

Wenn Paradiestore sich in Luftschlösser verwandeln

Imagination und Vision im *Garten der Lüste* von Hieronymus Bosch

Von Meinhard Michael

Im Resümé meines Ebooks *Die Seele von Sinnen im Garten der Lüste* (2016) war ein Verlust einzuräumen gewesen. Nach anfänglicher Beobachtung hatte ich nicht weiter verfolgt, wie in der freudvollen Seelenlehre und Erweckungsgeschichte des Bildes die *Imagination* thematisiert wird, „implizit oder ausdrücklich als ein Seelenvermögen dicht beim Gedächtnis“, wie nur noch festgestellt wurde.¹ Es ist jetzt Gelegenheit, das Versäumte nachzuholen. Die Erörterung der Imagination erweitert die bereits ermittelte ‚Sinnestheorie‘ im Triptychon und erklärt Details des Vordergrundes sowie die vier merkwürdigen ‚Tore‘ des Hintergrundes entschieden besser als bisher.

Wesentliche Aspekte des Bildes sprachen dafür, dass das Seelenvermögen *imaginatio* im Bildkonzept eine besondere Rolle gespielt haben sollte. Erstens gehört die Imagination selbstverständlich dazu, wenn eine spielerische Seelentheorie die Sinne, den Verstand und das sinnverseuchte Gedächtnis verwirft und stattdessen den Willen einer Seele als geeigneten Weg zur Gnade empfiehlt.² Zweitens inszeniert das Bild einen Traum, aus dem die Frau in der Höhle gerade erwacht ist.³ Es gibt kein anderes Seelenvermögen, mit dem dieser Traum im Schlaf hergestellt sein könnte, als die Imagination. Nur in der Imagination der Frau rechts unten in der Höhle existiert, was das Bild zeigt.

Der *Garten der Lüste* ist demzufolge nicht nur wie jedes andere Gemälde eine realisierte Imagination eines Malers, sondern das Bild ist als Imagination einer Figur inszeniert. Die Frage, wie *imaginatio* oder Einbildungskraft, Vorstellungskraft oder *phantasia* (zunächst synonym verwendet) im *Garten der Lüste* zum Subthema gemacht wurde, ist auch deshalb interessant, weil die Aufschrift auf Boschs Zeichnung *Der Wald hat Ohren, das Feld hat Augen* seit vielen Jahren die Frage stellt, welche Rolle die Erfindung – als Ergebnis welcher erfindenden Tätigkeit auch immer – für diesen Maler auch selbstreflexiv gespielt haben könnte.⁴

¹ Der vorliegende Aufsatz setzt voraus, den *Garten der Lüste* als eine spielerische Seelentheorie zu verstehen. Siehe Meinhard Michael, *Die Seele von Sinnen im Garten der Lüste*, Berlin 2016, zit. Kap. 58. Wegen der je nach Layout variablen Seitenangaben wird das Ebook mit den Kapiteln zitiert. Siehe zuletzt die kürzere Buchfassung: *Hieronymus Bosch's The Garden of Earthly Delights. The Senses and the Soul in Dream and Awakening*, Norderstedt 2018; zu Detailfragen siehe die folgend genannten Aufsätze.

² Siehe M.M.: *Hüte deine Seele! Die Fünf Sinne und ein Verhaltensgebot im Garten der Lüste*, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/4925>.

³ Michael 2016, Kap. 14. Siehe auch M.M., *Der Garten der Lüste des Hieronymus Bosch als Traum – der zu entschlüsseln ist*, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/5158>.

⁴ Dazu kurz am Ende dieses Versuchs. Feder und braune Tusche und schwarze Kreide auf Papier, 20,5 x 13/12,7 cm, SMPK, Kupferstichkabinett, Berlin, Inv.-Nr. KdZ 549.

Herausgeforderte Imagination

Zunächst sei kurz rekapituliert, wie weit die Erörterung der Imagination im *Lüste-Garten* bereits gekommen war. Vorstellungskraft wird, das ist ein wesentliches Merkmal des Triptychons, bei den Betrachtern ausdrücklich vorausgesetzt. Erstens hatte Reindert Falkenburg gezeigt, dass in der Schöpfungsszene der Paradiestafel verschiedene Bildtypen ineinander verblendet sind. Um die Substanz der Mitteilung zu verstehen, müssen die Betrachter mehrere traditionelle Bildtypen in ihrem Gedächtnis aktivieren – wie sie zum Beispiel in der *Bible moralisée* kombiniert sind. Gleichsam ‚zum Vergleich‘ müssen aufgerufen werden: die *Erschaffung Evas*, die *Vermählung Adams und Evas* mit dem sogenannten Hochzeitssegen, außerdem *Adams Traum* und das *mystische Brautpaar*.⁵ Die Aufgabe fordert nicht einfach nur eine Bildungsleistung, sondern lässt ausdrücklich zu vergleichendes Repertoire ‚vor-das-Auge‘ holen, es ist imaginierende Tätigkeit verlangt. Erst der Abgleich zwischen Erwartung und Bild lässt zum Beispiel den gnadentheologischen Impuls der Paradiesdarstellung erkennen, dass nicht Adam und Eva, sondern Christus und Eva ein Brautpaar bilden – wie schon Dirk Bax und Paul Vandenbroeck gesehen hatten, erst Falkenburg aber in den Konsequenzen erörtert hat.⁶

Hingewiesen wurde zweitens auf die umfangreiche Tiermonster-Versammlung im Vordergrund des Paradieses. Mit Bezug auf Marcantonio Raimondis Stich *Der Traum Raffaels* und Battista Dossis Gemälde *Die Nacht (Der Traum)* wurde gefragt, ob das Nebeneinander von phantastischen Monstern und Wasser auch bei Bosch als Hinweis auf die bildproduzierende Kraft des Wassers und also als Allegorie der (die Bilder erstellenden und wieder verlierenden) Phantasie verstanden werden dürfe. Man traut Bosch solcherart humanistische Eskapaden gemeinhin nicht zu, wurde konstatiert, und gebeten zu erwägen, ob nicht dennoch sein könne, dass ein ‚auf Imagination trainierter Künstler seinem Affen hat Zucker geben wollen‘.⁷

Drittens entstand im Zentrum des Sinnenkreises beim Muschel-Träger der Verdacht, es handele sich um eine Anspielung auf die Imagination. Die Nabe des Sinnen-Rades ist als das Konvergenzzentrum der Sinne anzunehmen, wo die sinnlichen Signale der Außenwelt für die inneren Sinne aufbereitet und zur weiteren Verfügung gestellt werden, meist als *sensus communis* verstanden.⁸ Dort also liegt ein – soviel Phantasie muss sein – kopulierendes Paar. Die wörtlich als *perceptio* bezeichnete Wahrnehmung wurde um 1500 mehrfach als *conceptio* erörtert. Empfängnisvorgang und Empfang der Sinnesinformationen wurden als physisch-psychisches, materielles Geschehen parallelisiert: „Beide Vorgänge lösen Veränderungen im

⁵ Reindert L. Falkenburg, *The Land of Unlikeness. Hieronymus Bosch's Garden of Earthly Delights*, Zwolle 2011. Dieser Aufsatz sollte nicht mit den Abbildungen dafür belastet werden. Siehe die jeweils genannte Literatur.

⁶ Dirk Bax, *Beschrijving en poging tot verklaring van het tuin der onkuisheid drieluik van Jeroen Bosch*, in: *Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, AFD, Letterkunde* (Nieuwe reeks, deel LXIII, No. 2), Amsterdam 1956. Paul Vandenbroeck, *Jheronimus Bosch' zogenaamde Tuin der Lusten.*, Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1989, S. 9-211 / 1990, S. 9-192, hier 1989, S. 29.

⁷ Michael 2016, Kap. 4.

⁸ Über den Sinnenkreis kurz: Michael 2016, Kap. 10, Michael 2018, S. 10-15.

Organismus aus, beide sind Zeugungsakte, die die Entstehung von neuen Formen initiieren“.⁹ Unabhängig von der betonten Physiologie der Sinnesvorgänge war das Verhältnis zwischen *sensus communis* und Imagination/Phantasie generell ein Thema der Seelentheorien. Die Kopulation in der Muschel sollte deshalb nicht nur als sexistische Summe der missbrauchten Sinne angelegt worden sein, vielleicht nach einer Redewendung.¹⁰ In der Nabe des Sinnenrades, im Konvergenzzentrum der Sinne, könnte Imagination sehr wohl beteiligt sein.

Viertens war auf eine weitere besondere Aufgabenstellung an die Imagination der Betrachter hinzuweisen. Das Paar in der Muschel ist nicht das einzige, von dem man sexuelle Handlungen nicht sehen, aber erahnen kann. Reindert Falkenburg wiederum zeigte nachvollziehbar, dass in der Haube des Portals zu zwei Köpfen vorn und rechts zwei Körper hinzuzudenken sind; ebenso zu den Köpfen links unterhalb der rechten Eule: zwei Köpfe übereinander, die Körper vom ‚Anbau‘ des Portales verborgen. Jeweils ein ‚verzücktes‘ Gesicht verrät die Lust. Von dem Verdacht, hier walte allzu spezielle Phantasie moderner Betrachter, befreit die Gruppe im Vordergrund bei der Gruppe für den *Geschmack* im Sinnenrad. Die Hand, die an den Fisch unten greift, gehört keiner sichtbaren, sondern einer nur zu imaginierenden Figur, vielleicht zusammen mit einem der Glieder der über Kopf stehenden Figuren; vielleicht ohne sie, die Zuteilung ist unklar. Man kann durch die blaue kugelige Form davor nicht hindurchschauen. Doch wenn man erst einmal darauf aus ist, verborgenen Sex zu vermuten, kommt man auch hier nicht um einen Verdacht herum: Die ‚Liebeskunst‘ dieses ‚Brüsseler Kamasutra‘ wird dort um eine Fellatio erweitert. Die ‚unteren‘ Freuden des sitzenden Mannes, der ‚oben‘ von einer Ente gefüttert wird, sind nicht zwangsläufig zu erkennen, doch wenn wir Stengel und Früchte in seiner Hand als Hinweis verstehen, woran er seine Wonnen habe, ist auch hier die Andeutung klar.¹¹

So weit die Rekapitulaton: Die Imagination sollte als besondere Bemühung des Konzepts vorausgesetzt werden. Und wäre es denn anders möglich? Wäre denkbar, dass ein naives Verständnis von ‚Traum‘ zugrunde liegt, in dem Imagination keine Rolle spielt? Die trotz des spielerischen Ansatzes sorgfältige Verteilung der einzelnen Sinne im Rad spricht dagegen. Sie spricht für sorgfältige Psychologie. Wer im Sinnenkreis den *Tastsinn* extra dicht an die Betrachter heranrückt, wie es im *Garten der Lüste* geschieht, weil der Tastsinn als der unmittelbarste Sinn genau dorthin gehört, der sollte auch differenziert haben, dass ein Trauminhalt nur durch die Imagination entstehen kann.

Baum-Zelt, Portal, Säule – Architektur innerer Sinne / Seelenkräfte

Am Portal rechts der Mitte des Triptychons ist eine Anomalie zu bemerken (**Abbn. 1; 3**). Durch dieses Portal tritt die Sinnesverführung in die Traumwelt der Frau in der Höhle. Mein Vorschlag ist anzunehmen, dass die Frau in der Höhle durch Gottes Einfluss erweckt erwacht

⁹ Tanja Klemm, *Bildphysiologie. Wahrnehmung und Körper in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2013, S. 181.

¹⁰ Die Muschel bei Bax 1956, S. 43-44.

¹¹ Falkenburg 2011 über die lustvoll-heimtückische Strategie des Sehens im *Lüste-Garten*; über die Fellatio ‚im Kopf der Betrachter‘ S. 194-195. – Siehe auch auf den Internetseiten eines Projekts der Universität Bayreuth und der Freien Universität Berlin, siehe http://www.aedph-old.uni-bayreuth.de/bosch/mitte/bo_mitte_unten_das-blaue-fass.php - 10.4.2018.

und dass dies möglich war, weil sie mit ihrem *Willen* sowohl den sinnverseuchten *Verstand* übertrumpft hat als auch die Sinne, die Lust, die sie träumend erinnerte. Durch die Form als Dreieck und die Positionierung als Scharnier ‚nach oben‘ hatte ich das Zelt als *dianoia*, als Symbol für den Verstand identifiziert, und das Portal, durch das die Sinne in den Traum gelangen, als Gedächtnis. Denn damit wäre ein verbreiteter (augustinischer) Bauplan der Seele komplett: Wenn von *Wille* (in der Höhle zu unterstellen, ohne den eigenen Willen geht es nicht) und *Verstand* (Zelt) die Rede ist, dann gehört dazu das *Gedächtnis* (Portal). Diese drei, schreibt Augustinus, sind nicht drei Leben, sondern eins, nicht drei Geister, sondern ein Geist und eine Substanz, und „weil diese drei sich zu Einem zusammenfügen, so nennt man dieses Zusammenfügen Denken.“ (De trinitate XI, 2,6).¹² Selbstverständlich kann man das Denken der drei Bestandteile des Einen auch einzeln darstellen, wie im *Garten der Lüste* vielleicht geschehen.

Da zum Gedächtnis, egal, wie die Seelenkräfte konzipiert sind, die Imagination notwendig dazugehört (teilweise übergeordnet), muss die genannte Anomalie rechts im Anbau des Portals und im weißlich-hellen Baum- oder Säulenstumpf davor zwangsläufig auffallen. Sie ist gewiss kein sinnfreies Capriccio: Nur an dieser einen Stelle im Vordergrund taucht bereits der bauliche *Wildwuchs* der verwandelten Paradiestore des Hintergrundes auf. Das ‚Echo‘ oder der ‚Vorschein‘ der Tore setzt sich wie folgt zusammen: Schon der weißliche, ins bläuliche wechselnde Säulenstumpf ist zweifelhaft, denn im unteren Bereich hat er eine Oberfläche wie gebrochene Eierschalen – er ist unten brüchig und animalisch.



Abb. 1: Garten der Lüste, Madrid, Prado, Mitteltafel, Detail Vordergrund: labiles *phantasma* – Abb. 2: Mitteltafel, Detail Hintergrund: labiles *phantasma*

Oben steht ein rötlich marmoriertes längliches ‚Ei‘ auf einer Muschel, die auf dem mit Grün überzogenen Säulenstumpf wie in einem Nest liegt. Auf der stehenden Eiform liegt eine kleinere (wie ein Rugbyball) quer. Zweimal ist somit riskante Instabilität formuliert. Ähnlich ist im Hintergrund der obere Teil im zweiten Tor von rechts, wo eine Halbschale mit zwei

¹² Aurelius Augustinus, *De trinitate* (Bücher VIII-XI, Anhang: Buch V), lateinisch-deutsch, hg. von Johann Kreuzer, Hamburg 2003, S. 143.

Menschen auf einer rund-konischen Form balanciert und diese in den Einschnitt in eine Halbkugel nicht eben sicher eingeklemmt ist.

Schon wie die größere Eiform im Vordergrund auf der mit Reflexlicht als gerundet charakterisierten Muschelschale aufsitzt, ist zweifelhaft; oben wird der labile Vorgang rund auf spitz variiert. Die obere Form hat links einen Diamantschnitt-Dorn, wie einen Schnabel. Dieser Dorn findet sich gleich dahinter noch einmal, nun an der bauchigen Form direkt am Ausgang im Anbau des Portals. Ähnlich bekrönen Dornen die Pfeiler des linken Tores im Hintergrund. Die skizzierten ‚baulichen Kuriosa‘, noch einmal festgehalten, gibt es nur rechts des Portals, was den Vordergrund angeht, und im Hintergrund.



Abb. 3: Garten der Lüste, Mitteltafel. Baum-Zelt, Portal/Anbau, Säulen-Stumpf als Architektur der inneren Sinne/Seelenkräfte

Baum-Zelt, Portal/Anbau und Säulenstumpf stehen in einer Achse. Diese Achse reicht weiter – von der Höhle rechts unten, wo die Frau erwacht ist aus ihrem Traum, über das Liebespaar unter der Blüte im Kreisritt der Begierde bis zum linken der wunderlichen Tore im Hintergrund (**Abb. 4**). Die Verteilung der baulichen Elemente auf dieser Achse ist ebenfalls verräterisch. Zelt und Portal stehen räumlich-kompositorisch unmotiviert dicht nebeneinander – aber *peinlichst* wurde darauf geachtet, dass sie sich *nicht* berühren (**Abb. 3**)! Die Frau schläft, ihr Verstand ruht und kann in das, was ihr aus dem Gedächtnis in den Traum tritt, nicht eingreifen. Dagegen setzt sich das Portal, durch das die sinnlichen Ereignisse ‚auftreten‘, in dem aufwendigen wie ruinösen Anbau fort. Der gestufte oder graduelle formale Übergang des Wildwuchses vom Portal über den Anbau zum Säulenstumpf soll sogleich

erörtert werden, zunächst sei der Gegensatz links und rechts des Portals betont: Das Baum-Zelt auf der linken Seite des Portals ist, wie andernorts diskutiert, recht genau doppelt so hoch als breit.¹³ Es ist demzufolge pure Rationalität und es steht auf sicherer Basis. Auf der anderen Seite des Portals ängstigt eine auch symbolisch fragwürdige Stapellei sogleich einzustürzen.



Abb. 4: Garten der Lüste, Mitteltafel. In der linken Hälfte das ‚Rad‘ der Fünf Sinne um den Muschelträger als Nabe. Die äußeren fünf Sinne somit als Szenen an den Fruchtschalen, von unten im Uhrzeigersinn: Geschmack, Tastsinn, Sehsinn, Geruchssinn, Gehörsinn. Rechts davon die 3er Gruppe Baum-Zelt/Portal-Anbau/Säulen- oder Baumstumpf für die inneren Sinne/Seelenkräfte

Zieht man die Imagination hinzu, werden die Formen als Aufstellung der inneren Sinne verständlich: Alle äußeren Sinne sind abgeschaltet. Sie sind separat im Sinnenkreis gefasst und kulminieren in der Nabe beim Muschelträger. Was geschieht, ist dank des Gedächtnisses

¹³ Ich schloss nicht zuletzt aus der Position, in der das Zelt-Dreieck als Scharnier dreier Dreiecke im unteren Bereich der Mitteltafel in den Sinnenritt darüber reicht, und aufgrund von Diagrammen bei Conrad Gessner, dass es die *dianoia* oder den Verstand schlechthin vertritt, vgl. Michael 2016, Kap. 32. Dazu gleich eine Ergänzung.

der Frau – und ihrer imaginativen Kräfte – überhaupt möglich. Wir sehen, wie aus der Tiefe des Gedächtnisses durch das Portal das Unheil in den Traum der Frau einzieht. Die ‚Haube‘ auf dem Portal schmückt und denunziert gleichsam die Mitte ihres Denkens. Dem Verstand auf der linken Seite des Portals, dicht dabei aber wirkungslos, steht die regellose Phantasie auf der anderen entgegen. Die regellose Phantasie ist nicht nur – im Schlaf – ‚dichter‘ beim Gedächtnis, sondern teilweise mit diesem verbunden. Sie ist zunächst einmal eine labile Konstruktion und entspricht damit dem, was um 1500 von der Imagination, jedenfalls von einem Teil von ihr, angenommen wurde.

Die gute und die gefährliche Imagination

Um 1500 war Imagination/Phantasie geradezu ein modisches Thema, wenngleich der Schwerpunkt der Reflexionen in Italien gelegen haben sollte.¹⁴ Dass man noch weit vom heutigen Verständnis von Imagination entfernt war, vermittelt der mittelbar benachbarte Begriff des Capriccio. Bis um 1500, schreibt Roland Kanz, hatte der etymologisch ältere Gebrauch von Capriccio im Sinne des Haare-Sträubens Vorrang, anschließend erst erfolgte der Umschlag zur „Metapher für einen plötzlichen und unerwarteten Gedankensprung“.¹⁵

In der älteren theologischen und philosophischen Seelentheorie wurde Imagination als für die geistige Tätigkeit unverzichtbares, aber körperlich grundiertes Vermögen geführt. Seit Aristoteles wurde sie nicht der Ratio, sondern der *anima sensitiva* zugeordnet, also als leibliches Vermögen verstanden – denn die Sinne speisen sie.¹⁶ Alles, was von den Sinnen kommt, fesselt den Geist irdisch, es ist leiblich. Es ist geradezu putzig, wie Augustinus in den *Confessiones* darüber schwelgt, was das Gedächtnis alles ermöglicht, und wie er dabei, seiner Sehnsucht hin zum unkörperlichen Geist entsprechend, geradezu vermeidet, von Imagination

¹⁴ Siehe Martin Kemp, *From ‚Mimesis‘ to ‚Phantasia‘: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, in: *Viator* 8 (1977), S. 347-397. Murray Wright Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*, Urbana 1927. Marta Fattori, Massimo Bianchi (Hg.), *Phantasia – Imaginatio (V colloquio internazionale Roma 9-11 gennaio 1986)*, Rom 1988. In den letzten Jahren sind einige Sammelbände zur Imagination erschienen. Klaus Krüger, Alessandro Nova (Hg.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2001, Thomas Dewender, Thomas Welt (Hg.), *Imagination – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie*, München, Leipzig 2003. Gerhard Penzkofer, Wolfgang Matzat (Hg.) *Der Prozess der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübingen 2005, Kathryn Starkey, Horst Wenzel (Hg.), *Imagination und Deixis, Studien zur Wahrnehmung im Mittelalter*, Stuttgart 2007. Horst Bredekamp, Christiane Kruse, Pablo Schneider (Hg.), *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsprachen der Frühen Neuzeit*, München 2010. Philipp Brüllmann, Ursula Rombach, Cornelia Wilde (Hg.) *Imagination, Transformation und die Entstehung des Neuen*, Berlin/Boston 2014.

¹⁵ Roland Kanz, *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, Berlin 2002, S. 42.

¹⁶ Alain Godet, *Nun was ist die Imagination anderst als ein Sonn im Menschen. Studien zu einem Zentralbegriff des magischen Denkens*, Basel 1982, S. 3. Zur Emanzipation der imaginativen Kräfte zum Beispiel bei Marsilio Ficino und Agrippa von Nettesheim S. 25-45 und passim. Siehe auch Tanja Klemm, *Dryander, Berengario, Leonardo. Visuelles und taktiles Denken in der ‚anatomia sensibilis‘*, in: Bredekamp/Kruse/Schneider 2010, S. 35-54.

zu sprechen.¹⁷ Auch im aristotelisch dominierten späten Mittelalter blieb die Skepsis gegenüber der unkontrolliert-produktiv erschaffenden Phantasie erhalten.¹⁸ Was die Kunsttheorie angeht, musste sich die Imagination als Verantwortliche für die *inventio* erst durchsetzen – diese wurde auch mit Genie, Ratio und Wissenschaft verknüpft.

Was die Imagination erzeugt, muss also immer durch den Geist, durch Verstand und Vernunft kontrolliert werden. Mitunter wurden ihr Kontrollkräfte beigegeben. Sie bleibt per se gefährlich für den Geist, weil es nun einmal ihre Aufgabe ist, zwischen den körperlichen Regionen und den geistigen Kräften zu vermitteln, indem sie letzteren die Signale aus ersteren zur Verfügung stellt – gereinigt, abstrahiert und übersetzt, *purgiert*, wie es oft heißt.¹⁹

Ob zuweilen ein Widerspruch zur mit Imaginationstechniken gesättigten Frömmigkeitspraxis empfunden wurde, ist mir nicht bekannt.²⁰ Das Leben eines Heinrich Seuse, jedenfalls, wie er es beschreibt, wäre nicht möglich gewesen, hätte er ständig seiner Imagination misstrauen müssen. Imagination ist jeder geistigen Tätigkeit, also jeder religiösen Praxis immanent.²¹ Wo sie die Übungen dominiert, wurde von einer ‚imaginative theology‘ gesprochen.²²

Der erste ausschließlich der Imagination gewidmete Traktat ist *De imaginatione* des auch in Nordeuropa gut vernetzten Gianfrancesco Pico della Mirandola, 1501 erschienen (Widmung an den späteren Kaiser Maximilian am 1.12.1500).²³ Wie zum Beispiel für

¹⁷ Vorher wird sie als Verführung der Manichäer negativ bewertet. Siehe Bundy 1927, S. 165-166, über andere Schriften Augustinus' S. 153-172.

¹⁸ Der „Paradigmenwechsel des Imaginationsverständnisses“ durch Nicolaus Cusanus, der über Ficino und Landino die Imagination als Quelle der Kreativität aufwertete, ist meiner Meinung nach für den *Garten der Lüste* noch nicht wirksam geworden – die hierarchische Struktur der Seelenteile und die Charakterisierung der Imagination/Phantasie im *Lüste-Garten* sprechen gegen Cusanus. Vgl. Martin Thurner, *Imagination als Kreativität nach Nicolaus Cusanus*, in: Joao Maria André, Gerhard Krieger, Harald Schwaetzer (Hg.), *Intellectus und Imaginatio. Aspekte geistiger und sinnlicher Erkenntnis bei Nicolaus Cusanus*, Amsterdam, Philadelphia 2006, S. 97-109, zit. S. 104. Siehe aber unten über die negative Theologie mit dem Gott in der Finsternis.

¹⁹ Thomas Dewender, *Zur Rezeption der Aristotelischen Phantasielehre in der lateinischen Philosophie des Mittelalters*, in: Dewender/Welt 2003, S. 141-160. Siehe auch die diese Zeit betreffenden Aufsätze in Penzkofer/Matzat 2005.

²⁰ Körpergesten, den Gesang und das Zählen als drei Imaginationstechniken unterscheidet Susanne Bernhardt in Seuses *Vita*. Susanne Bernhardt, *Figur im Vollzug. Narrative Strukturen im religiösen Selbstentwurf der Vita Heinrich Seuses*, Tübingen 2016, S. 136. Gerade für die Meditation der Passion Christi war unumgänglich, sich das Evangelium mittels der Imagination *ante oculos cordis* zu stellen. Siehe bspw. Fritz Oskar Schuppisser, *Schauen mit den Augen des Herzens. Zur Methodik der spätmittelalterlichen Passionsmeditation, besonders in der Devotio Moderna und bei den Augustinern*, in: *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1993, S. 169-210.

²¹ Über die tägliche Praxis und den Gebrauch der Bilder im Buch, beides mit dem Ziel, die Bildlosigkeit des Meditation zu erreichen, siehe Thomas Lentès, *Der mentale Status des Bildes. Bildlichkeit bei Heinrich Seuse*, in: David Ganz, Thomas Lentès, *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, Berlin 2004, S. 13-73.

²² Barbara Newman, *God and the Goddesses. Vision, Poetry, and Belief in the Middle Ages*, Philadelphia 2003, S. 292: „Imaginative theology is the pursuit of serious religious and theological thought through the techniques of imaginative literature, especially vision, dialogue, and personification“, hier zit. nach Bernhardt 2016, S. 143, Anm. 104.

²³ Gianfrancesco Pico della Mirandola, *De Imaginatione*, hg. von Eckhard Kessler, München 1997³, folgend nach dieser Ausgabe zitiert.

Marsilio Ficino kurz zuvor ist für ihn die Imagination das zentrale synthetisierende Vermögen des Menschen, das von der sinnlichen Wahrnehmung bis zur geistigen Hervorbringung *alles* miteinander abgleicht. „Unter Vorstellung verstehe ich nämlich hier das gesamte innere Vermögen der sinnlichen Seele, gleichgültig mit welchen verschiedenen Namen es von anderen bezeichnet wird.“ (S. 86/87) Als er über die Täuschungen der Imagination schreibt, nennt er auch die Einbildung „in einem einzigen Bild eine Vielzahl von Bildern zu sehen“ (S. 104/105). Dieser Pico della Mirandola (der Neffe seines berühmteren Onkels) stellt die Imagination konsequent in die christliche Perspektive. Er schließt auf ihre Bedeutung aus der Mittelstellung zwischen Himmel und Erde, die für seinen Onkel die uneinholbare *Würde* des Menschen bedingte. Gianfrancesco Pico della Mirandola: „Denn welche Verbindung hätte der rationale mit dem irrationalen Teil ohne die Vermittlung der Phantasie, die die niedere Natur gewissermaßen bearbeitet und für den rationalen Teil erkennbar macht? Sobald nämlich die Vorstellung von den Sinnen die Abbilder der Dinge empfangen hat, hält sie diese fest und gibt sie gereinigt an den tätigen Intellekt weiter; dieser erhellt sie mit seinem eigenen Licht, abstrahiert von ihnen die intelligiblen Abbilder und übergibt diese dem potentiellen Intellekt, der dann durch sie geformt und vollendet wird.“ (S. 88/89)

Dass Phantasie und Imagination „verschiedene Fähigkeiten seien, ist längst widerlegt“ (S. 84/85), postuliert Gianfrancesco Pico gegen Ficino, Avicenna und viele andere seiner eigenen Zeit – wohl auch entgegen des *Gartens der Lüste*; dagegen teilt Pico della Mirandola mit dem Bild, wie sogleich unterstrichen werden soll, das Bewusstsein von der gefährlichen Imagination. Ähnlich zwischen Traktat und Bild klingt auch die Begründung der Strafe: „Wird aber ein Mensch in seinem Leben und Verhalten zum Tier, so ist das die Folge davon, dass er sich der Herrschaft und Leitung der Phantasie unterworfen hat.“ (S. 92/93)

Bei Portal, Anbau und hellem Säulenstumpf wurde vermutlich zwischen zwei verschiedenen imaginativen Kräften unterschieden. Bei zuweilen wechselnder Benennung unterschied die Seelenpsychologie eine einfach reproduzierende Kraft als eine dienstbare, getreue Bereitstellung nicht mehr aktuell vorhandener Wahrnehmungen (meist als *imaginatio*). Die andere, darüber hinaus gehende, die kreative Phantasie dagegen erschafft neu, kombiniert, formt um, erstellt irrealer Dinge usw. Die Unterteilung kommt implizit von Aristoteles und durchzieht das ganze Mittelalter, wenngleich manche Autoren für Imagination/Phantasie nur einen Begriff verwenden oder sie eng mit kontrollierenden, mit bewertenden Kräften (*cogitativa*, *estimativa*) kombinieren.²⁴

Die Verwendung der Begriffe *imaginatio* und *phantasia* bei niederländischen Philosophen um 1500 dürfte die europäischen Verhältnisse spiegeln.²⁵ Je nachdem, an wen sich die

²⁴ Es geschah auch, dass derselbe Autor einmal zwischen Phantasie und Imagination unterschied und dann wieder nicht, oder dass als ‚Phantasien‘ die Produkte der Imagination bezeichnet worden sind. Interessant im Falle des Bernardus Gordonius ist, dass er als *fantasia* ausschließlich sexuelle Vorstellungen fasst, und andere, allgemeine Vorstellungen als *imaginaciones* bezeichnet. Siehe Stefanie Zaun, *Die Geburt des Sexus aus der Kraft der Einbildung: Imagination, Koitus und Liebeswahn in den altspanischen Übersetzungen Bernardus Gordonius*, in: *Imagination und Sexualität. Pathologien der Einbildungskraft im medizinischen Diskurs der frühen Neuzeit*, hg. v. Stefanie Zaun, Daniela Watzke, Jörn Steigerwald, Frankfurt am Main 2004, S. 37-57 hier S. 47. Die spanische Übersetzung erschien 1496, s. S. 38, Anm. 4.

²⁵ Olga Weijers, *Le Pouvoir d’imagination chez les philosophes néerlandais du Xve siècle*, in: *Phantasia-Imaginatio*, V^o Colloquio Internazionale, Roma 9-11 gennaio 1986, hg. v. M. Fattoni u.

Autoren anlehnen, an Thomas von Aquin oder Albertus Magnus, und mit ihnen vier oder fünf innere Seelenkräfte unterscheiden, differenzieren die Autoren zwischen *imaginatio* und *phantasia* (Gerardus von Harderwijk, Albertus Magnus folgend) oder eben nicht. Wenn unter *imaginatio* alle Funktionen subsummiert sind, wird zwischen *proprie dicta/generaliter dicta* getrennt, womit die bekannte Aufgabenteilung zwischen reproduktiver und kombinierender Phantasie ebenfalls erfasst ist. Obwohl auch hier eine begriffliche Konfusion festgestellt wurde²⁶, hat sich auch im niederländischen Sprachraum offenbar die Zuweisung der *imaginatio* (überwiegend als *vis imaginativa* gebraucht) für die eher vertrauenswürdigen und der *phantasia* für die riskanten Operationen der Seele durchgesetzt. Anschaulich wird das durch die Wörter ‚verbeeldinge‘ und ‚imaginacie‘ einerseits und ‚fantasie‘, das ausschließlich illusionäre und wahnhaftige Gebilde meint, andererseits. Der aus den gespeicherten Informationen neu kombinierenden meist *phantasia* genannten Vorstellungskraft nützt die Abwesenheit der *ratio* an meisten: Sie ist für Gregor Reisch und seine gelehrten Zeitgenossen die für die Träume ausschlaggebende Seelenkraft.²⁷

Im *Garten der Lüste* verteilen sich die beiden Qualitäten der Imagination also folgendermaßen (**Abb. 3**): Der Anbau ist insgesamt gewissermaßen getreu-reproduktiv gebildet. Die anormale bauchige Form mit dem Sporn rechts leitet über zum Säulen- oder Baumstumpf mit der Muschel. Dort übernimmt die regellose, neuschaffende – und fragwürdige – Phantasie die Macht.²⁸ Als Zutat liegt die Muschel in einem ‚Nest‘, womit diese Art der Imagination als ‚tierisch‘ deklassiert ist. Das Nest der Schwalben und das Netz der Spinne waren regelmäßig Beispiele für die begrenzten Seelenvermögen der Tiere, die nur invariable Artefakte produzieren. Zuweilen (bei den Viktorinern, bei Thomas von Aquin) wurde ausdrücklich zwischen Phantasie oder Imagination *rationalis* einerseits und *sensibilis* (die auch die Tiere haben) andererseits unterschieden.²⁹

So verstanden würden Portal und überdachter Anbau das Reservoir darstellen, aus dem das Gedächtnis der Frau dank der Imaginationskraft den sinnlichen Traum produziert, und rechts driftet die Vorstellung in Richtung Säulenstumpf in die willkürlich-sinnlosen *phasmata* ab. Hier werden die waghalsigen Dinge erfunden, die sogleich wieder einstürzen können – dass das Phantasiegebäude zusammenfällt, sagt man heute noch.

Oder wäre möglich, dass im *Garten der Lüste* das Gedächtnis gar nicht, sondern allein die Imagination und zwar *zentral* positioniert ist?³⁰ Dass das Gedächtnis lediglich im hinteren

M. Bianchi, S. 205-220. Die Autorin bezieht sich auf Gerardus de Harderwijk (gest. 1503), Lambertus de Monte (gest. 1499) und Henricus de Gorcum (gest. 1431).

²⁶ Gerardus de Harderwijk schreibt auch von *phantasia (!) generaliter dicta*, was sowohl *imaginatio* und *phantasia proprie dicta* umfasst als auch noch *vis estimativa*; vgl. Weijers 1986, S. 217, damit vielleicht Robert Grosseteste folgend. Die Zuschreibungen der einzelnen inneren Sinneskräfte als recht variabel beschreibt auch David Summers, *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge 1987.

²⁷ Klemm 2013, S. 172-246.

²⁸ Freilich ist das nicht eindeutig. Es könnte auch gemeint sein, dass *ein* normaler Zustand *sukzessive* von *einer* labilisierenden Kraft beeinflusst wird.

²⁹ Dewender 2003, S. 154.

³⁰ Wobei allerdings Ficino und Gianfrancesco Pico della Mirandola als gedanklicher Hintergrund ausscheiden. Ficino, weil er die (freiere) Phantasie gegenüber der reproduzierenden Imagination aufwertet – im *Lüste-Garten* wird entgegengesetzt bewertet. Pico scheidet aus, weil er alle imaginativen Vermögen als eines bündelt. Vgl. Kanz 2002, S. 67-68.

Teil des Anbaus versteckt ist, *aus dem* die imaginative Kraft operiert? Die Imagination allgemein (Portal), das Gedächtnis dahinter, links von rational kontrollierter Imagination (Zelt) und rechts von der falschen Phantasie (Säulenstumpf) flankiert?

Der Kopf und seine Kammern – von außen und von innen

Bosch erfindet zwar für die Fünf Sinne in den riesigen Fruchtschalen jeweils kleine Szenen, er setzt aber traditionell auf die Kreisform des Fünf-Sinne-Rades mit der Nabe in der Mitte (**Abb. 4**). Diese Identifizierung erst ermöglichte, das kompositorisch und formal exklusive Baum-Zelt-Dreieck als Symbol des Verstandes und das denunzierte Portal als Form für die Sinne im Gedächtnis zu erkennen, die durch die reproduzierende Imagination auftreten. Indem nun der helle Säulenstumpf als eigene Station *phantasia* innerhalb einer dann vierteiligen ‚Struktur der inneren Sinne‘ dechiffriert ist, lässt sich eine weitere diagrammatische Anregung ausmachen, wobei zu *drei* Seelenarchitekturen zurückzukommen ist, zu Baum-Zelt, Portal und Säulenstumpf.

Denn die so auffällige ‚nachbarliche Lokalisation‘ von Seelenvermögen im *Lüste-Garten* konnte auf psychologische Abbildungen zurückgreifen. Der 3-Kammer-Typus der inneren Sinne hatte mindestens seit dem 13. Jahrhundert in den Seelentraktaten ein Stereotyp ausgebildet. Die meist fünf inneren Sinne werden dabei auf drei Hirnventrikel verteilt.

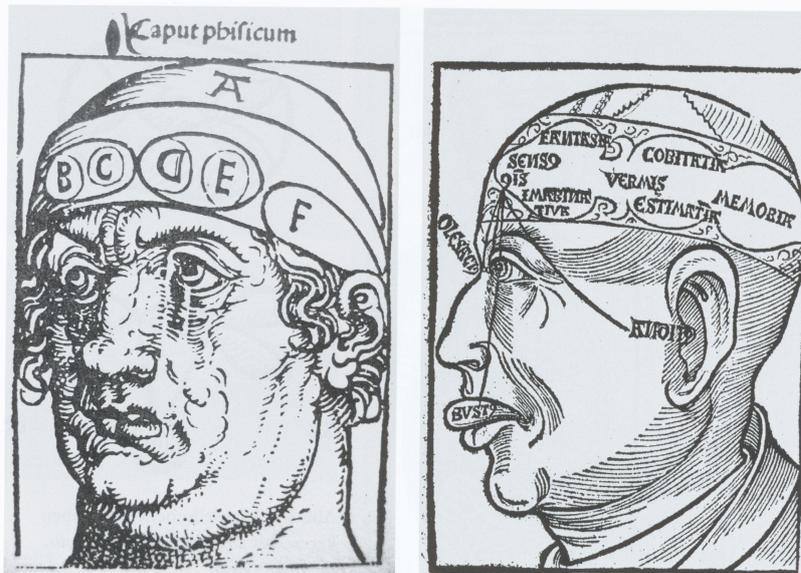


Abb. 5: Darstellungen der Seelenkräfte in drei Gehirnkammern, links aus *Trilogium Animae* von Ludovicus de Prussia (1498) als schematische Darstellung, rechts aus dem *Buch der Chirurgia* von Hieronymus Brunschwig (1525) mit Gehirnkammern, die untereinander verbunden sind³¹

Die Albrecht Dürer zugeschriebene Illustration zu Ludovicus Prutenus' *Trilogium animae* wurde im Todesjahr des Autors 1498 bei Anton Koberger in Nürnberg gedruckt. Von vorn nach hinten sind in dieser Variante *sensus communis* (B) und *imaginatio* (C) in der ersten

³¹ Nach Wibke Larink, *Bilder vom Gehirn. Bildwissenschaftliche Zugänge zum Gehirn als Seelenorgan*, Berlin 2011, S. 129.

Hirnkammer, *phantasia* (D) und *vis estimativa* (E) in der zweiten und *memoria* (F) im dritten Ventrikel verortet. Die Darstellung wie ein Stirnband setzt die Kenntnis der Lehre von den drei Hirnkammern voraus und verbindet geradezu lässig eine diagrammatische Darstellung mit konkreter Lokalisation.³² Die meisten dieser Abbildungen platzieren die drei Kammern vorn und seitlich auf einen Kopf im Dreiviertelprofil wie beispielsweise in der *Margarita philosophica* des Gregor Reisch.³³

Die Anordnung im *Garten der Lüste* gilt keinen Hirnventrikeln, das ist klar. Es ist – jedenfalls für mich – keine Assoziation an einem Kopf provoziert. Doch wie bei den Kopfdarstellungen mit inneren Sinnen bzw. Seelenkräften sind diese Vorgänge in eigenen ‚Kammern‘ angeordnet und wie in den Köpfen ist differenziert, dass Verstand, Gedächtnis, Imagination und Phantasie unterschiedlich miteinander funktionieren. Zwischen Zelt und Portal gibt es keinen Austausch, nur ein Stachel reicht vom Portal aus nach links hinüber. Dagegen gehen Portal, Anbau und Säulenstumpf – zumindest im ‚Formverlauf‘ – ineinander über.³⁴

Abermals ist die Erfindungskraft des Malers zu feiern. Dass er die schematische Reihenfolge von vorn nach hinten nicht wiederholt, mag der Umsetzung in eine Landschaft geschuldet sein. Doch weit über die bloße Setzung von ‚Kammern‘ mit Beschriftung hinaus bildet der Maler die Details entsprechend der psychologischen Inhalte aus. So ‚regulierend-disziplinierend‘ das Baum-Zelt passenderweise ist, so lasziv das Portal und so labil die Konstruktion auf dem irregulär hellen Säulen- oder Baumstumpf.

In der Äquilibristik aus Muschel und Eiform kann die freie Phantasie nicht gefeiert sein, dieser labilen Konstruktion sollte man nicht trauen. Was wollten Konzepteur/Maler über diese Seite der Imagination vermitteln? Das Problem besteht generell: Dem Bemühen, einen konkreten Begriff für *Imagination* für eine bestimmte soziale Praxis als wahrscheinlich anzunehmen, stehen grundsätzliche Unschärfen entgegen. Kein Bild gehorcht einem Begriff, es ist klüger als Metapher und Symbol. Zudem weist die „Spannung zwischen Begriff und Praxis darauf hin, dass die Imagination vielleicht in stärkerem Maße als andere *facultas*

³² Klemm 2013, Abb. S. 214 Albrecht Dürer, *Caput phisicum*, Ludovicus Prutenus, *Trilogium animae*, Nürnberg (Anton Koberger) 6. März 1498 (Detail). Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 4. Inc 1776b = Wgdr 95, nicht paginiert. – Eine Auswahl bieten beispielsweise Edwin Clarke, Kenneth Dewhurst, *Die Funktionen des Gehirns*, München 1973, und Heinrich Schipperges, *Welt des Auges. Zur Theorie des Sehens und Kunst des Schauens*, Freiburg i.B. u.a. 1979.

³³ Gregor Reisch, *Margarita philosophica* (Basel 1517), übersetzt von Eva und Otto Schönberger, Würzburg 2016. Kapitel X und XI sind der Seelentätigkeit gewidmet, Abbildung der Gehirnkammern in X-II. Clarke/Dewhurst 1973, S. 10, unterscheiden drei Typen: Die Gehirnfunktionen nur nebeneinander gekennzeichnet (hier: Dürer-Prutenus), Kreise für die Kammern (hier nicht abgebildet: Albertus Magnus, *Philosophie Naturalis*, 1506), miteinander verbundene Kammern (hier: Brunschwig). Siehe Larink 2011, S. 124-129.

³⁴ Schon surreale Züge trägt die Phantasie des Edmund Spenser (1552-1599), der im 2. Buch von *The Fairie Queen* ein *House of Temperance* entwirft, eine Architektur der Seele. Im Turm dieses von außen schwer bewachten Tempels wohnen die drei wichtigsten Berater der Fürstin Alma (der Seele), und vorn mittig ist es der unaufgeräumte Sonderling *Phantastes* (mit ihm sind *cogitiva* und *memoria*). In diesem Zusammenhang schon bei Ruth E. Harvey, *The Inward Wits. Psychological Theory in the Middle ages and the Renaissance*, London 1975, S. 1f., hier nach: Irmgard Müller, Daniela Watzke: *Gebrauch und Missbrauch der Einbildungskraft in der Medizin des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: Rudolf Behrens (Hg.), *Theorien des Imaginären. Theorien der Imagination in funktionsgeschichtlicher Sicht*, Hamburg 2002, S. 89-116, hier S. 89-91.

animae immer schon eine prekäre und labile Einbruchstelle gewesen ist, in der sich das Subjekt gleichsam entäußert und damit sich gefährden, aber auch sich selbst überschreitend exponieren kann.³⁵

Auf die Stirn geschrieben

Im vorliegenden Falle gibt der Schlaf den Rahmen vor. Im späteren Mittelalter war auch in weit verbreiteten Schulenzyklopädien wie der *Margarita philosophica* des Gregor Reisch durchgesetzt, dass die Traumbilder durch physiologische Vorgänge im Körper entstehen. Der je verschieden (Geschlecht, Temperament, Alter, Tageseinflüsse, Verdauung) zusammengesetzte *spiritus* steigt im Rücken hoch. Er nimmt aus der weiter hinten im Kopf befindlichen Gedächtniskammer die gespeicherten Bilder mit und verarbeitet sie mit der Kraft der Imagination und weiterer (beurteilender) Kräfte im *sensus communis*. Es gibt andere Modelle, die den *sensus communis* zu diesem Zeitpunkt als nicht mehr beteiligt ansehen – generell gilt eine große Varianz und, dass beim Seelengeschehen gewissermaßen feinstoffliche Substanzen sich durchmischen. Feinste Regungen – zum Beispiel durch das Gebet, durch visuelle Ablenkung – können dazu führen, dass sich ‚ein Gedanke‘ verwandelt. Auch theologische Seelentraktate, beispielsweise das *Trilogium animae* des Kartäusers Ludovicus Prutenus, enthalten physiologische Beschreibungen und lokalisieren die Vorgänge differenziert im Gehirn.



Abb. 6. Detail Mitteltafel, Frau in der Höhle mit Doppelstreifen über die Stirn

Wie notiert, meine ich, dass eine Frau in der Höhle erweckt erwacht, sowohl mit eigenem Willen als auch mit Gottes Hilfe. Der Doppelstreifen, der Glanz auf dem Glas vor dem Gesicht der Frau und durch ihren Körper spielt vermutlich (wie auf der Außenseite des Triptychons) auf das Bundeszeichen und auf die ewige Gnade und Liebe an.³⁶ Die Prutenus-Illustration gibt in dieser Hinsicht einen Hinweis. Nach früheren Zuschreibungen an Albrecht Dürer aufgrund einer behaupteten Porträtähnlichkeit mit Willibald Pirckheimer argumentiert Tanja Klemm damit, dass die Buchstaben AD exorbitant benutzt sind (**Abb. 5**). Das A mit ausladendem Dach bezeichnet in der Mitte oben das gesamte Gehirn, das D darunter sticht

³⁵ Rudolf Behrens, *Einleitung*, in: Behrens (Hg.) 2002, S. VII-VIII.

³⁶ Meinhard Michael, *Magdalena und das Bundeszeichen im Garten der Lüste von Hieronymus Bosch – und bei Godefridus Schalcken?*, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/5424>.
Meiner Ansicht nach wacht die Frau in der Höhle als Seele einer Maria Magdalena auf, die Züge der Braut des Hoheliedes und der minnenden Seele insgesamt trägt.

seitenverkehrt unter weiteren Buchstaben hervor: Es bezeichnet die Stelle, wo die *phantasia* sitzt. Tanja Klemm fasst zusammen: „Nicht nur hebt die Kopfdarstellung damit denjenigen Sinn hervor, der in der Zeit mit produktiver Gestaltungskraft und damit auch mit den Fähigkeiten eines Künstlers assoziiert wurde. Die *phantasia* ist zudem gerade in der Sinnesphysiologie des Träumens wichtig. Vor allem die neuplatonisch orientierten Gelehrten der Zeit exponieren diesen Sinn in ihren Traum- und Wahrnehmungstheorien.“³⁷

Auch beim Prutenus sind *phantasia* und *imaginatio* voneinander unterschieden. Die Imagination operiert mit dem *sensus communis*, die Phantasie wird von der bewertenden, ordnenden Kraft (*estimativa*) begleitet. Fast immer wird die Imagination im komplexen Sinne ganz vorn im Kopf verortet, auch, wenn sie als separate Kraft verstanden wird, dann mit dem *sensus communis* oder – wie bei Prutenus – mit einer urteilenden Kraft gemeinsam.³⁸

Kann es Zufall sein, dass das erweckende Licht die Frau in der Höhle dort an der Stirn trifft, wo die imaginativen Kräfte platziert werden? Wenn ein Bild detailliert die einzelnen Sinne, den Gemeinsinn, Verstand, Gedächtnis und Imagination thematisiert, kann dem Maler (/Konzepteur) dann entgehen, dass der göttliche Einfluss genau dort ‚einwohnt‘, wo der Traum der Frau imaginiert wurde? Ein Maler, der den Kopf, den Dürer in der Prutenus-Illustration von *außen* zeigt, gleichsam nach *innen* betritt und dort das Wirken auch der Imagination dezidiert charakterisiert, dieser Maler sollte, wenn er den träumenden Kopf ‚wieder verlässt‘, und zwar mit der finalen Anzeige, dass sich alles zum Guten wende, auf diese Stelle an der Stirn besondere Aufmerksamkeit verwendet haben. Denn gerade erst, gewissermaßen, hat er dieselbe Stelle von innen betrachten lassen. Der göttliche Einfluss trifft dort, wo das ‚Übel‘ sitzt, er schlägt die Phantasie, die unerwünscht den Traum der Frau in der Höhle übernommen hatte, in den Bann und errettet, so und also diametral als bei Dürer/Prutenus verstanden, diese Seele.

Zwischen Augenbrauen und Schädeldecke

Ein Hinweis darauf findet sich etwas später in der spanischen Literatur. Keine Rolle spielt für diese Zwecke, dass es sich um einen unvollendeten Roman eines wenig bekannten Autors handelt, es geht um das Denkmodell. *Felixmarte de Hircania* von Melchor de Ortega, erstmalig 1556 gedruckt, ist ein Abenteuer-, Hexen- und Ritterroman, der in einem Krieg des türkischen Sultans (im Namen des Teufels) gegen die Kaiser von Deutschland und Griechenland (also gegen das Christentum) spielt. Magie und Zauberei haben großen Anteil, verschiedene Arten der Erkenntnis werden verhandelt. Ein Kompositmonster aus Löwe und Bär hat eine wichtige Funktion; das Monster ist aber nicht teuflisch verwandelt, sondern die Tiere werden planvoll zoologisch aufgezogen und erfolgreich gekreuzt. Gegenspieler im

³⁷ Klemm 2014, S. 215.

³⁸ Christel Meier, *Imaginatio und phantasia in Enzyklopädien vom Hochmittelalter bis zur Frühen Neuzeit*, in: Dewender/Welt (Hg.) 2003, S. 161-181. Es bestehe Konsens über diese Platzierung im Mittelalter, so Anne-Marie Bautier, *Phantasia-Imaginatio. De l'image à l'imaginaire dans les textes du haut moyen age*, S. 81-104, hier 103. Siehe auch die Tabelle über die Lokalisation der Geisteskräfte (verändert nach Walter Sudhoff) bei Irmgard Müller, Daniela Watzke, *Gebrauch und Missbrauch der Einbildungskraft in der Medizin des 17. Und 18. Jahrhunderts*, in: Behrens (Hg.) 2002, S. 89-115, bes. S. 114-115.

großen Kampf zwischen göttlichem Heilsplan und seiner Widersacher sind ein guter Magier, „el Sabio Invisible“, ein Gotterwählter, der unsichtbar bleibt, und eine Hexe Astrofonia. Die „Überlagerung von Magie und Empirie“³⁹ soll hier lediglich den Gedankenraum andeuten.

Ein junger schöner Ritter tritt auf, der *Cavallero de la Imaginación*, der ein bemaltes Schild trägt. Auf dem oberen Bild des zweigeteilten Schildes thront eine schöne junge Dame. Darunter kniet ein weißer Ritter. Von der Angebetenen trennen ihn Meer und weites Land, doch ist Abhilfe geschaffen. Gerhard Penzkofer fasst zusammen: „Vom Gesicht der Dame dringen Strahlen durch eine Wolke hindurch in den Kopf des Ritters, genau in den Raum zwischen Augenbrauen und Schädeldecke. Diesen Zwischenraum besetzt ein exakt redupliziertes Bild des Gesichts der Dame. Der Ritter ist heiter. Er sieht aus, als ob er imaginieren. Er führt die Hand an sein Herz, das von den Strahlen getroffen wird, die das Bild der Dame in seinem Kopf aussendet. Eine griechische Aufschrift sagt: ‚Crióme naturaleza por darne tan alto don qual es la imaginación.‘ Deshalb heißt der junge Ritter Cavallero del Don oder Cavallero de la Imaginación. Schild und Devise enthalten eine ganze Theorie der *imaginatio*.“

Die naturgetreue Wiedergabe des Gesichts der Frau auf der Stirn des Ritters der Imagination und der Dank an die Natur für diese ‚hohe Gabe‘ in der Aufschrift stellen die Imagination als falsch und verzerrend zurück – und feiern das Gegenteil. Noch einmal Gerhard Penzkofer: „Vor diesem Hintergrund zeichnet sich die Besonderheit des Schildes ab, den der Cavallero de la Imaginación mit sich trägt. Er negiert die mögliche Fehleranfälligkeit der *imaginatio* und behauptet die differenzlose Repräsentation der abwesenden Person. *Imaginatio* ist verlustfreie Mimesis.“⁴⁰

Für den Garten der Lüste hat das jüngere Beispiel gewiss eingeschränkten Argumentationswert. Es kann immerhin wie Dürers Prudentius-Illustration, nun als mittelbares Echo, bestätigen, dass die Stirnpartie als Ort der Imagination auch um 1550 ein Sujet der poetologischen Reflexion war.

Rätselhaftes Dreieck

Handelt es sich beim Korallen-Baum-Zelt – dem stringenten Dreieck, das die drei Dreiecke des unteren Drittels der Mitteltafel wie ein Scharnier zusammenhält (**Abb. 4**) – tatsächlich um ein Symbol für den Verstand? Die Spitzen des Zeltes *und* des Portals ragen in den sinnverseuchten Reiterkreis hinein. Für Gedächtnis und Imagination wäre das zu erwarten, sie gehören zur sensitiven Seelenschicht, nicht zur rationalen.⁴¹ Doch der Verstand (Baum-Zelt) gehört zur rationalen Seele. Zwar wurde wiederum allgemein konzidiert, dass die sinnliche Leibseele freilich an der intellektiven Geistseele mitwirke, weil die Meldungen aus der Welt nun einmal durch die Sinne erfahren werden. Doch besteht der Sinn des

³⁹ Gerhard Penzkofer, *Zauberer und Hexen im Ritterroman*, in: Penzkofer/Matzat (Hg.) 2005, S. 130-153, v.a. S. 146-150, zit. S. 148-149, auch die folgenden Zitate.

⁴⁰ Was das im Komplex der sprachlichen Mittel des Romans vertritt, kann hier vernachlässigt werden, siehe Penzkofer 2005, S. 130-153.

⁴¹ Ich nehme an, die Dreiteilung der Mitteltafel ist ein Echo der drei Seelenteile vegetativa (oben), sensitiva (Mitte), rationalis (unten), vgl. Michael 2016, Kap. 27, 48. Michael 2018, S. 81-84, S. 137-140.

menschlichen Verstandes ja gerade darin, die Leiblichkeit zum Geist hin zu transzendieren. Der Verstand dürfte also zwar von innen mit den nackten Körpern ‚informiert‘ und ‚beschmutzt‘, doch nicht von oben vom Reiterkreis ‚gespeist‘ werden.

Würde dieses ‚Ansetzen‘ am Kreisritt der sensitiven Seele nicht stattdessen haargenau auf die Fünf Sinne passen, wie es auch Conrad Gessners Diagramm bestätigt? Zumal Carolus Bovillus, ein Nachfolger des Faber Stapulensis in Paris, 1510 für die Fünf Sinne genau ein solches zweiseitig-gleichschenkliges Dreieck verwendete.⁴² Wenn die Sinne in dieser Weise ein zweites Mal im Zelt gebündelt wären, stünde also das Imaginations-Gedächtnis-Portal, größer und in der Mitte, zwischen den Sinnen links und der regellosen Phantasie rechts.

Allerdings gibt es mindestens zwei starke und weitere Argumente gegen diese Überlegung. Erstens, ein systematisches Argument, würde der Verstand/die Ratio im Seelenapparat fehlen, was wohl nicht sein dürfte.⁴³ Zweitens, ein bildlogisches Argument, würde der formale Kontrast beidseits des Portals, nämlich zwischen Dreieck-Ordnung-Stabilität links und Muschel-Ei-Fragilität rechts, keinen Sinn machen, wenn in der linken rationalen Form etwas noch Gefährlicheres als die labile Phantasie, nämlich die Sinnenseele, komprimiert wäre. Als drittes Argument sei die Doppelung genannt, die mit Sinnen-Rad *und* ‚Sinnen-Zelt‘ vorläge. Mir erscheint die bisherige Lesart schlüssiger: links der Verstand oder eine Verstandeskraft (Baum-Zelt), mittig Imagination plus Gedächtnis oder umgekehrt (Portal und Anbau), rechts Phantasie (Ausgang des Anbaus und wacklige Säule). Dass also auch die Spitze des Verstandes-Zeltes im Reiterkreis, bei der sensitiven Seele, ansetzt, unterstreicht die sensitive, die sinnliche Verankerung *aller* Vorgänge in der Seele, auch der rationalen oder intellektiven. Die Seelentheorie des Lüste-Gartens ist, zumindest das ist festzuhalten, differenzierter als das augustinische Schema Verstand-Gedächtnis-Wille. Sie ist um Übergänge und Mischzonen und ausführlich um die Imagination bemüht.

Dem rätselhaften Korallen-Baum-Zelt sei weitere Nachfrage gewidmet. Die hybride Form ist, wie notiert, über die Naturformen hinaus – abstrakt – ein Dreieck mit zwei gleich langen Schenkeln und dabei recht genau doppelt so hoch als breit.⁴⁴ Folgend kommt es darauf an, dass es eine Naturform ist und gleichzeitig abstrakt. Im Buch VI der *Nikomachischen Ethik* handelte Aristoteles über das Verhältnis zwischen Intellekt und Klugheit, was im späteren Mittelalter oft kommentiert worden ist.⁴⁵ Dabei kommt, wie Interpreten verstanden, die Fähigkeit zur Sprache, bestimmte Gegebenheiten – Größenverhältnisse, Grundformen, kleine Summen, Vorher-Nachher – *intuitiv* einschätzen zu können. Solche basale Einschätzung

⁴² In Michael 2016, Kap. 32, Anm. 376, schon kurz erörtert. Für die Dreiecke siehe Carolus Bovillus, *Liber de intellectu, Liber de sensu, Liber de nihilo, Ars oppositorum...*, Paris 1510, Faksimile-Ausgabe Stuttgart-Bad Cannstadt 1970, fol. 32v., 33r., 98v-100r, 172r.

⁴³ Es ist fraglich, ob es sinnvoll ist, Entsprechungen für weitere Seelenkräfte wie *vis estimativa* oder *cogitativa* zu suchen.

⁴⁴ Wie bereits angemerkt, ist das Dreieck ein beliebtes Modell. Es dient Aristoteles zum Beispiel auch zur Veranschaulichung der Hierarchie der Seelenteile – von der untersten, dem pflanzlichen, bis zur Denkseele: „Im Viereck ist das Dreieck, im Empfindungsseelischen das Pflanzenseelische der Möglichkeit nach enthalten.“ Der Kommentar des Thomas von Aquino bestätigt es. Siehe Thomas von Aquin, *Die Seele. Erklärungen zu den drei Büchern des Aristoteles ‚Über die Seele‘*, übertr. u. eingel. vo. Alois Mager O.S.B, Wien 1937, S. 163/169 (II, 5, 296-298)

⁴⁵ Luca Baschera, Christian Moser (Hg.), *Vermigli, Pietro Martire, Kommentar zur Nikoachischen Ethik des Aristoteles (1562)*, Leiden 2013, S. 10. Faber Stapulensis gab 1497 einen Band verschiedener Übersetzungen der Aristotelischen Ethik heraus.

werde jeweils nicht von einem *äußeren* Sinn geleistet, wird Thomas von Aquin in seinem Kommentar bekräftigen, sondern von einem übergreifend beurteilenden *inneren* Sinn. Der könne die wahrzunehmenden Dinge mit bereits vorhandenen Repräsentationen *beurteilen*. Thomas von Aquin schließt an Aristoteles' Beispiel an: Man könne eine Dreiecksform in der Natur schnell mit dem im Geist vorhandenen abstrakten Dreieck einschätzen.⁴⁶ Eine nicht mehr zerlegbare Form, ein *eschaton*, ein Letztes, was das Dreieck in diesem Sinne ist, dient dazu, das letzte Konkrete der Naturform zu erkennen.⁴⁷ Die repräsentierte abstrahierte Form dient zur schnellen Beurteilung der Naturform, dies geschieht durch eine beurteilende innere Kraft. Mit den Worten von David Summers „just as in doing mathematics we must imagine some particular triangle corresponding to a single triangle in nature“.⁴⁸



Abb. 7: Detail Korallen?-Baum-Zelt: (abstraktes) Dreieck und (konkrete) Naturform

Es ist nicht zwingend, dass es Thomas von Aquins Kommentar war, der dem Maler Bosch damit gleichsam die Methode vorschlug: Die abstrakte *Geistform* Dreieck *über* dem Zelt und gleichzeitig *im* Zelt, in der konkreten dreieckigen *Naturform*, zu betonen, um darin den von der Naturform abstrahierenden Verstand kenntlich zu machen. Da Thomas von Aquin mit dem Beispiel erklärt, wie ein gleichsam automatisches Erkennen erfolgt, zwar sinnlich, aber durch ein *eschaton*, ein ‚Letztbegründendes‘ des mathematisch-abstrakten Denkens, darf man das dreieckigen Zelt wohl auch ohne seine Positionierung schon als ‚Erkenntnisform‘ einstufen.

Ähnlich benutzt Boethius' dritter theologischer Traktat *De Hebdomadibus* ein Dreieck, zweifellos ebenfalls ein Reflex auf die *Nikomachische Ethik*. Vieles, das in Wirklichkeit nicht getrennt werden kann, schreibt Boethius, werde im Denken gleichwohl getrennt: „obwohl keiner ein Dreieck oder Ähnliches von der unterlegten Materie wirklich abtrennt, er dennoch, indem er es geistig absondert, das Dreieck selbst und seine Eigengesetzlichkeiten unabhängig von der Materie anschaut.“⁴⁹ Im *Hebdomadibus* wird damit veranschaulicht, dass das

⁴⁶ *Sententia libri Ethicorum*, liber VI. S. <http://www.corpusthomicum.org/ctc06.html>.

⁴⁷ Ursula Wolf, *Aristoteles ‚Nikomachische Ethik‘*, Darmstadt 2007², S. 151-152.

⁴⁸ Summers 1987, S. 87-88.

⁴⁹ Deutsch nach Hans Zimmermann, <http://12koerbe.de/pan/esse.htm>. Der Hinweis auf Boethius bei Bundy 1927, S. 174, Anm. 7, mit englischer Übersetzung der Passage. Der lateinischen Text bei

göttliche Sein im geschöpften Sein ungetrennt präsent ist, obwohl das Denken es separieren kann und muss. Bekanntlich war Boethius eine Autorität, auch sein als *Hebdomadibus* abgekürzter Traktat *Quomodo substantiae in eo quod sint bonae sint*. In der kleinen Schrift geht es um das Verhältnis zwischen dem göttlichen Guten und dem Gutsein der irdischen Dinge, die gut sind, indem sie dem höchsten Guten zustreben.⁵⁰ Dieser ‚Axiomentraktat‘ des Boethius gehörte dank vieler älterer Kommentare, prominent später von Thomas von Aquin, zur philosophischen Schullektüre. Beide Hinweise auf die philosophische Denktradition eines solchen Dreiecks, das sowohl *in* der Naturform als auch separat *über* ihr liegt, im Denken zu trennen, obwohl ungetrennt (Boethius), als geistiges *eschaton* für die Wahrnehmung des konkreten Phänomens (Aristoteles/Thomas von Aquin), betreffen somit das abstrahierende Denken, den rationalen Anteil.

Die Methode Boschs, sprachlich-theoretische Sachverhalte bildlich wörtlich zu nehmen, könnte hinter dem Zelt schließlich auch zu der gierigen Männergruppe geführt haben, denen ein Vogel eine Frucht hinhält. Wenn man schon einmal in der Nähe des Aquinaten ist: Bei Thomas spielt das Strebevermögen *appetitus* eine große Rolle. Was hinter dem Zelt geschieht, kann auch als herrliches Bild für den *appetitus naturalis*, für das niedere Streben nach körperlich-natürlicher Befriedigung gemeint sein, wiederum als Gegensatz zu verstehen zum geistigen Strebevermögen *appetitus elicitus* – der Wille der Frau in der Höhle.⁵¹

Dem ganzen Seelenapparat liegt also nicht nur die augustinische Triade von Höhle, Zelt, Portal zugrunde (Wille, Intellekt, Gedächtnis), sondern bei den inneren Seelenvermögen oder inneren Sinnen selbst eine differenzierte Vorstellung. Und der Wille könnte – wie bei Thomas von Aquin und seinen Nachfolgern – als differenziertes Strebevermögen in allen Seelenschichten wirken, sowohl in der Höhle (notwendig, intellektiv) als auch hinter dem Zelt (karikiert, sinnlich).

Schon der ironische Ton dieser ‚bildlichen Variante‘ einer Seelentheorie entpflichtet, eine genaue Entsprechung zu finden. Es ist ein Bild. Welche psychologischen Begriffe, ob eine *bestimmte* psychologische Theorie dafür benutzt wurden, bleibt vorläufig unklar. Doch darf bestätigend festgehalten werden, dass es sich beim Zelt um eine ‚Architekturform des Intellekts‘, der Ratio allgemein oder des Verstandes (*dianoia*) konkret handeln sollte.⁵² Stellt

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0681%3Aloebline%3D90> - loebline 85/90. (nach Boethius, *Quomodo Substantiae in Eo Quod Sint Bonae Sint Cum Non Sint Substantialia Bona*, in: H.F. Stewart, E.K.Rand (Hg.), *Boethius, The theological Tractates and the Consolation of Philosophy*, London 1918 (neu 1962, The Loeb Classical Library 74).

⁵⁰ Gangolf Schrimpf, *Die Axiomenschrift des Boethius ‚De Hebdomadibus‘ als philosophisches Lehrbuch des Mittelalters*, Leiden 1966. Kommentar des Passus siehe Thomas von Aquin, *Expositio in libri Boetii De Hebdomadibus. Kommentar zur Hebdomaden-Schrift des Boethius*, übers. u. eingel. von Paul Reder, Freiburg i. B. 2009, S. 111, 115.

⁵¹ Aquin/Mager 1937, z.B. S. 402 (II, 14, 802-803). Umfassend zur Psychologie des Aquinaten: Jörg Alejandro Tellkamp, *Sinne Gegenstände und Sensibilia. Zur Wahrnehmungslehre des Thomas von Aquin*, Leiden u.a. 1999, zur *phantasia* innerhalb der inneren Sinne, die Thomas weniger kategorial denn als Fähigkeiten kooperierend versteht, S. 254-263.

⁵² Dies gilt auch, wenn die Lesart ‚Zelt‘ bereits eine Projektion vom ‚Dreieck‘ aus in die Realität ist. Es würde ja genügen, von der Naturform ‚Baum‘ auszugehen, die in ein gleichschenkliges Dreieck gezwungen worden ist. Mehr Details sprechen für ‚Baum‘: der Vogel darauf, die Äste, die schiefe Öffnung, die sonstige Praxis im Bosch-Milieu mit Baum-Öffnungen. Für ein Zelt spricht außer dem Umriss lediglich, dass sich Menschen darin aufhalten – was sie aber auch in einer Baumöffnung

man die Positionierung zurück, wäre auch ein Gedächtnis in der Mitte (Portal) vorstellbar, das links von der reguliert-rationalen Imagination (Dreieck korrigiert Baum) begleitet wird und rechts von der animalisch-sensitiven (trägerische Baum-Phantasie).

Thematisierung der Imagination?

Soweit bestehen keine Zweifel: Die vier von Instabilität und Chaos charakterisierten Tore im Hintergrund sind das Produkt dieser unsicheren und gefährlichen Phantasie. Auch wenn man stilistisch zwischen der Form im Vordergrund und den Konstruktionen im Hintergrund noch unterscheiden könnte, eint sie die Labilität und das Durcheinander. Was als Anomalie am Portal auffiel, wird hinten zur Regel. Die vier Tore, durch die Zahl und die durch sie fließenden Wasser als nun also pervertierte ‚Paradiestore‘ angedeutet, wurden von De Tolnay und anderen als ‚Schlösser‘ bezeichnet, was man psychologisch vielleicht in ‚Luftschlösser‘ übersetzen kann (**Abb. 8**).⁵³

Wie wichtig muss man die Imagination und die Konstruktionen der Phantasie im Verbund des Bildes taxieren? Die Tore im Hintergrund nehmen sehr viel Raum im Bild ein, sie sind als Phantasien ein Pendant der Tiermonster-Truppe im Paradies. Ist der *Garten der Lüste* also keine geträumte Diagnose der schlechten Welt oder einer verkommenen Seele allgemein, sondern eine Thematisierung der Imagination? Es gibt für die vier Bauten keine Unterzeichnung.⁵⁴ Eine Erklärung dafür könnte lauten, dass für die Tore, ungewöhnlich wie sie sind, Kartons angefertigt worden waren, deren Entwürfe direkt in die Malerei übertragen wurden. *Diese* Imagination war offenbar sehr wichtig. *Dass* und *wie* die Imagination die Welt verformen kann, war ein über mehrere Jahrhunderte stark diskutiertes Problem. Teilweise wurde angenommen, die Pest sei imaginiert worden. Dass Föten Schaden nehmen wegen negativer Vorstellungen der Mütter, selbst nur vom zu oft wiederholten Vor-die-Augen-Stellen einprägsamer Dinge – das gehörte noch im 18. Jahrhundert zum Expertenwissen.⁵⁵

Der Rahmen ist durch die Wasserläufe und die Vierzahl vorgegeben, es geht irgendwie um ein Paradies, irdisch; vielleicht auch, wenn die vier die 12 Tore und das himmlische Quadrat abkürzen, himmlisch⁵⁶; schließlich auch um die Welt, in die vier Flüsse des irdischen

könnten, sowie der Hohelied-Subtext. Die Dreieckform, die zwar ‚als Natur‘ also für ein Zelt spräche, könnte somit der Absicht folgen, mit dem abstrakt-philosophischen *eschaton* die Naturform Baum zu überformen. Freilich kommt, so gesehen, an der Grenze zwischen ‚Artificialia‘ und ‚Naturalia‘ wieder die Koralle ins Spiel. Gleichzeitig aber ist der Umstand, dass ein Zelt zuweilen genau in der Mitte der Liebesgärten in der Minnewelt steht, eine verführerische Parallele zum ‚Zelt‘ als Scharnier der Subflächen des *Lüste-Gartens*. Mit diesem Hintergrund wäre im Bild die Inversion der bei der Minne praktizierten sinnlichen Liebes-Logik anzunehmen, nun als im Dreieck der Ratio beherrschte Sinne. Es ist die Imagination, siehe Gianfrancesco Pico della Mirandola, die in einem Bild mehrere Bilder sehen lässt.

⁵³ Sie haben mehr als die Kolossalarchitektur im *Wandelnden Schloss*, dem anime-Film in der Regie von Hayao Miyazaki (Japan 2004) inspiriert.

⁵⁴ Carmen Garrido, Roger van Schoute, *Bosch at the Museo del Prado*, Madrid 2001, S. 171.

⁵⁵ Daniela Watzke, *Embryologische Konzepte zur Entstehung von Missbildungen im 18. Jahrhundert*, in: Zaun (Hg.) 2004, S. 119-136.

⁵⁶ Paul Vandenbroeck, zuletzt *Utopia's Doom*, Löwen, Paris, Bristol 2017. Es wäre zu ermitteln, wie die gelegentlich als ähnlich irritierend angeführten Hintergrundfelsen von Francesco del Cossa im

Paradieses sich unterirdisch verlängerten. Die vier Tor-Gebilde eint, dass in ihnen Naturelemente und Objekte menschlicher Schöpfung kombiniert sind, Felsen und Äste und Federn mit gläsernen Röhren und glatten Säulen und so weiter. In dieser Hinsicht ist wohl abermals verräterisch, dass das vierte Tor rechts sich einem blauen *mundus*, einer Kugelform annähert. Falls man eine Entwicklung von links unterstellen möchte, führt sie gleichsam hier hin. *Mundus* ist das Zeichen für Welt statt Geist schlechthin. Die schlechte Welt in Gestalt des Tores rechts ist höchst aggressiv. Wie als Gegenteil einer Glaubens- oder Tugendburg wird hier die Welt des *homo curvatus* verteidigt, der gottabgewandten Welt.

Final perfektioniert sich die – im rechtem ‚Paradiestor‘-Gebilde noch mit Beulen und Auswüchsen ‚wabernde‘ – Kugel erst im zentralen Brunnen. Als zeitliche Abfolge interpretiert kann damit von links nach rechts und zur Mitte hin eine Entwicklung von der Schöpfung hin zur verderbten Welt gemeint sein, durchaus im Sinne Paul Vandenbroecks.



Abb. 8. Mitteltafel, oberer Bereich, Imagination der ‚Paradiestore‘, durch Phantasie pervertiert, und mittlerer Sündenbrunnen

Doch die vier Gebilde sollten auch einzeln noch etwas mehr im Sinne führen. Es ist mit ihnen wiederum auch dem imaginierenden Sehen eine Aufgabe gestellt. Vorerst interessiert, dass es sich im schönsten Wortsinne um phantastische Architekturen, Architekturvisionen oder -capricci handelt. Klar ist, sie sind Ergebnisse der kritisierten, regellosen Phantasie.

Die Regeln absichtlich verletzende Architekturformen sind um 1500 wohl selten. Einen interessanten Fall bietet Hans Holbein d.J., als er 1515 oder kurz danach Erasmus’ *Lob der Torheit* las.⁵⁷ Erasmus bezieht darin die eitle Praxis der Prediger, die ihre Rede mit abstrusen Kombinationen gewissermaßen antik aufhübschen, auf das Verbot des Horaz zu solcherart Hybriden. Holbein versieht die Buchseite mit der Zeichnung einer Chimäre. Der phantasieliebende Künstler kommentiert Erasmus und Horaz gleichsam gegen den Strich und zeichnet eine fischschwänzige, geflügelte Chimäre mit Drachepfoten an den Rand.

Auch eine Studie für „antifunktionale und regellose Architekturdarstellung“ (Oskar Bätschmann) von Hans Holbein hat sich erhalten. Unrealisierbar bricht er die

Palazzo Schifanoia in Ferrara zu verstehen sind. Dort sind es wohl pure Felsen, ‚archaisch-älter‘, der Aspekt der Konstruktion fehlt. Siehe anders Vandenbroeck 2017, S. 127-129.

⁵⁷ Oskar Bätschmann, Leon Battista Alberti über *inventum* und *inventio*, in: Gerhart Schröder, Barbara Cassin, Gisela Febel, Michel Narcy (Hg.), *Anamorphosen der Rhetorik. Die Wahrheitsspiele der Renaissance*, München 1997, S. 231-248.

Fassadenzeichnung des Hauses *Zum Tanz* in Basel (Anfang 1520er Jahre) auf, Nischen führen in die Tiefe und Pavillons über die Front hinaus. Hineingestellte Pferde und Figuren sollen verwundern und verblüffen. „Die antifunktionale und regellose Zusammenfügung erzeugt eine chimärische Architektur, ein Produkt der künstlerischen Phantastik und ein Horror für alle Architektur- und Dekorationsregeln“.⁵⁸

Von der Verteilung der inneren Sinneskräfte im Vordergrund, insbesondere vom Charakter der freien Phantasie her, charakterisiert der Maler auch die Bauten im Hintergrund. Das Gebilde links außen ähnelt einer ‚Figuration‘ im Brügger *Weltgericht*, das zweite bildet einen Pseudo-Altar, das dritte von links nähert sich einer gebeugten Figur wie dem gezeichneten *Felsen-Menschen* aus dem unmittelbaren Bosch-Milieu.⁵⁹ Welche falsche Imagination ist damit gemeint: die im Schlaf, die enthemmter Künstler, gar die der Frauen?

Weibliche Imagination?

Die Frau in der Höhle war vielleicht, wie Wilhelm von Thierry im *Goldenen Brief* entwarf, während des Psalmengesangs wider bessere Absicht eingenickt, und die unerwünschten Bilder ihres früheren Lebens hatten sich in ihren Traum geschlichen.⁶⁰ Ein sehr weibliches Portal steht in der Mitte des Gartens, das hat der Maler zum Beispiel durch die Haubenform verdeutlicht, auch eine Mondsichel gehört zu dieser Symbolik. Die inneren Sinne im *Lüste-Garten* treten betont weiblich auf – Peter Glum fühlte sich durch den Haubenschmuck auf dem Portal an die Kopfbedeckung der Frau des *Gothaer Liebespaars* erinnert.⁶¹ Es geht im gesamten Mittelbild um die Frau in der Höhle – was liegt näher, als in der großen Muschel die Nabe *ihrer* Sinnenkreises als *ihrer sensus communis* zu vermuten, im Säulenstumpf mit dem Anbau *ihrer* Imagination und *ihr* Gedächtnis und in der kleinen Muschel auf dem hellen Säulenstumpf die ‚Basis‘ *ihrer* falsch benutzten Einbildungskraft?

Dass ein innerer Sinn unübersehbar weiblich denunziert wird wie das Portal, verrät die misogynen Aspekte im *Garten der Lüste* bereits deutlich. Sich besessen von einem Incubus zu fühlen, heißt es im *Hexenhammer*, sei manchmal nur Einbildung. Vor allem Frauen haben sie, „da sie auch sonst furchtsam und für die Vorstellung wundersamer Bilder empfänglich sind“. Der Grund dafür, zitieren die Autoren Wilhelm von Auvergne, liege in der „Natur der weiblichen Seelen selbst“, weil Frauen, wie die Ärzte wissen, „weit leichter und feiner Eindrücken zugänglich sind als die männlichen Seelen“.⁶²

⁵⁸ Bättschmann 1997, S. 235.

⁵⁹ Die Imagination ist wiederum gefordert. Dass die vier Paradiesströme gewissermaßen danach dürsten, von Personifikationen begleitet zu werden, hat schon Ernst Schlee hinreichend dargestellt, Ernst Schlee, *Die Ikonographie der Paradiesflüsse*, Leipzig 1937. – Für den Pseudo-Altar im zweiten Tor siehe Michael 2016, Kap. 34. Michael 2018, S. 101-104. Für den ähnlich beladenen *Felsen-Menschen*, hier bereits mit der (kleinen) Kopfscheibe des Baum-Menschen, siehe Meinhard Michael, *Vom Stamme des Baum-Menschen des Hieronymus Bosch*, 2017, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/4997>. Freilich wäre es ein Widerspruch des Bildkonzepts, in den wirren *phantasmata* polemisch nützliche Figurationen zu verstecken.

⁶⁰ Michael 2016, Kap. 18., Michael 2018, S. 56-65.

⁶¹ Peter Glum, *The key to Bosch's 'Garten of Earthly Delights' found in allegorical Bible interpretation*, Tokio 2007, S. 175.

⁶² Jakob Sprenger, Heinrich Institoris, *Der Hexenhammer (Malleus maleficarum)*, übers. u. eingel. von J.W.R. Schmidt (1906), München 1993¹¹, II, S. 205. Folgend nach dieser Ausgabe zitiert.

Der *Hexenhammer* geht traditionell davon aus, dass Frauen anfälliger sind, von Dämonen vereinnahmt zu werden, dass „bei dem so gebrechlichen Geschlechte diese Art der Verruchtheit mehr sich findet als bei den Männern“ (I, 93). Gegenargumente herzuweisen „frommt es nicht“, da sowohl die Väter, die Schrift und die Erfahrung es glaubwürdig machen. Frauen seien maßlos im Guten wie im Schlechten (dies gilt allerdings ebenfalls für die ‚Zunge‘, und für ‚Geistliche‘; I,93). Die Dämonen wenden sich an Frauen, „weil sie von Natur wegen der Flüssigkeit ihrer Komplexion leichter zu beeinflussen sind zur Aufnahme von Eingebungen durch den Eindruck gesonderter Geister; infolge dieser Komplexion sind viele, wenn sie sie gut anwenden, gut, wenn schlecht, um so schlechter.“ (I, 97-98). Frauen seien ‚fleischlicher‘, wie Eva belege, die „aus einer krummen Rippe geformt wurde, d.h. aus einer Brustrippe, die gekrümmt und gleichsam dem Mann entgegen geneigt ist.“. Das Böse endet mit der Zusammenfassung: „Schließen wir: Alles geschieht aus fleischlicher Begierde, die bei ihnen unersättlich ist...“ (I,99). Ebenso beargwöhnt und diskreditiert wurde die religiöse Glaubwürdigkeit der Frauen. Das frauenfeindliche Weltbild konnte sich bekanntlich sicher auf die Bibel stützen, nicht zuletzt bei Paulus reichlich bedienen. *Ihr* Körper und ihr Geist galten also gleichermaßen als anfällig für eben jene ‚falschen Phantasien‘.

Gleichzeitig führten die angenommene besondere Neigung zur Erregung und die besondere Fähigkeit zu imaginieren zur Herausbildung vorbildhafter Stereotype. Magdalena am Grabe war für Gregor den Großen ein Beispiel dafür. Obwohl das Grab leer war, fand ihre gesteigerte Sehnsucht dort, was sie suchte.⁶³ Die Magdalenenzene als zu imaginierendes Bild empfahl Heinrich Seuse in seiner Vita der Nonne Elsbeth Stigel, um die *conversio* zur affektiven Nähe Gottes zu erreichen.⁶⁴ Die Beschwörung der Kraft weiblicher Imagination zieht sich kontinuierlich vom *Hexenhammer* über Paracelsus bis zu dessen Schüler Johann Weyer.⁶⁵ Niklaus Largier sieht in der in diesen Jahren erfolgten Distanzierung der emotional-imaginativen Praxis, die nicht mehr als geeignet angesehen wird, das Wort zu erfüllen (und die *conversio* zu erreichen), und der parallel erfolgten Projektion dieser Frömmigkeitspraktiken auf das ‚Weibliche‘ einen reformatorischen, am Wort orientierten Paradigmenwechsel, der sich etwa mit Paracelsus artikuliert. „Das Konstrukt einer affektiven Spiritualität, das von Gregor bis Seuse und Teresa von Avila andere Formen der gesellschaftlichen Zuschreibung geschlechtsspezifischer Identität zugunsten einer geschlechtsübergreifenden Einheit mit Gott aufzuheben sucht, wird dabei im Kern zerstört und durch einen Diskurs ersetzt, der die affektiv-imaginative Erregung gleichzeitig stigmatisiert und zum Signum des ‚Weiblichen‘ erklärt, das auszuschließen ist.“ Was vorher durch Topoi der männlichen Ratio und weiblichen Sinnlichkeit (und die klassische Unterscheidung zwischen Form und Stoff, Zeugung/Prägung und Einprägung) in gleicher Weise verteilt ist, trennt nun auch fragwürdige und akzeptable Imagination: „Die ‚frauen‘, die

⁶³ Siehe Niklaus Largier, *Die Kunst des Weinens und die Kontrolle der Imagination*, in Ingrid Kasten, Gesa Stedmann, Margarete Zimmermann (Hg.): *Kulturen der Gefühle in Mittelalter und früher Neuzeit*, Stuttgart, Weimar 2002, S. 171-186.

⁶⁴ Largier 2004, zit. S. 182.

⁶⁵ Leider erst mit Johann Weyers (1515/16-1588) *Praestigium daemonum* (1564) beginnt Rebecca M. Wilkin, *Woman, Imagination and the Search for Truth in Early Modern France*, Routledge 2008. Bei Weyer ist die Imagination der – bei ihm: angeblichen – Hexen die ausschlaggebende Fehlorientierung.

als solche die emotionale Erregung verkörpern, werden dabei selbst zum Exempel, und zwar dafür, wie ‚speculation und fantasi‘ sich dort maßlos und zerstörerisch entfalten, wo sie affektiv aufgeladen und nicht der notwendigen Kontrolle unterworfen sind. Was wir an den ‚frauen‘ erkennen, schreibt Paracelsus, ‚geschieht uns zu einem exempel, das wir der imagination meister sein sollen und sie nicht dermasse brauchen‘.⁶⁶

Der *Garten der Lüste* geht dem voraus, er formuliert ein generelles Misstrauen an der Phantasie einer Frau. Positiv kann Imagination/Phantasie im Triptychon nicht verstanden werden. Wäre das Bild somit als Vision der ‚krankhaften Phantasie‘ und speziell ‚des Weibes‘, wie es später heißen wird, zu verstehen? Ein Vorläufer der mit körperlichen Dispositionen, insbesondere mit der Sexualität, gedeuteten Hysterie im 19. Jahrhundert?⁶⁷ Die Logik ist grob gesehen die gleiche: Aus der Konstellation der Säfte der Frau entsteht, so gesehen, ein für sie typischer *spiritus imaginabilis*, der in ihrer Phantasie zu den Sexträumen führt und dadurch auch zu den ‚Fehlleistungen‘ im Hintergrund? Der *Garten der Lüste* bleibt dort zwar nicht stehen, die Frau erwacht und ist erweckt; sie kann also ihre Inferiorität als Frau überwinden. Allerdings ist sie auch äußerlich einem Mann *verähnlicht* worden; was der üblichen misogynen Rhetorik auch der Frühen Neuzeit entspricht.⁶⁸

Doch täuscht unsere neuzeitliche Perspektive vermutlich, wenn der Beschluss erfolgt, das Thema des Triptychons sei dezidiert die Imagination/Phantasie oder die Imagination/Phantasie der Frau. Denn das Erwachen der Frau in der Höhle, die zeitlich raffinierte Komposition zwischen Hauch der Schöpfung und Herzschlag der Erweckung, die Gnadenperspektive insgesamt, all das war für den frühneuzeitlichen Seelenhaushalt insgesamt wichtiger als die Mittel dafür – also sollte diese Hierarchie auch im Bild gelten, das all das vereint. Nicht vergessen sei außerdem, dass es sich um die Imagination *im Schlaf* handelt, auf die im Grunde alles geschoben werden konnte. Was man im Schlaf denkt oder tut, wurde weder im Guten dem persönlichen Heil angerechnet noch im Bösen bestraft, und das wusste jeder Sünder.⁶⁹ Die *weibliche* Imagination und die Imagination an sich müssen so gesehen

⁶⁶ Largier 2004, S. 182.

⁶⁷ Über das differenzierte Verhältnis zwischen dem Komplex ‚Nymphomanie‘ und der Imagination siehe zum Beispiel Fernando Vidal, *Nymphomanie and the gendering of the Imagination in the Eighteenth Century*, in: Zaun/Watzke/Steigerwald (Hg.) 2004, S. 165-192. Vgl. Jörn Steigerwald, *Phantasia in utero. Weibliche ‚imagination‘ im anthropologischen Diskurs der französischen Aufklärung*, S. 267-289 in: Dewender/Welt (Hg.) 2003, S. 283-289.

⁶⁸ Vgl. Michael 2016, Kap. 28. Elisabeth Gössmann wies auf das außerkanonische Thomas-Evangelium, worin Jesus die Kritiker, Magdalena gehöre als Frau nicht in den Kreis der Jünger, mit dem Versprechen vertröstet, er werde Magdalena anleiten, „dass sie sich männlich mache, auf dass sie lebendiger Geist werde und so in das himmlische Reich eingehen könne“, siehe Elisabeth Gössmann, *Das Konstrukt der Geschlechterdifferenz in der christlichen theologischen Tradition*, Concilium 27 (1991) 6, S. 483-486, zit. S. 486. Siehe auch Kari Vogt, ‚Männlichwerden‘ – Aspekte einer urchristlichen Anthropologie, Concilium 21 (1985), 6, S. 434-442. Dass diese Aufforderungen nicht körperlich, sondern geistig-moralisch gemeint waren, schränkt die Möglichkeit, der Maler habe dies bedeuten wollen, nicht wesentlich ein. Ein früherer Bekannter erkennt die Pelagia in der Legende der Heiligen nicht mehr, als sie zum Mönch geworden war, sie hatte sich also auch äußerlich verändert.

⁶⁹ Augustinus, *De Genesi ad litteram*, Paderborn 1964, XII, 15. Die schon von De Tolnay erwogene Anwendung des antiken Modells vom wahren und falschen Traum wäre neu zu probieren. Siehe Charles De Tolnay, *Hieronymus Bosch. Kritischer Katalog der Werke*, Baden-Baden 1965, S. 361-362.

nicht als das eine Thema isoliert werden, sondern Imagination ist – nach den gefährlichen Sinnen und der Begierde an sich – das größte Hindernis auf dem Weg zum Heil, weil sie die Seele – im Schlaf – den genannten Gefahren ausliefert. Allerdings kann man von einer Thematisierung der Imagination durchaus sprechen, denn sie bildet das irdische Fehlbild, den Hintergrund der für das Heil notwendigen *Vision des Unsichtbaren*, wie am Ende dieses Aufsatzes dargestellt werden soll.

Es gilt das Versprechen der Paradiestafel. Die mystische Ehe zwischen Christus und Eva, der mit der Fußberührung Adams am Gewand des Christus-Schöpfers angedeutete Traum Adams (mit der Geburt der Kirche) gilt selbstverständlich der Menschheit insgesamt – und individuell allen Seelen. Die richtige Liebe zu finden, das ist das Thema für alle. Freilich wird es am konkreten Beispiel einer Frau erzählt. Das ‚pervertierte Paradiestor‘, die ‚Figur‘ links, wohin die Achse aus der Höhle führt – über die inneren Sinne der Frau und über das Paar unter der Blüte auf dem Schimmel (**Abb. 4**) –, ist vollständig rötlich-rosa. Hier ist vielleicht tatsächlich eine weibliche Gestalt gemeint.

Imagination als Teil eines enzyklopädischen Zugriffs

Es ist ein weiteres spanisches Beispiel für den exzeptionellen Gebrauch der Seelenkräfte und der Imagination speziell anzuführen. Darin wird auch die Metapher willkürlicher Architektur verwendet. Wenn die Imagination nicht kontrolliert werde, so Alfonso de la Torre in seinem enzyklopädischen Roman *Visión deleytable* (Herrliche Vision), „baue man eine Wand ohne Fundament in die Luft oder setze Pflanzen ohne Wurzeln“.⁷⁰ Das Buch des spanischen Theologen, ein *converso judaizante*, vielleicht um 1450 geschrieben, wurde 1480 gedruckt. In den beiden folgenden Jahrhunderten nach Italien, Deutschland und die Niederlande und von dort zurück ins Spanische übersetzt, kam es im 18. Jahrhundert auf den Index. Das Buch ist ein Auftrag von Juan de Beaumont (Beaumont), Kanzler der Hofkapelle des Fürsten von Viana, geschrieben also für gebildetes Laienpublikum. Erzählt wird ein allegorischer Traum. Der *Verstand* (*Entendimiento*, als Kinderfigur unterwegs) macht sich, unterstützt und begleitet von *Natural Yngenio*, (oder *Natural Deseo*, als *Wille*) auf den mühevollen Aufstieg auf den Berg der Erkenntnis. Dabei sind die Stationen der *artes liberales* zu passieren und weitere Bewährungen zu leisten. Fragen der Naturphilosophie, der Metaphysik und später der Moralphilosophie werden erörtert. Ziel ist die richtige Gottesschau. Entgegen steht dem die Imagination. „Sie ist in der *Visión deleytable* die unpersonifizierte Gegenspielerin der personifizierten Wissenschaften, denn sie behindert die Einsicht in die Ordnung des Wissens.“ (S. 26) Auch ein Schaubild der dreiteiligen Seele (vegetativ, sensitiv, rational) gibt es, die Lokalisierung der inneren Seelenkräfte wird evoziert, wobei hier der Intellekt offenbar nicht lokal eingegrenzt wird, sondern seelenweit eingreifen kann.

Die Herabsetzung der Imagination bei Alfonso de la Torre führt Franz Lebsanft vor allem auf den kurz vorher ins Katalanische übersetzten *Führer der Unschlüssigen* des Maimonides

⁷⁰ Hier referiert von Franz Lebsanft, *Imagination und spirituelle Erziehung im spätmittelalterlichen Spanien. Alfonso de la Torres ‚Visión deleytable‘*, in: Behrens 2002, S. 21-32, zit. S. 30. Folgend nach diesem Aufsatz zitiert. Siehe auch Franz Lebsanft, *Traum und Divination am Hofe Juans II. von Kastilien. Die Traktate Lope de Barrientos‘*, in: Penzkofer/Matzelt, Tübingen 2005, S. 51-62.

zurück. Auch dort lautet die Kritik, die Imagination sei körpergebunden, erzeuge Unkontrollierbares und verhindere die Einsicht in die wahre Weisheit. Der Autor der *Visión delectable* lässt seinem Helden zur Logik als Kontrollwerkzeug raten und hat ihm ja auch von Anfang an den *Willen, Natural Yngenio/Deseo* mitgegeben: Verstand und Wille gemeinsam bringen auf den richtigen Aufstiegsweg – auf ihren durch die Tugend der Klugheit gelenkten Ausgleich läuft schließlich alles hinaus.⁷¹

Trotz der fahrlässig knappen Skizze ist hoffentlich erkennbar, dass es bemerkenswerte Schnittstellen zwischen Roman und Bild gibt. Wenn der Verstand die Wissenschaften aufgenommen habe und von den phantastischen Beschmutzungen gereinigt sei, so Alfonso de la Torre, würde Gott sich erkennbar zeigen. Es könne sogar, wieder in der Formulierung von Franz Lebsanft, „die Vorstellung des ewigen Lebens wie ein heller Blitz wenigstens kurz aufleuchten“ (S. 30) – also das erfolgen, was für die Frau in der Höhle anzunehmen ist.

Konträr zwischen Roman und Bild könnte das Verhältnis zum Alten Bund sein. Es ist bemerkenswert, so weiter Franz Lebsanft, dass der Converso-Autor, nachdem er seinen Helden *Entendimiento* die Dreieinigkeit und die Passion bis zur Auferstehung visionieren lässt (im Spiegel der *Wahrheit*), nicht schon Getaufte sieht, sondern die bisher Ungläubigen, die anschließend von der *Wahrheit* auf die Knie gezwungen und konvertiert werden. Die Imaginationen der Propheten des Alten Bundes werden bei Alfonso de la Torre – trotz allgemein skeptischer Haltung den Visionen gegenüber – sogar als wahre Visionen und wegen ihrer Nähe zu Gott als vorbildhaft bewertet. Im *Garten der Lüste* gilt dagegen, dass der Alte Bund die Sinnenkorruption des Neuen Bundes verantwortet.⁷²

Auch im *Garten der Lüste* ist die Phantasie oder die gefährliche Imagination die ‚Gegenspielerin‘ der positiv wirkenden Kräfte, die hier nun allerdings nicht die Wissenschaften sind, sondern vermutlich der Wille.

Der Roman unterstützt darin, die Imagination nicht als das eigentliche Thema des Bildes zu verstehen. Auch im Roman geht es um den höheren Kampf des Guten gegen das Böse, die Imagination ist ein Werkzeug auf beiden Seiten. Nicht die Imagination ist das Thema, sondern der Weg zu Weisheit und Liebe.

Gegen die eigene Überzeugung?

Besondere Beachtung scheint der Umstand zu verdienen, dass es ausgerechnet der Maler des Phantastischen schlechthin ist, der diese Verunglimpfung der Phantasie ins Bild zu setzen hatte. Ist ihm der Widerspruch aufgefallen? Zu den drei mitunter als ‚Meisterzeichnungen‘ hervorgehobenen Werken von Bosch gehört das Berliner Blatt, dem man zuletzt den Titel *Das*

⁷¹ Wie die *discretio* daran mitzuwirken hat – wie sich *Entendimiento* mit Hilfe der *discretio* zwischen Gutem und Schlechten entscheidet –, ist eine weitere mögliche Parallele zwischen Alfonso de la Torre und dem *Garten der Lüste*. Es ist angesichts der zu *discretio* appellierenden Details des Bildes zu überlegen, ob die Gabe und die Tugend der *discretio spirituum* für das Konzept eine Rolle gespielt haben könnte. Wenn, könnte damit der Dreischritt des ‚Verhaltensgebots‘ besser erklärt werden. Die für die ‚Gabe der Unterscheidung‘ zentrale Metapher der ‚kundigen Geldwechsler‘ könnte auch das Motiv für die Verunglimpfung der ‚vertriebenen Geldwechsler‘ auf der Höllentafel (siehe Michael 2016, Kap. 40, 42, Michael 2018, S. 113-120) angeregt haben, was in einem späteren kleinen Versuch erörtert werden soll.

⁷² Michael 2016, Kap. 48-49, Michael 2018, S. 132-140.

Feld hat Augen, der Wald hat Ohren gegeben hat. Im Moment interessiert lediglich die Aufschrift über der Zeichnung.⁷³ Ergänzt zu *Miserrimi quippe est ingenii semper uti inventis et numquam inveniendis*, wurde sie zuletzt übersetzt „Armselig ist der Geist, der immer von den Funden anderer Gebrauch macht und sich selbst nichts ausdenkt“.⁷⁴ Die in der Musikkultur (von Jakobus von Lüttich bis Adam von Fulda) offenbar sogar sprichwörtlich (ohne sich um die Quelle zu bemühen) Boethius zugeschriebene Äußerung hebt im heutigen Sinne die Erfindung als künstlerischen Wert hervor.⁷⁵ Ein Geist der nichts erfindet, galt in der Kunst der Frühen Neuzeit zunehmend als nachrangig. Allerdings, wie bereits notiert, wurde die in der Redewendung aufgerufene *inventio* in der italienischen Kunstkultur zwar mit Imagination und Phantasie verbunden, überwiegend jedoch noch nicht gleichgesetzt. *Inventio* kann auch völlig auf Begabung zurückgeführt werden. Eine geistesgeschichtliche Synthese, in der der theologische, der psychologische und der kunsttheoretische Gebrauch von Imagination/Phantasie beziehungsweise Erfindung miteinander abgeglichen werden, wäre, nicht zuletzt mit regionalen Differenzierungen, sehr hilfreich. Derzeit jongliert man, wenn man von ‚Imagination bei Bosch‘ spricht, etwas waghalsig mit einem Begriff herum, jedenfalls ohne zu wissen, ob der Maler ihn eher theologisch-psychologisch oder ‚ästhetisch‘ oder gar nicht verwendet hat.

Die Erfindung ist die zentrale Vokabel des Satzes auf der Zeichnung, und die wird für den Geist eines Zeichners reklamiert. Wäre also denkbar, dass dem Maler während der Entstehung des *Gartens der Lüste*, aufgehoben im theologisch anscheinend bewährten Bewusstsein von der gefährlichen Phantasie, der Widerspruch des *Gartens der Lüste* zu seiner gerade imaginierend-erfindenden Tätigkeit gar nicht aufgefallen wäre?

Ist möglich, dass der Maler mit den ‚Luftschlössern‘ Details erfunden hat, die er selbst ‚ästhetisch‘ verurteilte, wie Albrecht Dürer, jedenfalls als ‚Tagewerke‘? Der Nürnberger Kollege bedauerte zwar, dass die ‚grosse Kunst‘, die er im Schlaf sah, mit dem Erwachen aus dem Gedächtnis entschwand.⁷⁶ Doch meinte er damit vermutlich nicht die allzu unrealen Trauminhalte. Bosch gehört nicht zu seiner ästhetischen Fraktion. Dürer: „Doch huet sich ein yedlicher, das er nichtz vnmueglichs mach, das die natur nit leyden kuen. Es wer dann sach, das einer traumwerck wolt machen, inn solchem mag einer allerley creatur vnder einander

⁷³ Siehe Anm. 4. Meiner Meinung nach zeigt die Zeichnung keinen ‚Wald‘, sondern legt viel Wert auf den Unterschied zwischen Baumruine einerseits und jungen Bäumen andererseits, wie in der älteren Boschforschung schon gesehen wurde.

⁷⁴ Zitiert nach Catalogue Raisonné 2016, S. 498, es gibt bessere Übersetzungen. Siehe Paul Vandenbroeck, *Over Jheronimus Bosch, met een toelichting bij de tekst op tekening KdZ 549 in het Berlijns Kupferstichkabinett*, in: *Archivum artis Lovaniense: Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden, opgedragen aan Prof. Em. Dr. J. K. Steppe*, Leuven 1981, S. 151–188. Auch die Diskussion, ob die Aufschrift von Bosch ist oder nicht, kann jetzt vernachlässigt werden.

⁷⁵ Siehe Peter John Slemon, *Adam von Fulda on musica plana and compositio. De musica, book II: a translation and commentary*, Vancouver 1994, S.106. Paul Vandenbroeck hat die Aufschrift identifiziert. Mit ähnlichem Sinn und ähnlicher Formulierung Quintilian, siehe Kanz 2002, S. 55-56.

⁷⁶ *Albrecht Dürers Schriftlicher Nachlaß*, (Rupprich II), Berlin 1966, S. 115, 20-23, hier nach Anna Scheerbaum, *Phantastik und Traum in der Graphik Albrecht Dürers*, in: *Signatur und Phantastik in den schönen Künsten und in den Kulturwissenschaften der frühen Neuzeit*, hg.v. Martin Zenck, Tim Becker, Raphael Woebs, München 2008, S. 123-147.

mischen.“⁷⁷ Als ‚Traumwerk‘ hätte Dürer den *Garten der Lüste* akzeptieren können, falls er das Bild bei seinem Aufenthalt in Brüssel im Jahre 1520 gesehen hat, aber hätte oder hat er den *Garten der Lüste* als ein solches erkannt?

Diesbezügliche Einschränkungen sieht man dem Bild nicht an. Die phantastischen Monstertiere, die das Paradies bevölkern, noch eines und noch eines, können kaum wider die eigene Ästhetik des Malers entstanden sein. Seine Erfindungen waren sein Erfolg, er muss sie genossen haben, aber genoss er sie als Imagination? Als Jheronimus Bosch den Auftrag zum *Garten der Lüste* ausführte, war er jedenfalls für die Übersteigerung der Imagination motiviert. Es muss offen bleiben, ob der Ausflug in das Innere der Seelenvorgänge den Maler dazu anspornte, oder ob er den Auftrag bekam, weil er bereits für phantastische Kunst berühmt war.⁷⁸

Wird der *Garten der Lüste* als spielerische Seelentheorie verstanden, gewinnen José des Sigüenzas Sätze über das berühmte Triptychon bisher nicht lesbare Bedeutung: „Der Unterschied, der meiner Ansicht nach zwischen den Gemälden dieses Mannes und denen anderer besteht, liegt darin, dass die andern suchen, den Menschen so oft wie möglich so zu malen, wie er von außen aussieht, während dieser den Mut hat, ihn so zu malen, wie er im Innern ist...“

Imaginatio sensibilis versus visio intellectualis?

Wenn man sich von den Interna der Seelenvorgänge weg und zum allgemeinen – und ‚höchsten‘ – Sinn des Triptychon hinwendet, vom litteralen zum anagogischen, muss abermals die Imagination diskutiert werden.

Für den Vorgang der *conversio* ist vorauszusetzen, dass die Frau in der Höhle neben ihrer Selbsterkenntnis⁷⁹ eine visionäre Erkenntnis hatte. Der Umstand, dass Gott damit geizt, dass ein solcher Einblick in die Welt hinter die irdische Zeit sehr kurz ist, wird im *Garten der Lüste* betont. Erst wenige Reiter im Ritt um den Teich haben den Stopp bemerkt; und von links und von rechts ziehen Gruppen heran, als wollten sie sich einreihen, als ginge es weiter. Die Kürze des Moments ist Programm, sie korrespondiert mit dem unbegreifbaren ‚Hauch‘ der Schöpfung, dem unbegreiflichen ‚wie er es sagte, so war es da‘ aus dem in der Außenansicht zitierten Psalm 32 (33). Deshalb ist der große Bogen vom ‚Hauch‘ der Schöpfung zum Moment des Erwachens gezogen, deshalb ist in der Basis des Paradiesbrunnens ein *Spiegel* für die Betrachter und ihr eigenes ‚Damaskus‘ vorbereitet.⁸⁰ Die Erweckung ist von anderer Zeitqualität – im Moment der Vision kreuzen sich irdische Zeit und Ewigkeit.

Eine erste unsichtbare Vision gibt es bereits im Paradies: Adams Traum enthält schließlich ebenfalls eine Vision. Nach Augustinus hat Adam Anteil am Höchsten, „damit auch sein

⁷⁷ *Albrecht Dürers Schriftlicher Nachlaß* (Rupprich III), Berlin 1969, S. 292, zit. nach Roland Kanz, *Grotteske Phantastik und künstlerischer Eigensinn im Manierismus*, in: Zenck/Becker/Woebis 2008, S.149-168, hier 149-150.

⁷⁸ Nach zuletzt Bernard Vermet erwägt auch Paul Vandenbroeck neuerdings die Frühdatierung 1480-1485, siehe Vandenbroeck 2017, S. 271.

⁷⁹ Siehe Michael 2016, Kap. 28, Michael 2018, S. 85-87.

⁸⁰ Siehe Michael 2017 (Herzschlag), Michael 2018, S. 132-136.

Verstand gewissermaßen durch die Ekstase Teilnehmer an der Kurie der Engel werde und, eintretend in das Heiligtum Gottes, die letzten Dinge erkenne“.⁸¹ Als Augustinus die ersten Kapitel der Genesis dem Wortsinne nach erläuterte, wählte er das künftige Paradies, das – selbstverständlich – im ersten Paradies enthalten ist, als Finale. Leitmotiv des 12. Buches von *De Genesi ad litteram* ist bei ihm der Bericht des Paulus (2 Kor 12, 2-4) von seiner Entrückung.⁸² Denn an dessen *raptus* in den ‚dritten Himmel‘ interessierte vor allem, ob die Himmelfahrt ‚im Leib oder außerhalb des Leibes‘ (S. 231), körperlich oder geistig, erfolgt sei, und ob dieser Ort, an dem er unaussprechliche Worte gehört hatte, die auszusprechen jedem Menschen verboten ist, der künftige Himmel gewesen sei. Augustinus erörtert dabei ausführlich die drei Formen der Visionen, die körperliche, rationale und geistige (*corporalis*, *spiritualis*, *intellectualis*), und wie das Verhältnis zwischen körperlicher und höherer geistiger Schau ist.⁸³ Er fragt, durch welches „geheimen geistigen Einwirken“ (269) diese Gesichte entstehen und kommt erwartungsgemäß dahin, dass die höchste Schau nur den Strebsamen „von den Leibessinnen entrückt“ gegeben werde, denn dann werde das Bewusstsein „durch keine Nebel falscher Einbildungen getrübt werden“ (277-278).

Paulus' Entrückung ist nur im Hintergrund des *Lüste-Gartens* mitzudenken, doch im Grunde unweigerlich. Durch Paulus ist Adams Traum wichtig geworden. Dieser Traum ist Paulus zufolge das *sacramentum magnum*, das große Geheimnis des Ehesakraments und der Geburt 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)

Die finale unsichtbare Vision ‚vor dem Bild‘ entsteht durch die exklusive Disposition der Zeit auf der Außenansicht und den drei Innentafeln.⁸⁴ Von außen nach links nach rechts ist über die drei Tafeln die übliche eschatologische Zeitspanne gelegt, von der Schöpfung zum

⁸¹ Augustinus 1964, IX, 19. – Die entgegengesetzte Auslegung (zum Beispiel Johannes Scotus Eriugena, Ambrosius), dass Adam im Traum eine Ahnung des sündhaften Lebens erhalte, kann hier nicht zutreffen. Denn Adam ist bekanntlich von der Unterzeichnung mit aufgestütztem Ellbogen zum Malereifassung zur Haltung mit gestrecktem Arm aufgerichtet worden. Dies hat nur Sinn, wenn er als ‚aufgerichteter‘ Adam – im Gegensatz zum *homo curvatus* – erkannt werden soll. Zur Typologie der Szene siehe Vgl. Hans Martin von Erffa, *Ikonomie der Genes 1*, Berlin 1989, S. 146.

⁸² Augustinus 1964, S. 231-297, folgend nach dieser Ausgabe zitiert.

⁸³ Davor schon steht die in diesem Zusammenhang überflüssige, der wunderbaren Lust zur Genauigkeit dieses Heiligen des Geistes verdankte Passage über den Traum. Eigentlich könne man körperliche Traumbilder nicht von wirklichen Körpern unterscheiden. Anders beim Erwachen: „Denn wer erkennt nicht gleich, wenn er aus einem Traum erwacht, dass all das, was er sah, nur Einbildungen waren, obgleich er, was er schlafend gesehen hatte, nicht zu unterscheiden vermochte von dem, was er körperlich als Wachender sonst sah?“ Gleichwohl empfinde man manchmal den Traum dezidiert als Traumbilder. In Richtung des *Gartens der Lüste*, und zwar der beiden Männer auf der Schwelle der Paradiesvision, im Portal, lässt anschließend aufhorchen, wie Augustin beschreibt, einmal hätte er sich darin geirrt: „Ich sah einen Freund von mir leibhaftig im Traum und wollte ihn mit aller Mühe davon überzeugen, dass die Körper, die wir sahen, nicht wirklich, sondern nur Traumgebilde seien, obzwar auch er selbst mir unter ihnen genauso wie sie erschien. (...) So konnte die Seele des Schlafenden, obwohl sie auf eine wunderbare Weise wachte, sich durch Bilder von Körpern so führen lassen, als ob es wirkliche Körper gewesen wären.“

⁸⁴ M.M., *Einen Herzschlag lang hinüber. Die Disposition der Zeit im Garten der Lüste von Hieronymus Bosch*, Art-Dok Heidelberg 2017, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/5395>.

zum Ende der Tage, hier in drei Weltaltern. Die (meist 6000) Jahre der Welt sind ausgeschritten, das Jüngste Gericht und das ewige Himmelreich stehen bevor. Neben dem horizontalen gibt es einen vertikalen Zeitvektor, der das gleiche vermittelt. Die Mitteltafel ist zeitlich von hinten nach vorn orientiert. Das hintere der drei Drittel ist ‚als ältestes‘, als *tempus lex naturalis* oder *ante legem* zu verstehen, die Drittel davor als *sub lege* (Reiterkreis) und *sub gratia* (Vordergrund). Das Bild ist also auf das Jetzt am Ende der Zeit ausgerichtet. Es friert im Moment des Erwachens der Frau die gesamte Geschichte seit dem ‚Hauch‘ der Schöpfung ein – und in diesem Jetzt unmittelbar vor Gericht und Himmelreich stehen die Betrachter davor.

Der Traum Adams, der meist mit der Geburt Evas zusammen dargestellt wurde, ist ein Typus des Todesschlafes Christi am Kreuz, zusammen mit Eva auch Typus der Geburt der neuen Eva in der Seitenwunde Christi: Damit ist gleichsam der Himmel geöffnet!⁸⁵ Genau dorthin – jedenfalls ‚hinter‘ irdische Zeit und Welt – muss die Frau in der Höhle geschaut haben, genau das – die letzten Dinge – stehen für alle Betrachter an. Vom Traum des Adam im Paradies bis zum Erweckungstraum der Frau spannt sich somit ein weiterer Bogen über das erste Paradies, das falsch imaginierte und das kommende Paradies – der Bogen des Unsichtbaren.⁸⁶ Die Komposition zielt auf die Verschmelzung der Vision der Frau und der Vision der Betrachter, dass ist der finale Trick. Was kann man erwarten, an diesem Punkt der Heilsgeschichte: das Jüngste Gericht, das Himmlische Paradies. Was kann man erwarten für sie, die Erweckte: einen Einblick, eine Ahnung der Verheißung. In beiden Fällen sollte im strengen Sinne keine von den Sinnen gespeiste Imagination erfolgt, sondern eine geistklare intelligible Erkenntnis ohne eine irdische Kontamination gegeben worden sein. Man zähle die Schleifen, die Augustinus dreht, um den vom Sinnlichen freien Augenblick Erkennen in der sogenannten Ostia-Vision vorzubereiten:

„Wir sagten uns also: Brächte es einer dahin, dass ihm alles Getöse der Sinnlichkeit schwände, dass ihm schwänden alle Inbilder von Erde, Wasser Luft, dass ihm schwände auch das Himmelsgewölbe und selbst die Seele gegen sich verstummte und selbstvergessen über sich hinausschritte, dass ihm verstummten die Träume und die Kundgaben der Phantasie, dass jede Art Sprache, jede Art Zeichen und alles, was in Flüchtigkeit sich ereignet, ihm völlig verstummte – (...), wenn also nach diesem Wort das All in Schweigen versänke, weil es sein Lauschen zu dem erhoben hat, der es erschaffen, und wenn nun Er allein spräche, nicht durch die Dinge, nur durch sich selbst, so dass wir sein Wort vernähmen nicht durch Menschenzunge, auch nicht durch Engelsstimme und nicht im Donner aus Wolken, noch auch in Rätseln und Gleichnis, sondern ihn selbst vernähmen, (...) und wenn dies Dauer hätte und alles andere Schauen, von Art so völlig anders, uns entschwände und einzig dieses den

⁸⁵ Herbert Schade, *Der ‚Himmlische Mensch‘. Zur anthropologischen Struktur des biblischen Menschenbildes in der Kunst*, in: *Christus und Maria. Menschensohn und Gottesmutter*. Kat. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (Redaktion: Viktor H. Elbern), Berlin 1980, S. 13-69, hier S. 36-37.

⁸⁶ Christel Meier hat für das 12. Jahrhundert zwischen narrativen und diagrammatischen Bildern unterschieden, die die Betrachter zum Unsichtbaren führen. Im *Garten der Lüste* ist das Diagrammatische zwar vollständig in Einzelerzählungen verwandelt, doch begründet es ebenso die Gesamtanlage in drei Drittel. Siehe Christel Meier, *Malerei des Unsichtbaren. Über den Zusammenhang von Erkenntnistheorie und Bildstruktur im Mittelalter*, S. 35-65 in: Wolfgang Harms (Hg.), *Text und Bild, Bild und Text*. DFG-Symposium 1988, Stuttgart 2016². Schon in der Auslegung der Arche Noah von Hugo von St. Viktor waren die drei Weltalter wie im *Garten der Lüste* vertikal über das Bild geordnet, siehe ebd. S. 99.

Schauenden ergriffe, hinnähme, versenkte in tieffinnere Wonnen, dass so nun ewig Leben wäre, wie jetzt dieser Augenblick Erkennen...⁸⁷

Leider offerierte der Traum der Frau, aus dem sie eben erwacht ist, das Gegenteil eines himmlischen Paradieses. Die Imagination, eine *imaginatio sensibilis*, wenn der Begriff dazu einmal herhalten kann, hat ihr im Traum ein sinnliches Paradies vor das innere Auge gestellt, das für viele Höllenjahre gereicht hätte – wäre es nicht nur eine Imagination im Traum gewesen. Ganz von selbst stellt sich der Gegensatz zwischen dieser opulenten Sinnenschau und dem bildlosen Stopp an den zeitlichen ‚Enden‘ des Bildes her, bei ihrem Erwachen und ‚vor dem Bild‘, am Ende der Zeit.

Damit ist der Gegensatz zwischen der gefährlichen Imagination und der ‚verschwiegenen‘ Vision installiert. Die beiden Seiten sind sehr ungleich, ganz einach, weil einerseits das irdische Sinnensündental ausschweifend ins Bild kommt und weil andererseits der Versuch, hinter die ‚Mauer des Paradieses‘ zu schauen, unmöglich ist.⁸⁸ Die Vision, die zur *conversio* der Frau führte, muss von einiger Kraft gewesen sein, viel größer als die Anzeichen, die das Bild davon gibt – doch wir sehen sie nicht. Die Frau hat die andere Liebe geschaut, die der himmlischen Weisheit, deren Bild uns der *Garten der Lüste* – fast – vorenthält.

Ein verborgenes Zeichen der göttlichen Präsenz ist das räumlich unerklärliche Schwarz hinter der Eule im Paradiesbrunnen. Reindert Falkenburg folgend ist der Paradiesbrunnen eine Ableitung von Tugend- und Lasterbäumen des *Speculum Virginum*, die schon dort als Spiegel – als Meditationshilfen – der Jungfrauen empfohlen werden. Die merkwürdige Form der Brunnenbasis, an der etwas zu fehlen, etwas falsch zu sein scheint, verstehe ich nicht als Fehler des Malers, sondern als Ergebnis einer seiner genial-frechen Operationen. Es ging darum, die Zeit ‚anzuhalten‘ oder zu transzendieren.⁸⁹

Das Schwarz muss in diesem Zusammenhang wohl als Aufforderung zur *visio in tenebra* verstanden werden, als der Weg zum Dunkel des abwesenden Gottes.⁹⁰ In Nicolaus Cusanus’ *Dreiergespräch über das Können-Ist, Dialogus de possest*, klärt der Kardinal seine Gesprächspartner darüber auf, wie Röm 1,20 zu verstehen sei: Wie und warum man den unsichtbaren Gott in seiner Schöpfung erkennen kann und muss.⁹¹ Solange die *visio*

⁸⁷ Aurelius Augustinus, *Confessiones*, übers. u. eingel. von Joseph Bernhart, München 1980⁴, S. 467.

⁸⁸ Joao Maria André, Die Metapher der ‚Mauer des Paradieses‘ und die Kartographie des Erkennens bei Nikolaus Cusanus, in: *Intellectus und Imaginatio 2006*, S. 31-42.

⁸⁹ Bosch kombiniert in der Brunnenbasis meiner Ansicht nach, weil Zeit sich seit Aristoteles durch Veränderung (des Ortes oder der Qualitäten) misst, ein Vorher und Hinterher; und dadurch, dass die entstandene Form nicht irdisch existiert, hat er, und das dürfte einmalig sein, ein bildliches Äquivalent für jene unwirkliche Zeitqualität einer Erweckungsvision geschaffen. Siehe Michael 2017 (Herzschlag). Freilich ist die Eule ein Trübung des Spiegels – die erfolgt, wenn nicht rein ist, wer hineinblickt.

⁹⁰ Wie andere vor ihm ordnete Nicolaus Cusanus den dem menschlichen Geist prinzipiell abwesenden, unerklärlichen Gott das Dunkel zu. Siehe Lothar Steiger, Renate Steiger, *Einführung*, in: Nikolaus von Kues, *Dialogus des possest / Dreiergespräch über das Können-Ist*, neu übers. u. mit Anm. hg. von Renate Steiger, Hamburg 1973.

⁹¹ Das erkenntnistheoretische Modell von abstrakt-geistigem Dreieck und natürlichem Grund taucht modifiziert als ein Cusansches *aenigma* auch hier auf. Siehe Cusanus/Steiger 1973, S. 76-77. – Über Röm 1,20 als „touchstone in texts on the epistemology of mystical knowledge, the relationship between natural and supernatural experience and what today would be called natural theology“ siehe Jeffrey Hamburger, *Speculations on Speculation. Vision and perception in the theory and Practice*

intellectualis nicht per Entrückung wie bei Paulus erreicht wird, sehen Verstand und Vernunft lediglich das Dunkel „in dem sich der verborgene Gott selbst den Augen aller Weisen entzieht.“⁹² Man kann in diesem Schwarz also doch eine bildliche Erscheinung für die Vision der Frau in der Höhle erkennen – als Einladung für die Adressaten des Bildes, diesen Gott jenseits der irdischen Sinne zu erhaschen. Kaum nötig anzumerken, dass es „kein Widerspruch ist, dass die Ewigkeit als ganze zugleich in jedem beliebigen Zeitpunkt und Gott, der Ursprung und das Ziel, als Ganzer zugleich in allen Dingen ist“. Wie adäquat, ‚essenziell‘ oder ‚substanziell‘ man in der Natur die göttliche Weisheit erkennen könne, darüber vertraten die Gelehrten verschiedene Ansichten. Das Schwarz spricht wohl dafür, dass die Anregung von einem Vertreter der mystischen negativen Theologie kam, der sich auf die Finsternisse des Pseudo-Dionysius berief.

Statt einer Zusammenfassung sei abschließend nur noch einmal unterstrichen, dass die freche und über das ganze Bild hinweg provozierte und provozierende Imagination, die im *Garten der Lüste* auch bewertet und im Verbund der inneren Seelenkräfte dargestellt wird, schließlich doch ‚zum Schweigen gebracht‘ werden soll. Angesichts der Üppigkeit und Frivolität all dessen, woran die Phantasie sich in diesem Bild vergnügen kann, fällt schwer sich vorzustellen, dass die theologische Logik auch als moralisch dringend erachtet worden ist.

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-59937

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2018/5993>

DOI: 10.11588/artdok.00005993

of Mystical Devotion, in: Walter Haug, Wolfram Schneider-Lastin (Hg.) *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang*, Berlin-Boston 2011 (2000), S. 353-408, zit. S. 354.

⁹² Cusanus/Steiger 1973, S. 44/45 (*visio intellectualis*), S. 46/47 (*raptus*), S. 92/93 (*visio in tenebra*). Folgend zit. ebd. S. 24/25.