationspunkt* ‚stehen‘, und dort, bei diesem *Herzschlag*, sollten die Betrachter sich im ‚Eulenspiegel‘ erkennen.⁶⁶ In den Statuten

⁶⁴ Belting 2002 (Anm. 36), S. 74-75. Die Darstellung der Zeitverhältnisse bestätigt, hoffe ich, meine anderslautende These.

⁶⁵ Es eignet sich sehr gut für die Zeit vor dem Jahr 1500.

⁶⁶ Die Eule, wie der Mühlstein und die Mondsichel an sich ein negatives Symbol, hat in der soeben skizzierten Zeitqualität, soweit ich verstehe, keinen Platz. Sie müsste einer kommentierenden Ebene angehören: *Sie* hat nichts gemerkt.

der Windesheimer Kongregation war die „tägliche Selbstüberprüfung fest im Tagesablauf institutionalisiert“, und man wird das nicht auf die *Devotio Moderna* begrenzen dürfen.⁶⁷ Am Beispiel der Selbsterkenntnis der Frau in der Höhle sind die Betrachter – vielleicht tatsächlich in erster Hinsicht Betrachterinnen – aufgefordert, es ihr gleichzutun.

Das Bild führt historisch beziehungsweise geschichtstheologisch an diesen Punkt. Es spannt die (oft: 6000 Jahre) Zeit von der Schöpfung bis zur Endzeit aus und strukturiert sie nach Weltaltern. Die Zeit ist ausgeschritten. Weil den Seelenzuständen der drei Bereiche der Mitteltafel historische Etappen zuzuordnen sind, hinten die älteste, wird logisch, dass die Geschichte ‚nach vorn drängt‘, auf die Betrachter zu. Was noch fehlt, ist das, was nach der Zeit folgt.

Es ist bekannt, wie sehr die Vergegenwärtigung der Passion die Frömmigkeit im 15. Jahrhundert bestimmte. Dabei ging es nicht nur um den Nachvollzug der Leiden Christi an sich, sondern um *Imitatio* im *Hier und Jetzt*. Für einige der Passionsbilder von Bosch ist gezeigt worden, dass mit ihnen die ‚ewige Passion‘ meditiert werden konnte.⁶⁸ Diesen anstrengenden Weg erspart der *Garten der Lüste*, jedenfalls mit dem, das im Bild zu sehen ist. Zwar bildet die Meditation der Passion Christi die theologische Grundlage, um gegen die Anfechtungen der Welt bestehen und den Himmel erreichen zu können. Doch auf die Passion wird hier nur angespielt (mit den gestreckten Beinen Adams), und es wird gedroht, dass verlogene *Imitatio* bestraft wird (in der Hölle).⁶⁹ In Hinsicht auf die Zeitdisposition kann jedoch festgehalten werden, dass auch der *Garten der Lüste* auffordert, im Hier und Jetzt das Ende der Welt zu bedenken.⁷⁰

Und gleichzeitig führt die besondere Zeitqualität einer solchen Vision auch zurück ins Paradies. Die Zeit ist aufgehoben, gerade segnet Christus ‚seine Braut‘ Eva. Die Zeit kulminiert wie in der Vision am Ende des *Paradiso* in Dantes *Göttlicher Komödie*. Andreas Kablitz hat die Architektur der *Commedia* rekonstruiert und unter anderem gezeigt, dass die Bedingungen der kosmisch-natürlich-karitativ-individuellen Liebe genau in der Mitte des Purgatoriums und in der Mitte des gesamten Werkes theoretisch erörtert werden.⁷¹ Die himmlische Liebe und die Liebe des Wanderers zu Beatrice konvergieren am Ende. Im abschließenden 33. Kapitel des *Paradiso* kommen etliche der Motive des *Gartens der Lüste* (wie er hier zu verstehen nahegelegt wird) zusammen.

⁶⁷ Scheel 2016 (Anm. 4), S. 284.

⁶⁸ Walter Gibson, *Imitatio Christi: the passion of Hieronymus Bosch*, in: *Simiolus* 6 (1972-1973), 2, S. 83-93.

⁶⁹ Genauer siehe Michael 2016, (Anm. 1), Kap. 41: Bestraftes falsches Zeugnis.

⁷⁰ Für die Perspektive des Bildes auf die Endzeit hin fand Peter Glum ...zig Indizien. Peter Glum, *The key to Bosch's ‚Garden of Earthly Delights‘ found in allegorical Bible interpretation*, Tokio 2007.

⁷¹ Andreas Kablitz, *Die Natur des Eros und der Eros der Natur. Ethik und Schöpfung in Dantes Commedia (Purgatorio XVII/XVII)*, in: Christian Begemann, David E. Wellbery (Hg.) *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg. i.B., 2002, S. 51-87. Auch in der Göttlichen Komödie wird letzthin zwischen einer falschen und richtigen Liebe unterschieden und das finale Schweigen im Glück beginnt, wo mit der Unio-Vision die Erzählung endet. Mit den Worten von Romano Guardini: „Der letzte Eindruck, der aus dem Lichtwesen der Dichtung im Gedächtnis bleibt, ist der Blitzstrahl der Erkenntnis, welche dem Getroffenen alles offenbart, selbst aber nicht mehr ins Wort gebracht werden kann.“ R.G., *Das Licht bei Dante* (Münchener Universitätsreden NF 16), München 1956, S. 1-11, zit. S. 11.

So ist am Ende der Erzählzeit doch noch die *Zeit in pace* zu erwarten. Doch sie bekommt keine Erscheinung.⁷² Zwar läuft alles darauf hin, doch man sieht sie nicht. Das zwischen Anfang und Ende der Zeit sich drehende Bild verrät nichts über das Ziel all der Bemühungen. Die größte Seh- und Sehsucht der christlichen Heilshoffnung, das Himmlische Paradies zu ‚schauen‘, wird stattdessen mit der aufgedeckten Falschheit dessen, was wir sehen, ordentlich frustriert. Der Maler – oder: seine Konzepture – halten sich an Paulus’ Schweigen über den ‚dritten Himmel‘ (2 Kor 12). Adam und die Frau in der Höhle, eine Seele wie Magdalena, haben ihn gesehen. Das genau ist die Aufgabe, die den Betrachtern gestellt wird.⁷³ Es ist eine schwere, soviel ist bereits zu erkennen. Für die Frau in der Höhle geht die Geschichte gut aus, doch wie kurz ist dieser Herzschlag, der die fatale Tendenz stoppte! Gleich wird er vorbei sein, schon scheint sich der Reiterkreis neu zu formieren. Die Geschichte ist noch nicht entschieden.

(Abbildungshinweis: Für diesen frei zugänglichen Text wurden frei zugängliche Fotodateien der Public Domain benutzt. Darüber hinausgehende Rechte bestehen nicht, dafür siehe die genannten Eigentümer.)

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-53956

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/5395>

DOI: 10.11588/artdok.00005395

⁷² Dagmar Eichberger und Hans Belting haben anlässlich Jan van Eyks den Begriff Implikation gebraucht. „*Implikation* bedeutet, dass ein ausgewähltes Beispiel so dargestellt ist, dass der Handlungsablauf nach rückwärts und nach vorwärts impliziert ist.“ Hans Belting, Dagmar Eichberger, *Van Eyk als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*, Worms 1983, S. 125, zit. nach Kemp 1996 (Anm. 3), S. 160. Der *Garten der Lüste* operiert mit seiner gesamten Erzählung ebenfalls als Implikation, er impliziert lediglich, dass ‚vorwärts‘ etwas folgen wird. Die Entscheidung, *was* das ist, ist den Betrachtern übergeben.

⁷³ Auf dem Mittelbild sind der Phantasie einige delikate Aufgaben gestellt. Imagination gehört als Thema zur unsichtbaren Vision Adams wie zum abundanten ‚Mischtraum‘ der Frau in der Höhle. Wodurch werden die ‚Einbildungen‘ gezeugt? Was bedeutet, dass eine Frau diese Phantasien hat? Die Art der Imagination und die Konditionen der Liebe im *Garten der Lüste* sind noch genauer zu erörtern.