

# Das Lehrbild als Karikatur

Misogyne Psychologie im *Garten der Lüste* von Jheronimus Bosch

Meinhard Michael

Publiziert auf ART-Dok. Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften  
Volltextserver von arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie und Design,  
Universitätsbibliothek Heidelberg 2024.

Diese Publikation ist auf der Webseite von ART-Dok <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/>  
dauerhaft frei verfügbar (Open Access)

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008781>

# Das Lehrbild als Karikatur

Der *Garten der Lüste* von Jheronimus Bosch ist ein satirisches ‚psychologisches‘ Schaubild über die Fünf Sinne und die Seelenkräfte der Frau

Von Meinhard Michael

Der *Garten der Lüste* von Jheronimus Bosch ist kein Wimmelbild, sondern eine ausgesprochen ausgeklügelte Komposition mit geradezu ‚wissenschaftlichen‘ Inhalten. In diesem Aufsatz wird gezeigt, dass das Triptychon eine spielerische, detaillierte ‚Sinnestheorie‘ enthält. Im Vorder- und Mittelgrund des Bildes sind die *Fünf Sinne* inszeniert. Sie sind um einen *sensus communis* in der Mitte dieses Rades der Sinne herum angeordnet. Die Mitteltafel ist insgesamt nach den drei Bestandteilen der Seele dreigeteilt. Die Darstellung der Wahrnehmung des Menschen geht über die äußeren Sinne hinaus, der Maler erfand eine Struktur auch für die inneren Sinne bzw. die Seelenkräfte des Menschen wie *Gedächtnis* und *Imagination*. Das klingt mindestens überraschend, bedenkt man, was die bisherigen Analysen des Bildes ergaben<sup>1</sup>, und wird jetzt in vier Schritten erläutert.<sup>2</sup>

**Die Fünf Sinne.** In Vorder- und Mittelgrund der Mitteltafel, halb auf dem Land, halb im Wasser, sind fünf große hohle Fruchtschalen verteilt (**Abb. 1**). Sie bilden einen Kreis. Zusammengehalten wird dieser Kreis durch seine Mitte, den Muschel-Träger. Er vervollständigt den Kreis zum Sinnen-Rad. Der Katalog ist vielfältig und vereint doch eine Variation des Gleichen: somnambule Wesen mit freundlichen Mienen kosten Früchte, berühren und vergnügen sich und schauen einander dabei zu. In **Abb. 1** sind die fünf Schalen und ihre Mitte in ihrer Struktur verdeutlicht. Es gibt keine anderen riesigen Fruchtschalen in dem Bild, nur diese fünf (die linke ist verdoppelt, was sogleich begründet wird). Eine Struktur dieser Prägnanz fordert zur Suche einer Bedeutung auf.

---

<sup>1</sup> Margaret. D. Carroll, *Hieronymus Bosch. Time and Transformation in the Garden of Earthly Delights*. New Haven, London: Yale University Press, 2022. – Rosa Alcoy, *El Bosco en dos trípticos del Museo del Prado*, Granada: Universidad de Granada, 2020, S. 73-292. – Paul Vandenbroeck, *Utopia's Doom*, Löwen u.a.: Peters, 2017. – Joseph L. Koerner, *Bosch & Bruegel. From enemy painting to everyday life*, Oxford: Princeton, 2016. – Reindert L. Falkenburg, *The Land of Unlikeness. Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights*, Zwolle: WBooks, 2011. – Paul Vandenbroeck, *Jheronimus Bosch zogenaamde ‚Tuin de Lusten‘*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen*, Teil I, 1989, S. 9-209.; Teil II, *De Graal of het Valse Liefdesparadis*, 1990, S. 9-192. – Für weitere Literatur vor 2016 siehe Bosch Research and Conservation Project (Matthis IJssink, Jos Koldeweij, Ron Spronk u.a., Hg.), *Jheronimus Bosch. Catalogue raisonné*, Brüssel: Mercatorfonds, 2016.

<sup>2</sup> Dieser Aufsatz erweitert und korrigiert meine früheren Versuche: *Hüte deine Seele – Fünf Sinne und ein Verhaltensgebot im Garten der Lüste von Hieronymus Bosch*, Heidelberg: Art-Dok, 2017; *Wenn Paradiestore sich in Luftschlösser verwandeln. Imagination und Vision im Garten der Lüste von Hieronymus Bosch*, Heidelberg: Art-Dok, 2018.



**Abb. 1: Jheronimus Bosch, Der Garten der Lüste, Madrid, Museo del Prado, 1498-1499, Öl auf Eichenholz, gesamt 205,5 x 384,9 cm, Inv. P2833: Detail Vordergrund links der Mitteltafel mit schematischer Einzeichnung Rad der Sinne (vgl. Abb. 9).**

Zwar ist die Zahl Fünf mit vielen verschiedenen Bedeutungen belegt, doch der Versuch, andere hier anzuwenden, scheiterte. Die Kugeln voller Liebestreiben und anderer Vergnügungen als „Fünf Liebestufen“ oder „Fünf Sündenstufen“<sup>3</sup> zu interpretieren, erzeugt zu viele Widersprüche – und so etwas wie die „Fünf Wunden Christi“ müssen wie vieles andere ebenfalls ausscheiden.<sup>4</sup>

Es könnte der Verdacht entstehen, es sei nur der moderne Betrachter, der diese 5er-Struktur mutwillig zusammenziehe. Tatsächlich *existiert* das *Rad der Sinne* nicht in der perspektivischen Landschaft des Bildes. Um die Sinnesstationen und ihre Mitte, den Muschelträger, zu erfassen, muss man ein ähnliches *Rad der Sinne* im Gedächtnis haben und die fünf Stationen gleichsam extrahieren, sie auf einer senkrechten Fläche *visuell* kombinieren, man muss das Sinnenrad *imaginieren*. Bis hierher mag das noch zweifelhaft erscheinen. Die Vermutung, es müsse sich um ein intendiertes *Rad der Sinne* handeln, wird zunächst gleichsam als Abduktion oder als Hypothese verstanden, die von den folgenden

<sup>3</sup> Als Gnaden- und Sündenstufen s. Friedrich Ohly, *Metaphern für die Sündenstufen und die Gegenwirkungen der Gnade* (Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, GW, Vorträge, G 302), Opladen 1990. Die Dramaturgie der Steigerung differiert. – Siehe Rüdiger Schnell, *Causa armoris: Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*, Bern, München: Francke, 1985, S. 26-28. – Zur Zahl Fünf: Heinz Meyer, Rudolf Suntrup, *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, München: Fink 1987, Sp. 403-442. – Jürgen Werlitz, *Das Geheimnis der heiligen Zahlen*, Wiesbaden: Fourier, 2003, S. 270-272.

<sup>4</sup> Z.B. die fünf Versuchungen des Fleisches nach Augustinus. Vgl. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, *Gottesfrage und Selbstausslegung: memoria – beata vita – temptatio*, in: Norbert Fischer, Dieter Hattrup (Hg.), *Selbsterkenntnis und Gottsuche – Augustinus: Confessiones 10*, Paderborn: Schöningh, 2007, S. 9-39, hier S. 33-34.

ikonografischen Belegen und von Ableitungen aus motivischen Zusammenhängen bestätigt wird oder verworfen werden muss.<sup>5</sup>

Für ein solches szenisches Sinnenrad gab es um 1500 keine Vorbilder.<sup>6</sup> Im hohen Mittelalter waren *Tiere* als Symbole für die einzelnen Sinne geordnet worden, was um 1500, zumindest in der Form des Sinnen-Rades, nicht mehr häufig war.<sup>7</sup> Allerdings belegt die Kombination aus *Rad des Lebens* und *Rad der Sinne* in einer *Biblia Pauperum* der Biblioteca Apostolica Vaticana, dass das Motiv im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts noch gelehrt worden ist.<sup>8</sup> Dort bilden *Fünf Sinne*, durch Tiere symbolisiert, den Innenring um die Mittelszene mit einem Lehrenden und zwei Schülern, der Außenring besteht aus acht Szenen der Lebensstufen.<sup>9</sup>

Die frühe Neuzeit ging wie die Antike von fünf äußeren Sinnen aus, deren Hierarchie in den Grundzügen konstant blieb.<sup>10</sup> Je größere Distanz die Sinne zu überbrücken in der Lage sind, um so höher wurden sie taxiert. Dem *Sehen* folgt das *Hören*, das jedoch wiederholt ausdrücklich, so bei Bernhard von Clairvaux und bei Thomas von Aquin, als Eingangstor für zu erlernendes Wissen, für die göttliche Botschaft, herausgestellt wird (gleichwohl bleibt der *Gehörsinn* auch bei Thomas von Aquin ‚psychologisch‘ dem *Sehen* nachgeordnet). Sentenzartig heißt es bei Bernhard: „Einzig das Gehör, welches das Wort aufnimmt, hat das Wahre.“<sup>11</sup> Auf dem dritten und vierten Platz rangieren Geruch und Geschmack. Der *Tastsinn* ist der letzte, er ist die unmittelbar erste Sinnesleistung der Lebewesen und Grundlage aller anderen Sinne – und am wenigsten rational, auch wenn er zuweilen eine Aufwertung erfuhr.<sup>12</sup>

<sup>5</sup> Das Versteckspiel ist ein wichtiger Aspekt der Ästhetik des Bildes, die möglicherweise von den Rhétoriqueurs beeinflusst ist. Siehe Meinhard Michael, *Von Hypokriten und falschen Hochzeiten. Die politische Positionierung des Gartens der Lüste von Jheronimus Bosch*, Heidelberg: Art-Dok, 2022. – Der Begriff der Abduktion nach Oskar Bätschmann: „Durch kreative Abduktion, d.h. durch die Erfindung von Zusammenhängen unter den Elementen und Sachverhalten im Bild, werden Konjekturen (gegründete Vermutungen) über die mögliche Bedeutung des Bildes geschaffen.“ Siehe Oskar Bätschmann, *Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik*, in: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke (Hg.) *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin: Reimer, 1988<sup>3</sup>, S.191-221, zit. S. 209.

<sup>6</sup> Siehe Carl Nordenfalk, *The five Senses in late Medieval and Renaissance Art*, in: *Journal of Warburg and Courtauld Institute* 48 (1985), S. 1-22.

<sup>7</sup> Über frühere Anwendungen siehe Kristin B. Aavitsland, *Imagining the human condition in medieval Rome: the Cistercian fresco cycle at Abbazia delle Tre Fontane*, Farnham et. al.: Ashgate, 2012.

<sup>8</sup> *Biblia Pauperum* der Vatikanischen Bibliothek, Pal.lat 871, fol. 21r., 14.25-1450; siehe Aavitsland 2012 (Anm. 7), Abb. 7.17. S. 236

<sup>9</sup> Man darf spekulieren, ob Boschs Praxis, kleine Szenen für die Sinne zu erfinden, von den Szenen der Lebensstufen – denen Sinne zugeordnet waren – angeregt worden sei. Siehe zu den kombinierten Kreisdiagrammen Aavitsland 2012 (Anm. 7), S. 220-235.

<sup>10</sup> Robert Jütte, *Geschichte der Sinne*, München: Beck, 2000, S. 40-115.

<sup>11</sup> Marvin Döbler, *Die Mystik und die Sinne. Eine religionshistorische Untersuchung am Beispiel Bernhards von Clairvaux*, Göttingen, Bristol (CT): Vandenhoeck & Ruprecht, 2013, S. 177-181, zit. S. 180. Über das Hören im Verhältnis zum Erkennen Gottes vgl. Jütte 2000 (Anm. 10), S. 77-79. – Siehe auch Jörg Alejandro Tellkamp, *Sinne, Gegenstände, Sensibilia. Zur Wahrnehmungslehre des Thomas von Aquin*, Leiden: Brill. 1999, über die äußeren Sinne S. 187-217. – Siehe Peter. von Moos, *Sensus communis im Mittelalter: sechster Sinn und sozialer Sinn. Epistemologische, ekklesiologische und eschatologische Aspekte*, in: Peter von Moos, *Gesammelte Studien zum Mittelalter*, 3, Münster: LIT, 2007, S. 395-457, hier S. 424.

<sup>12</sup> Thomas von Aquin profilierte den Tastsinn als für alle sensitiven Wesen basalen Sinn und als Grundlage aller anderen Sinne. Siehe Tellkamp 1999 (Anm. 11), S. 205-211. Seine Ordnung der Sinne war, obwohl er ihr nicht viel Platz in seinem Werk einräumte, historisch prominent und „became, in

Der kostbare Teppichzyklus der *Dame mit dem Einhorn* (um 1500, Musée de Cluny, Paris, Inv. Cl.10831-10836)) belegt, dass das Thema der *Fünf Sinne* für sehr aufwendige Aufträge und in besten Kreisen gewählt wurde. Carl Nordenfalk machte auf Stundenbücher aufmerksam, in denen die Jungfrau Maria um Hilfe gebeten wird, vor der Sünde mit den Augen, den Ohren usw. zu schützen. Auch in Bußordnungen hatte sich das Bekenntnis entlang der *Fünf Sinne* abzarbeiten. In populären Texten wurden die Leiden Christi – und anderes – entlang der fünf Sinne geschildert.<sup>13</sup> Abbildungen dienten dazu, die einzelnen Sinne aufzurufen – und zu ermahnen, ihnen nicht zu erliegen.

Die fünf gleichartigen Rundformen bilden nicht nur semantisch einen Kreis. Zwischen ihnen ist kompositorisch elegant vermittelt, besonders im oberen Bereich: Der Schmetterling und ein Strunk der Distel verbinden die beiden Fruchtschalen rechts oben (**Abb. 1**). Die gespreizten Beine des Mannes kopfüber und die riesige Brombeere halten die linke Station und die oberste formal zusammen. Das heißt, die perspektivisch am weitesten entfernte Fruchtschale ist aufwendig einbezogen. Im unteren Bereich ist der Fluss durch die Figurengruppen gewährleistet.

Wenn der Kreis als ein *Rad der Sinne* verstanden ist, öffnet sich die Tür zum Verständnis des gesamten Bildes. Dem entspricht auch die dominierende Verwendung der Fünf: „Wie keine andere Zahl, für die reiche Belege vorhanden sind, ist die Fünf auf eine einheitliche Bedeutung festzulegen: Signum der Verhaftung des Menschen an die natürlich-zeitliche Welt (fünf Sinne) und der Erlösungsbedürftigkeit des Alten Bundes (fünf Gesetzesbücher; fünf Weltalter vor der Geburt Christi.)“<sup>14</sup>

---

varying degrees, axiomatic“, Mathew Milner *The Senses and the English Reformation*, Farnham: Ashgate, 2011, zit. S. 15. – Auch Albertus Magnus behielt im Spätmittelalter großen Einfluss. Er wird bezeichnet als „the most quoted, if not most important, western medieval authority on the internal senses“. N. H. Steneck, *The Problem of the Internal Senses in the Fourteenth Century*, Diss. Univ. of Wisconsin 1970, S. 19, zit. nach Thomas Dewender, *Zur Rezeption der Aristotelischen Phantasielehre in der lateinischen Phantasie des Mittelalters*, in: Thomas Dewender, Thomas Welt (Hg.), *Imagination – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie*, München, Leipzig: Saur 2003, S. 151, Anm. 61. – Vgl. Katherine Park, *Picos De Imaginatione in der Geschichte der Philosophie*, in: Eckhard Kessler (Hg.) *Gianfrancesco Pico della Mirandola: Über die Vorstellung. De Imaginatione*. Mit einer Einleitung von Charles B. Schmitt u. von Katharine Park, München, Fink, 1997, S. 36-40: Albertus Magnus als „Norm (...) bis hin in die Zeit Picos.“ (S. 36). – Zur Aufwertung des Tastsinns als spiritueller Sinn siehe unten.

<sup>13</sup> Wie in der *Legenda Aurea* und den *Meditationes Vitae Christi*, siehe Herman Roodenburg, *Introduction*, in: Hermann Roodenburg, *A cultural history of the senses in the Renaissance*, London u.a.: Bloomsbury 2014, S. 1-17.

<sup>14</sup> Meyer/Suntrup 1987 (Anm. 3), zit. Sp. 403. – Siehe generell für die Fünf Sinne: Richard Newhauser (Hg.), *A cultural history of the senses in the Middle Ages*, London u.a.: Bloomsbury 2014. – Roodenburg 2014 (Anm. 13). – Siehe auch Art. *Sinne*, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer, *Historisches Wörterbuch der Philosophie (HWPh)*, Basel: Schwabe, 9, 1995, Sp 823-869 (E. Scheerer).



**Abb. 2: Detail Mitteltafel, Detail Szene Tastsinn.**

**Abb. 3: Detail Hand für Tastsinn im *Libellus de anima et spiritu*, frühes 13. Jh. Trinity College, Cambridge, Ms. 0.7.16, f. 47r.**

**Abb. 4: Detail Mitteltafel, Detail gestochene Hand?**

Die Zuordnung der einzelnen Sinne ist teilweise auch im Lichte späterer Ikonografie verständlich, in einem Fall wird vermutlich ein älteres Modell benutzt. Die Sinne sind folgendermaßen verteilt: An der blauen Kugel unten leicht links von der Mittelachse (**Abb. 1**, vgl. unten, **Abb. 9**) ist der *Geschmackssinn* inszeniert. Die Ente füttert den in der Fruchtschale sitzenden Mann.<sup>15</sup> Das *Rad der Sinne* setzt sich im Uhrzeigersinn mit dem *Tastsinn* fort. Die in der Fruchtschale sitzende Figur greift derjenigen, die sich zu ihr wie zu einem Kuss herabbeugt, mit gespreizten Fingern an das Kinn (**Abb. 1-2**). Abgesehen davon, dass die Hand an sich ein Symbol für den Tastsinn sein kann<sup>16</sup>, hält der Mönch in der Abbildung der Geisteskräfte im pseudoaugustinischen *Libellus de anima et spiritu* – quasi in der ‚Fachliteratur‘ – seine Hand mit den ‚tastenden Fingern‘ ähnlich (**Abb. 3**).<sup>17</sup> Den *Tastsinn* bestätigt ein weiteres Motiv an der Öffnung dieser Kugel (**Abb. 4**). Ein Mann greift dort an einen Zweig, an dem kräftige Dornen sitzen. Sein Zeigefinger ist gestreckt, als habe er sich gestochen – wie der *Tastsinn* später gelegentlich gekennzeichnet wird.<sup>18</sup>

Die dritte Station mit der transparenten Kugel vertritt den *Sehsinn*. Die Verschränkung der Blicke, die Köpfe nahe beieinander, ist ein Topos der Liebe schon seit der *Manessischen*

<sup>15</sup> Dirk Bax verbindet die Ente mit Narrheit, Trunksucht und mit endzeitlichen Anspielungen. Siehe Dirk Bax, *Hieronymus Bosch, his picture-writing deciphered*, translated by M. A. Bax-Botha, Rotterdam: Balkema, 1979, S. 93-94 – Auch das angedeutete sexuelle Geschehen in der Fruchtschale erfolgt, sozusagen, oral, Siehe Falkenburg 2011 (Anm. 1), S. 196 und passim.

<sup>16</sup> Die Hand als *Tastsinn*-Symbol bei Milner 2011 (Anm. 12), S. 35. – Die Hand und Mund, Nase, Ohr und Auge symbolisieren die jeweiligen Sinne in einer Illustration zu Achille Bocchi (1488-1562) von 1555. Siehe Sylvia Ferino-Pagden (Hg.), *Immagini del sentire: i cinque sensi nell'arte*, Cremona: Leonardo Arte, 1996, S. 104-105. – Ein intimes Paar und das Berühren (auch) der Wange für den *Tastsinn* kehrt wieder in der Fünf-Sinne-Serie von Abraham Bosse (um 1604-1676, um 1635), siehe *Les cinq sens dans la peinture*, cat. Ville de Luxembourg: Villa Lauban, 2016.

<sup>17</sup> *Libellus de anima et spiritu*, Abschrift von *De spiritu et anima*, frühes 13. Jh. Trinity College, Cambridge, Ms. 0.7.16, f. 47r. Siehe Leo Norpoth, *Der pseudo-augustinische Traktat De spiritu et anima* (hg. vom Institut für die Geschichte der Medizin der Universität München), Köln-Bochum 1971. – Vgl. Park 1997 (Anm. 12) S. 21-61, hier S. 32-35.

<sup>18</sup> Öfter noch pickt bekanntlich ein Papagei in die Hand. – Georg Pencz erfand um 1544 eine Frau mit Spindel am Webstuhl für den Tastsinn, siehe Louise Vinge, *The Five Senses. Studies in a Literary Tradition*, Lund: LiberLäromedel, 1975, S. 54-55.

*Liederhandschrift* und Herrad von Landsbergs *Hortus deliciarum*.<sup>19</sup> Er wird um 1500 sowohl für die mystische als auch für die sinnlich-natürliche Liebe verwendet (**Abb. 5**). Die Kugelform ist verdoppelt, von der unteren führt ein unnatürlicher Stiel zur oberen, wo er den Charakter einer Distel annimmt und eine erdbeerartige Frucht ausbildet, von der Licht auszugehen scheint. In der ‚gläsernen‘ Sphärenkugel an einer Führung ist das Schema des menschlichen Auges zu erkennen. Anatomische Darstellungen vor und um 1500, zum Beispiel in der *Margarita Philosophica* (1503) des Gregor Reisch, zeigen runde Gebilde an einem Strang, dem Sehnerv. Bosch ist frei damit verfahren. Die Erdbeere persifliert die eigentliche Linse.<sup>20</sup>



**Abb. 5: Detail Mitteltafel, Szene Gesichtssinn.**

**Abb. 6: Abbildung des Augenapparates nach Alhazen, Handschrift von Kitab al Manazir (De aspectibus) von 1083. MS Fatih 3212, Bd. 1, fol. 81b, Sülemaniye Bibliothek, Istanbul.**

Die an den anderen Stationen *eine* Fruchtschale ist hier vermutlich deshalb verdoppelt beziehungsweise um die durchsichtige Kugel ergänzt worden, weil damit an die *zwei* Augen angespielt wird. Die beiden verbundenen ‚Seh-Kugeln‘ – unten schaut eine Figur aus der Öffnung hinaus – muten an wie eine Verballhornung zweier Augen-Kreise wie zum Beispiel in einer Illustration zu einem arabischen anatomischen Traktat, wenn man dieses um 90 Grad nach links dreht (**Abb. 6**).<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Für Herrad von Landsberg siehe Eva Schirmer, *Mystik und Minne: Frauen im Mittelalter*, Berlin: Elefant Press, 1991, Abb. S. 14. – Siehe auch Michel Camille, *Die Kunst der Liebe im Mittelalter*, Köln: Köhnenmann, 2000, S. 27-50: Blicke der Liebe, passim weitere Beispiele der minne-intensiven Blickverschränkung.

<sup>20</sup> Siehe Karl Sudhoff, ‚*Augenanatomiebilder im 15. und 16. Jahrhundert*‘, in: *Tradition und Naturbeobachtung in den Illustrationen medizinischer Handschriften und Frühdrucke vornehmlich des 15. Jahrhunderts* (Studien zur Geschichte der Medizin 1), Leipzig: Barth, 1907, S. 19-26.

<sup>21</sup> Im Mittelalter einflussreich, was – wie in anderen Fällen – nicht heißt, dass Bosch *diese* Abbildungen gekannt haben muss: Augenapparat nach Alhazen, Handschrift von Kitab al Manazir (De aspectibus) von 1083. MS Fatih 3212, Bd. 1, fol. 81b, Sülemaniye Bibliothek, Istanbul, siehe David C. Lindberg, *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*, übers. von Matthias Althoff, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S. 132, Abb. 7. Zur Anatomie siehe dort S. 233, S. 297-311. – Siehe auch das Augen-Diagramm nach Johannes Pechams *Perspectiva communis*, um 1320, Bodleian Library, Oxford, MS Ashmole 1522, fol. 153v, in: Norbert Schnitzler, *Visual Turn im Mittelalter? Ein Paradigmenwechsel in der Naturwissenschaft und seine Folgen für die Theologie*, in: Kirsten Kramer, Jens Baumgarten (Hg.), *Visualisierung und kultureller Transfer*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 55-71, Abb. 7, S. 60.

Der *Geruchssinn* ist in der im Uhrzeigersinn nächsten Kugelschale verortet. Sie liegt zwischen Schmetterling und riesiger Beerenfrucht am weitesten hinten im Wasser, ist aber, wie notiert, formal intensiv in den Kreis einbezogen (**Abbn. 1, 9**). Die einer Brombeere ähnliche Riesen-Frucht, an der sich einige Männer bemühen, glitzert in mehreren Farben wie bereits überreif – als hätte der Fäulnisprozess schon begonnen und die Männer benommen gemacht. In die gleiche Richtung tendiert der Bewuchs über der Öffnung, aus der das Paar schaut. Dort sind mit mehreren Farben ebenfalls verschiedene Stadien der Vegetation indiziert. Zwar dominieren Blumen, wenn eine Konvention für den Geruchssinn ausgearbeitet sein wird, aber gelegentlich werden auch überreife Früchte benutzt.<sup>22</sup> Die Distelblüte, die sich von der letzten Sinnenstation zum *Geruch* herüberbeugt und den Schmetterling angelockt hat, ist ebenfalls in Rechnung zu stellen. Widersprüchlich erscheint, dass Früchte in den frühesten bekanntesten Serien nicht den Geruch, sondern den Geschmack symbolisieren.<sup>23</sup>

Auch die fünfte Fruchtschale erscheint problematisch – solange man von den späteren Konventionen ausgeht.<sup>24</sup> Sie sollte den *Gehörsinn* vertreten (**Abb. 1**). Sie fällt durch die Bleichheit auf, die sie von allen anderen unterscheidet. Die Bleichheit schließt die Männer in dieser Fruchtschale ein. Sie ist so gesehen die am meisten vertrocknete Fruchtschale. Ihre semantische Basis ist eine stachlige Distel. Trotz der ostentativen Bleichheit wachsen zwei Distelblüten heraus, eine nach unten gerichtet, die größere nach oben.

Zwar vertritt die Kohlmeise wiederum später – als Singvogel – diesen Sinn, doch die Aktion der drei Figuren ist rätselhaft.<sup>25</sup> Um sie zu verstehen, muss man zunächst in Rechnung stellen, dass es sich bei diesem *Rad der Sinne* um keine neutrale Darstellung der Sinne handelt, sondern um eine Darstellung von deren – im religiös-moralischen Sinn – Missbrauch. Das ist bei *Geschmack* und *Sehsinn* sofort sichtbar, sollte aber auch bei *Tastsinn* (Kuss) und *Geruchssinn* (die Männer sind gierig, sind an der Frucht ‚fixiert‘ wie Fliegen, teilweise wie ohnmächtig) vorauszusetzen sein.

Nur so ist zu verstehen, dass es sich bei der fünften Kugel – auf der Mittelachse des Bildes angelangt – um den *Gehörsinn* als ein Hören des *Falschen* und um den Tod durch das Hören des Falschen handelt; möglicherweise, weil eine Tradition es nahelegt, auch als *Summe* aller Sinne verstanden. Ein Mann liegt auf dem Rücken wie der Mann in der *Höllenvision* von

---

<sup>22</sup> Les cinq sens 2016 (Anm. 16), S. 49-50: „Objekte wie Blumen, süß duftendes Obst und Gemüse und andere wohlriechende Materialien werden in der Kunst traditionell eingesetzt, um den Geruchssinn darzustellen.“ – Barbara Welzel konstatiert, „dass die Fünf Sinne seit dem mittleren 16. Jahrhundert in einem konventionalisierten Grundmuster mit zahlreichen, zuweilen recht unterschiedlichen inhaltlichen Anreicherungen versehen werden, sich mithin ein diskursiver Schauplatz kartieren lässt, nicht aber ein festgefügtes Bedeutungsgerüst, dessen Ausprägungen ungeprüft zur wechselseitigen Erklärung herangezogen werden könnten.“ Siehe Barbara Welzel, *Sehen mit allen Sinnen? Die Fünf Sinne am erzherzoglichen Hof von Isabella und Albrecht in Brüssel am Beginn des 17. Jahrhunderts*, in: Andrea Gottdang, Regina Wohlfarth (Hg.), *Mit allen Sinnen. Sehen, Hören, Schmecken, Riechen und Fühlen in der Kunst*, Leipzig: Henschel 2010, S. 11-30, zit. S. 13.

<sup>23</sup> Z.B. in der Serie von Cornelis Cort nach Frans Floris, publiziert von Hieronymus Cock, 1561, vgl. Ferino-Pagden 1996 (Anm. 16), S. 112-115.

<sup>24</sup> Vgl. über die Schwierigkeiten der Maler, speziell für das Hören einen geeigneten Ausdruck zu finden, Frank Büttner, *Hören/Sehen. Klänge in der Malerei der Renaissance und des Barocks*, in: Gottdang/Wohlfarth 2010 (Anm. 22), S. 46-68, hier S. 49-50.

<sup>25</sup> Carroll 2022 (Anm. 1), S. 133, erkannte sogar lockeres Geplänkel kurz vor erotischem Vergnügen.



Bosch dem ein Teufel gerade den Hals durchschneidet.<sup>26</sup> Im ähnlichen Sinne ist die Figur im *Heuwagen* verwendet.<sup>27</sup> Der Tod bzw. der drohende Tod sollte auch im *Garten der Lüste* gemeint sein. Die Hand des liegenden Mannes, die von seinem Nachbarn hochgehoben wird, ist fleischfarben, der Rest seines Körpers dagegen bleich. Der Blick aus dem Bild des dritten Mannes kommentiert – er appelliert – diese inszenierte Drohung.<sup>28</sup>

Eine Erklärung bieten ältere Modelle der *Gehör*-Darstellung an. Im Teppichzyklus der „Dame mit dem Einhorn“ und ein knappes halbes Jahrhundert später bei Georg Pencz wird der Gehörsinn mit einem Musikinstrument dargestellt, doch eine Konvention ist das noch nicht.<sup>29</sup> Es gibt in älteren Sinnens-Darstellungen das Motiv, dass jemand etwas hört, durch das er einschläft und anschließend ‚stirbt‘, weil er der sinnlichen Macht endgültig erlegen ist, zum Beispiel im *Bestiaire d'Amour* (um 1250) des Richard de Fournival (1201-1259/60). Dessen Adaption der christlich grundierten *Physiologus*-Bedeutungen als Liebesklage oder sogar ‚Liebesroman‘ blieb auch in den folgenden Jahrhunderten bekannt. Sechs der 22 Manuskripte sind „probablement du dernier quart“ des 15. Jahrhunderts. Es gibt Übersetzungen ins Deutsche und Niederländische, wenngleich die Rezeption in Italien überwiegt, und der Text wurde durch andere Dichter vielfach adaptiert.<sup>30</sup> Im *Bestiaire d'amour* gehört das „Einschlafen“ zu einer langen Reihe von Gedanken über die Wirkung der Sinne, vor allem *Sehen, Hören* und *Riechen*.

Als Auftakt wird von dem aristotelisch geprägten Dichter das *Gedächtnis* gewürdigt. Der seine Schöpfung liebende Gott habe den Menschen als besondere Seelenkraft mit dem

---

<sup>26</sup> Bzw. aus der Boschwerkstatt, bzw., mit Fritz Koreny, vom Meister des Prado-Heuwagens und seiner Werkstatt. Siehe Fritz Koreny, Gabriele Bartz, Erwin Pokorny, *Hieronymus Bosch: Die Zeichnungen: Werkstatt und Nachfolge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Catalogue raisonné*. Turnhout: Brepols, 2012.

<sup>27</sup> Catalogue Raisonné 2016 (Anm. 1), S. 312-313 mit weiteren Beispielen.

<sup>28</sup> Für den ‚blutigen‘ Schatten hinter der erhobenen Hand habe ich keine andere Erklärung als die Vermutung, dass dort vor Restaurierungen noch mehr gewesen ist. Dennoch scheint mir die Intention, die Hand des Mannes fleischfarben zu malen, im Kontrast zum restlichen Körper, einigermaßen verlässlich. – Charles Cuttler, der Bosch als Erfinder des *double image* nördlich der Alpen bezeichnete, entdeckte – vermutlich vor der letzten Restaurierung – in der Gestalt der bleichen Fruchtschale mit den drei Männern einen Totenschädel. Die Figuren und ihr dunkler Hintergrund würden Augen, Nasenlinie und eine klaffende Mundöffnung ‚hineinzeichnen‘, in der der liegende Mann just verschwindet, siehe Charles Cuttler, *Hieronymus Bosch. Late Works*, London: Pindar, 2012, S. 122-124.

<sup>29</sup> Vgl. Ferino-Pagden 1996 (Anm. 16), S. 86-89, S. 106-107. Was die frühere Verwendung von Musikinstrumenten für den Gehörsinn nicht ausschließt, zum Beispiel in einer Initiale zu *De sensu* von Aristoteles, Paris, 13. Jh, Genf, Bibliothèque publique et universitaire, Lat. 76, fol. 246. Siehe Christina Lechtermann, *Berühren und Berührtwerden: das was der belde ein begin*, in: C. Stephen Jaeger, Ingrid Kasten (Hg.), *Codierungen von Emotionen im Mittelalter / Emotions and Sensibilities in the Middle Ages*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2003, S. 251-270, hier S. 266, 270 (Abb.6).

<sup>30</sup> Richard de Fournival: *Le Bestiaire d'amour et la Response de Bestiaire. Publication, traduction, présentation et notes par Gabriel Bianciotto*, Paris: Champion, 2009, hier S. 37-41, S. 95-107, zit. S. 96. – Siehe Vinge 1975 (Anm. 18), S. 53-58. – Für die erhaltenen Manuskripte siehe [https://www.arlima.net/qt/richard\\_de\\_fournival.html](https://www.arlima.net/qt/richard_de_fournival.html) – 20.11.2023. – Im Sammelband Ms. 10394-10414 der Bibliothèque royale de Belgique auch ehemals im Besitz der Bibliothek der Burgunder; siehe <https://portail.bibliissima.fr/ark:/43093/mdata58524f79fdd77255b6dbbc84483284e2614a2086> – 20.11.23. – Deutsch siehe Richard de Fournival, *Das Liebesbestiarium. Aus dem Französischen des 13. Jahrhunderts übertragen und mit einem Essay von Ralph Dutli*, Göttingen: Wallstein, 2014, über die Verbreitung S. 155-157.

*Gedächtnis* ausgestattet. „Cette mémoire possède deux portes : la vue et l’ouïe.“. Damit sind die zwei Wege in dieses „maison Memoire“ benannt – eine Formulierung, die Buchmaler aufforderte, das *Gedächtnis* bildlich zu erfinden.<sup>31</sup> Es wird im letzten Abschnitt dieses Aufsatzes zu zeigen sein, dass es auch im *Garten der Lüste* eine ‚Tür zum Gedächtnis‘ gibt.

Der Dichter beklagt seine unerwiderte Liebe. Er beschreibt, wie die einzelnen Sinne beteiligt sind, wenn er von der Angebeteten umgarnt und gefesselt wird. Er stellt besonders *Sehen* und *Hören* dabei heraus. Er hätte seine Ohren zustopfen sollen, klagt er, unterließ es aber. Die Stimme seiner Liebsten betört ihn: „Mais quoi qu’il en soit, je me rendis auprès de vous et je m’endormis au chant de la sirène, c’est à dire à la douceur de votre fréquentation et de vos paroles agréables; et à les entendre, je fus pris au piège.“<sup>32</sup> Er schläft durch ihren schönen Gesang und ihre angenehmen Worte ein und das Einschlafen ist der erste Schritt zum (liebesmetaphorischen) Tod.<sup>33</sup> Der Sprecher hebt danach den Geruch hervor und fasst die Wirkung der Sinne zusammen: „C’est pour cette raison que j’affirme que je fus pris par ces trois sens: L’ouïe, la vue et l’odorat. Et si de plus j’avais été pris par les deux autres sens, à savoir par le goût en embrassant et par le toucher en serrant dans mes bras, alors aurais-je été véritablement tout à fait endormi : Car c’est lorsqu’il ne sent aucun de ses cinq sens que l’homme dort. Et de l’endormissement d’amour viennent tous les périls, car pour tous les endormis d’amour s’ensuit la mort, comme pour la licorne qui s’endort auprès de la jeune fille ou pour l’homme qui s’endort auprès de la sirène.“<sup>34</sup>

Für einen Maler um 1500, der – mit oder ohne Hilfe eines Ratgebers – eine bildliche Idee für die Darstellung der *Fünf Sinne* suchte, könnte es anregend gewesen sein, auf einen Text

<sup>31</sup> Bestiaire 1, 13, 17, Bianciotto 2009 (Anm. 30) S. 154-157. Im Original „maison Memoire“, Bianciotto übersetzt „logis de Mémoire“. Ich zitiere bis auf diese Ausnahme nach dem modernen Französisch – Die beiden Türen ins Haus des *Gedächtnisses* neben der Figuration des *Gedächtnisses* als Frau z.B. im Manuskript BNF, Paris, FpN fr.12469, 1. Hälfte 14. Jh., fol.1r als Eröffnungsminiatur. Siehe <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525132672/f5.item.r=12469#-10.10.23>.

<sup>32</sup> Bestiaire 14, 11-15, siehe Bianciotto 2009 (Anm. 30) S. 189. Dutli 2014 (Anm. 30), S. 20: „Wie dem auch sei, ich habe mich genähert und mich betören lassen vom Gesang der Sirene, vom angenehmen Umgang mit Euch und von euren schönen Worten. Und so ging ich in die Falle.“ – Siehe auch Jeanette Beer, *Beasts of Love. Richard de Fournival’s Bestiaire d’amour and a Woman’s Response*, Toronto et.al.: University of Toronto Press, 2003, hier S. 47-49, über die Sirenen als misogynen Symbol für die Frauen, gegen deren Einflüsterungen (siehe Eva und Sündenfall) man sich schützen müsse.

<sup>33</sup> Siehe Vinge 1975 (Anm. 18), S. 55. Auch das Einhorn schläft ein, durch den süßen Geruch der Jungfrau. – Das Einschlafen wurde auch illustriert. Sowohl als Einschlafen des Einhorns (siehe drei Beispiele auf der Seite [https://fr.wikipedia.org/wiki/Bestiaire\\_d%27Amour-18.11.23](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bestiaire_d%27Amour-18.11.23)) als auch durch die Sirenen (z.B. Manuskript *Le Bestiaire d’Amour*, BNF, Inv. Français 412, f. 230v) als auch in Gestalt des eingeschlafenen Argus – der von Merkurs Stimme eingelullt worden war –; siehe *Le Bestiaire d’amour*, 1. Viertel. 14. Jh., Nordfrankreich, Bodleian Library, MS.Douce 308, fol. 96r.

<sup>34</sup> Bestiaire 16, 32-39, Bianciotto 2009 (Anm. 30) S. 204-206. „Deshalb sage ich, dass mich diese drei Sinne gefangen haben: Hören, Sehen, Riechen. Und wenn ich noch durch die beiden anderen Sinne gefangen worden wäre, nämlich durch den Geschmackssinn beim Küssen und durch den Tastsinn beim Anschmiegen und Umarmen, wäre ich ganz und gar eingeschlüpfert worden. Denn der Mensch schläft dann, wenn er seine fünf Sinne nicht mehr spürt. Und von dieser Betörung durch die Liebe rührt die ganze Gefahr. Denn auf allen Schlaf folgt der Tod, genau wie beim Einhorn, das im Schoß der Jungfrau eingeschlummert ist, oder wie bei einem Mann, der von der Sirene betört wird.“ Dutli 2014 (Anm. 30), S. 27. Die Änderung der aristotelischen Reihenfolge der Sinne gegenüber seiner Quelle (Pierre de Beauvais) bei Richard de Fournival begründet Jeanette Beer (Beer 2003, Anm. 32, S. 56 u. Anm. 9, S. 182) damit, „because voice is his main theme“.

wie das *Bestiaire* zurückzugreifen. Dort verbanden sich Liebesgeschichte und *Fünf Sinne* und innere Seelenkräfte wie *Verstand* und *Gedächtnis*.<sup>35</sup> Auf die Tiere wollte und konnte der Maler verzichten, er nahm sich den moderneren Aspekt des Textes, um seine Version von einem Missbrauch der Sinne ins Bild zu setzen. Wie bei Richard de Fournival sind vor allem *Sehen* und *Hören* betont, der *Geruch* ist zwischen sie postiert. Das Einschlafen bzw. der anschließende Tod bestraft zunächst das Hören und bündelt darüber hinaus möglicherweise die Niederlage aller Sinne insgesamt.<sup>36</sup>

Noch um 1500 variiert sogar ein Olivier de la Marche die fünf Sinne überraschend. Seine „Doctrin et loz pour Madame Aliénor d’Austrie“ (1498) beginnt zwar klassisch mit dem *Sehen* und *Hören*.<sup>37</sup> Danach aber summiert der Dichter weiteres als *Mund* bzw. *Fuß/Hand* und schließt die Fünfergruppe mit dem *Herzen*. Wenn auch zu poetischen Zwecken umgedichtet, geht er mit der klassischen Konvention sehr frei um und folgt Aristoteles so wenig wie Richard de Fournival.

Es ist unter diesen gewissermaßen ungefestigten Umständen erlaubt zu fragen, ob der Maler des *Gartens der Lüste* sich möglicherweise von der älteren Praxis des Richard de Fournival anregen ließ, die Wirkung des *Hörens* und möglicherweise der Sinne insgesamt zu modellieren. Gesetzt den Fall, dann ist das *Rad der Sinne* mit der Station des falschen oder ausbleibenden *Hörens* zum tödlichen Abschluss gebracht. Der Kreis missbrauchter Sinne ‚schließt‘ auf der Mittelachse zwischen pervertiertem Paradies-Brunnen oben und heimlicher Fellatio in der Fruchtschale unten mit einer Todesbedrohung. Der Sinn dieses ‚Finales‘ wird sich umgehend erweisen.

Das *Rad der Sinne* im *Garten der Lüste* reiht die äußeren Sinne weder exakt physiologisch noch theologisch, sondern nach der verfolgten Bildlogik. Die untersten beiden, *Geschmackssinn* und *Tastsinn*, bilden die Basis, was allgemeine Überzeugung war.<sup>38</sup> Sinnigerweise ist der Tastsinn als der basale Sinn noch einmal ein Stück näher als der Geschmackssinn zum untersten Bildrand – zum Betrachter – gerückt worden (**Abbn. 1, 9**). Der *Sehsinn* könnte auch deshalb links platziert worden sein, weil damit eine formale Parallele zu Adam im Paradies entsteht.<sup>39</sup> Das Ansehen des Schöpfers durch Adam ist auch eine Formulierung des *Sehens*.<sup>40</sup> Diese Szene auf der linken Tafel schwebt als großes Vorbild

<sup>35</sup> Zu den inneren Seelenkräften siehe unten.

<sup>36</sup> *Sehen* und *Hören* sind als nobelste Sinne für die Niederlage und den Verlust von *Verstand* und *Gedächtnis* (wenig später folgt der Wille) verantwortlich. „C’est ainsi que je fus pris par l’ouïe et par la vue : ce ne fut donc pas étonnant si je perdis mon intelligence et ma mémoire...“ *Bestiaire* 16, 1-4, Bianciotto 2009 (Anm. 30) S. 200-201. Über Gedächtnis und Willen im *Garten der Lüste* siehe unten. - Jeanette Beer interpretierte den Umstand, dass die Sirenen bei Fournival nur drei Sinne einschläfern, Sehen, Hören, Riechen, als Hinweis des Autor-Klerikers, dass er keine sexuellen Beziehungen zur Angebeteten gehabt hatte – mit Geschmack und Tastsinn ist er ‚rein‘. Siehe Beer 2003 (Anm. 32), S. 62-63. Im *Garten der Lüste* werden alle fünf Sinne missbraucht.

<sup>37</sup> Vinge 1975 (Anm. 18), S. 62, mit der besonderen Eignung des Hörens auch bei Olivier de la Marche: „Das Ohr sollte dem Hören von wertvollen Lehrern und Lehren dienen.“

<sup>38</sup> Diese beiden Sinne haben Äquivalente bei den Hauptlastern/Todsünden: Luxuria und Gula. Siehe Rainer Jehl, *Melancholia und Acedia: ein Beitrag zur Anthropologie und Ethik Bonaventuras*, Paderborn u.a.: Schöningh, 1984, S. 204. Eine Ausnahme bildet Thomas von Aquin, der Geschmack und Geruch als unterstes Paar kombiniert, siehe Tellkamp 1999 (Anm. 11), S. 214-217.

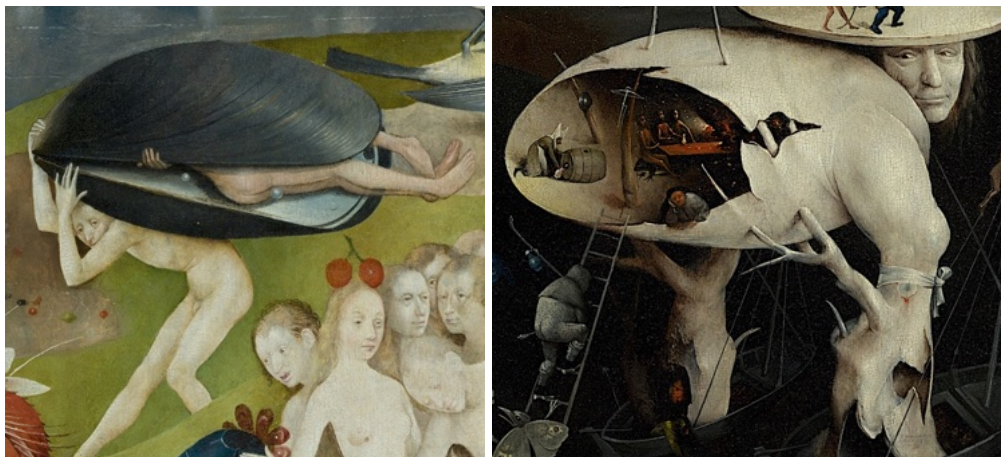
<sup>39</sup> Der Bezug zwischen dem Paar in der Glashülle und dem Paar Adam/Eva schon bei Camille 2000 (Anm. 19), S. 165.

<sup>40</sup> Falkenburg 2011 (Anm. 1), S. 66, 126 und passim.

über dem Mittelbild: den Blick ausrichten auf Gott. Dagegen richtet der Mann in der transparenten Kugel, den Kopf ebenso leicht hochgeneigt wie beim Urvater im Paradies, seinen intensiven Blick auf eine nackte Frau.

Dass beim *Geruch* gegessen wird, beim *Sehen* ausdrücklich berührt und so weiter – könnte Interferenzen meinen, die von den *Fünf Sinnen* ebenfalls seit der Antike schon bekannt waren (und bei Richard de Fournival betont worden sind). Ebenso möglich wäre, dass der Kreis dieser Sinne im ‚erotischen Bild‘ den Tastsinn betonen soll. Der wird, nachdem beim Geschmack mit heimlichem Sex begonnen worden ist, in allen Kugeln teilweise explizit sexuell benutzt. Der Tastsinn stand außerordentlich in Verruf im 15. Jahrhundert, weil er unmittelbar mit Sexualität und Wollust in Verbindung gebracht wurde, *tactus* wurde „zum erotischen Symbol schlechthin, auf das Künstler und Dichter nicht nur in der Frühen Neuzeit häufig zurückgriffen“.<sup>41</sup>

**Der *sensus communis*.** Mit dieser Hypothese der Fünfer-Struktur der Fruchtschalen als ein Kreis oder Rad der *Fünf Sinne* ist für deren Mitte der Rahmen vorgegeben. In jeder Wahrnehmungstheorie der Frühen Neuzeit – zurückgehend auf Aristoteles’ *De anima* – gibt es einen Punkt, an dem die äußeren fünf Sinne koordiniert werden (**Abbn. 1; 7**).



**Abb. 7: Mitteltafel, Detail gebogener ‚Rücken‘ beim Muschelträger.**

**Abb. 8: Höllentafel, Detail gebogener ‚Rücken‘ beim Baummensch.**

Die Perzeptionen der Einzelsinne sind an sich noch nicht viel wert, sie müssen durch innere Vorgänge koordiniert werden. Wie auch immer die innere Verarbeitung unterschieden wurde,

<sup>41</sup> Jütte 2000 (Anm. 10), S. 82-83, zit. 83, S. 113. – Es ist allerdings wegen der Ambiguität des Bildes – die schon Falkenburg 2011 (Anm. 1) ausführlich beschrieben hat – zu beachten, dass sich die Reihenfolge der Sinne umdrehte, wenn sie als *spirituelle innere* Sinne der Gottesbegegnung dienen. Dann sind Tastsinn und Geschmack die intensivsten, wogegen Sehen, Hören und Riechen der Vorbereitung darauf dienen. Siehe Niklaus Largier, *Tactus Spiritualis. Remarques sur le Toucher, la Volupté, et les Sens Spirituels au Moyen Âge*, in: Claudio Leonardi (Hg.), *La pelle umana* (Micrologus, 13), S. 233-250. Ders. *Inner Senses – Outer Senses. The Practice of Emotions in Medieval Mysticism*, in: Jaeger / Kasten (Hg.) 2003, S. 3-15. Die Ordnung der Sinne im Bild ist deshalb auch eine Persiflage der inneren spirituellen Sinnestätigkeit, analog zu der der äußeren Sinne.

verbindlich war ein *sensus communis*, mit Augustinus der „Lenker und Richter“ (moderator et iudex) der Sinne.<sup>42</sup>

Erst durch ihn wird gleichsam der Sinnesreiz verfügbar. Noch nicht bei Aristoteles, wird er später generell zu den inneren Sinnen oder Geistesvermögen gezählt. Er nimmt bei Augustinus als *sensus interior* die „vorreflexive Funktion des Aufnehmens, Integrierens und Übermittels von Sinnesdaten“ vor, ohne von der Vernunft gesteuert zu werden.<sup>43</sup>

Erst mit dem Muschelträger als Nabe wird der Kreis zum Rad (**Abb. 1**). Die Mitte der fünf gleichen Fruchtschalen hat passenderweise eine andere Form als die fünf äußeren Stationen, denn hier sitzt kein weiterer Sinn, sondern – möglicherweise – der *sensus communis* im Sinne des späten Mittelalters.<sup>44</sup>

Es ist recht schnell zu vermuten, dass auch diese Position nicht positiv oder neutral verstanden werden soll. Zum einen beugt sich der Mann unter seiner Last wie der Baummensch und wie dieser dreht er sich um (**Abb. 7-8**).<sup>45</sup> Das in seiner Muschel anzunehmende nackte Paar in eindeutiger Position ist eine Provokation, freilich bereits die Muschel selbst.<sup>46</sup> Bei den früheren auf Wände gemalten Sinnenrädern, zum Beispiel in Konstanz, Peterborough und Rom, war jeweils ein reicher oder mächtiger Mann in die Mitte gesetzt worden. Im Falle des Wandmalereizyklus in Tre Fontane in Rom wird er negativ interpretiert. Er ist der Mensch, der sich von den Sinnen verleiten lässt und den dadurch

---

<sup>42</sup> Dewender 2003 (Anm. 12), S. 141-160, zit. S. 144. – Siehe Eugene Vance, *Seeing God. Augustine, Sensation, and the Mind's Eye*, in: Stephen G. Nichols, Andreas Kahlitz, Alison Calhoun (Hg.), *Rethinking the Medieval Senses. Heritage, Fascinations, Frames*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008, S. 13-29. – An der zentralen Schaltstelle *sensus communis* setzt meist *imaginatio* (oder *phantasia*) als die die Signale bearbeitende Kraft an; zuweilen sogar *opinio*, die Vernunftfähigkeit, „die Perzeption und Imagination prüft und ihr Urteil darüber dem Intellekt vorschlägt.“ Von Moos 2007 (Anm. 10), S. 404-405. – Siehe Art. *Seele II. Mittelalter*, HWPh (Anm. 14), 9, 1995, Sp 12-22 (P. Mojsisch, U. R. Jeck, O. Pluta), Art. *Seele III. Renaissance*, Sp 22-26 (E.P. Mahoney).

<sup>43</sup> Siehe Art. *Sensus communis*, *Handwörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, 8, 2007 Tübingen: Max Niemeyer Verlag, Sp 841-847 (F. Neumann), zit. 843. Für weitere Bestimmungen s.a. Art. *Sensus Communis*, HWPh (Anm. 14), 9, 1995 *Antike* (Th. Leinkauf) Sp 622-633; *Mittelalter* (Th. Dewender) Sp 634-639.

<sup>44</sup> Weiter unten ist die Struktur der *inneren* Seelenkräfte darzustellen, womit deutlich werden wird, dass der *sensus communis eigentlich* dorthin gehören würde. – Aristoteles benutzt verschiedene Begriffe, sein ‚common sense‘ wird verschieden interpretiert. Siehe Daniel Heller-Roazen, *Common Sense. Greek, Arabic, Latin*, in: *Rethinking 2008* (Anm. 42), S. 30-50, hier S. 35-36. – Ein Manuskript aus der Mitte des 15. Jahrhunderts wendet das Kreismodell sogar für das Verhältnis zwischen *sensus communis* und den inneren Geisteskräften an. Unter einem Kopf mit den Gehirnhöhlen und darin verteilten inneren Sinnen erläutert der Satz: „Beachte, dass der *sensus communis* eine bestimmte Kraft ist, aus der sich alle übrigen besonderen Kräfte ableiten und in die sie münden. Er gleicht dem Mittelpunkt eines Kreises, denn wie dort viele Linien enden, so enden die einzelnen Sinne im *sensus communis*.“ Durham, Univ. Library, Ms. Cosin V.IV. 7, F. 47r. Siehe Edwin Clarke, Kenneth Dewhurst, *Die Funktionen des Gehirns. Lokalisationstheorien von der Antike bis zur Gegenwart*. München, Heinz Moos Verlag 1973, zit. S. 26-27, Abb. 23, S. 26.

<sup>45</sup> Beide sind formal wie moralisch ‚gebeugt‘ wie der *homo curvatus* im Verhaltensgebot, dazu unten u. Abb. 10.

<sup>46</sup> Generelle erotische und sexuelle Bedeutung bei Bax, Dirk, *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, über die Muschel S. 43. Siehe auch Bax 1979 (Anm. 15), S. 258-261, S. 285.

verursachten Tod nicht beachtet.<sup>47</sup> Die ‚Nabe‘ des Sinnenrades negativ zu besetzen, musste demzufolge für den *Garten der Lüste* nicht erfunden werden.<sup>48</sup> Auch später werden Personifikationen der Sinne versammelt, um vor deren Missbrauch zu warnen.<sup>49</sup>

Diese Darstellung der äußeren Sinne (ein *sensus communis* gehört immer dazu) ist insgesamt keine rationale Schablone, sondern eine Verbildlichung der sinnlichen Gefahr. Für eine konkrete Person wären die fünf Stationen und ihr *sensus communis* eine Denunziation. Alle Sinne werden missbraucht. Mit einer abschließenden Kapitulation gegenüber den Sinnen wird – auf der Mittelachse – eine finale Todesmahnung entworfen. Wichtig ist, dass er noch nicht eingetroffen ist. Die Hand ist fleischfarben, noch. Insgesamt erweist sich der 5er-Kreis also als Sinnenordnung im religiösen, moralischen, theologischen Horizont – soweit wir dessen jetzt sicher sein können.<sup>50</sup>

### **Die Dreiteilung der Mitteltafel als historische Landschaft und als Seelengarten**

Es ist an und für sich nicht ungewöhnlich, dass eine Darstellung eines *locus amoenus* sich der fünf Sinne bedient.<sup>51</sup> Doch die Psychologie des *Gartens der Lüste* ist mit den fünf äußeren Sinnen und dem *sensus communis* noch lange nicht erschöpft. Auch die (anderen) inneren Geisteskräfte werden dargestellt. Um die Argumentation des vierten Abschnitts zu verstehen, ist in diesem dritten die Dreiteilung der Mitteltafel zu diskutieren.

Die schnell zu erfassenden drei Abschnitte auf der Mitteltafel sind der vordere Bereich unterhalb der dichten Hecke, der mittlere mit dem wilden Ritt um den Teich und der obere um die Wasserfläche und die vier Flüsse (**Abb. 9**). Die Dreiteilung hat – eine Hypothese oder Abduktion – eine psychologische und eine historische Ebene. Dem liegt zunächst die Idee zugrunde, die Schöpfungsgeschichte als eine historische Landschaft in einen dreigeteilten ‚Garten‘ zu projizieren. Diese Idee stammt hier vermutlich von Bernhard von Clairvaux, der in seinen Hoheliedpredigten ein solches Geschichtspanorama entwarf: „Die Geschichte ist also ein Garten; sie ist dreigeteilt. Sie umfasst nämlich die Erschaffung, die Versöhnung und die Wiederherstellung der Welt: Die Erschaffung ist wie das Anlegen des Gartens und die Anpflanzung, die Versöhnung aber ist gleichsam das Hervorsprießen der Saaten und Gewächse. (...) Die Wiederherstellung schließlich wird am Ende der Zeiten sein. (...) Du hast also drei Zeiten im Garten des historischen Sinnes.“<sup>52</sup>

<sup>47</sup> Aavitsland 2012 (Anm. 7), S. 211-212.

<sup>48</sup> Bax 1956 (Anm. 46), S. 45, 49-50 und passim, verstand die Fruchtschalen als Hüllen für das „in scille zijn“, was für die darin Befindlichen ein Streit, aber auch ein Liebesringen bedeuten könne. So verstanden, unterscheiden sich die fünf ‚Sinnes-Schalen‘ und die ‚communis-Schale‘ nur graduell. – Vandenbroeck 1989 (Anm. 1) widmet den verschiedenen Kugelformen 27 wie immer materialreiche Seiten (S. 121-147). S. 147 u. passim interpretiert er die Fruchtschalen und -kugeln als Anzeiger für Geschlechtlichkeit, Liebe, moralisch für Luxuria, die riesigen Schalen auch für das ‚falsche Paradies‘ und die ‚wilde Natur‘.

<sup>49</sup> Siehe Jütte 2000 (Anm. 10), S. 96-97 über den Stich von Adam van Noort/Adriaen Collaert von Anfang des 17. Jahrhunderts, z.B. British Museum, Inv. F, 11.95.

<sup>50</sup> Dann sollte der Vordergrund nicht das „total chaos of acts and events“, Vandenbroeck 1990 (Anm. 1) S. 167 oder das „fröhliche Chaos“ sein, das noch der Catalogue Raisonné 2016 (Anm. 1) S. 369 unterstellt.

<sup>51</sup> Michel Zink, *The Place of the Senses*, in: Rethinking 2008 (Anm. 42), S. 93-101.

<sup>52</sup> Bernhard von Clairvaux, *Sermones super Cantica Cantorum / Predigten über das Hohelied*, Predigt 23, in: Gerhard B. Winkler (Hg.) *Bernhard von Clairvaux. Sämtliche Werke, lateinisch/deutsch*, V, Innsbruck: Tyrolia, 1994, S. 331. – Siehe Döbler 2013 (Anm. 11), S. 137-142.



**Abb. 9: Hieronymus Bosch, Garten der Lüste, Mitteltafel**

Im *Garten der Lüste* ist die Grundidee übernommen und die Schöpfungsgeschichte in die – im Traum<sup>53</sup> verdrehten! – Zeiten *ante legem* (oben), *sub lege* (Mitte) und *sub gratia* (unten) aufgeteilt.<sup>54</sup> Diese *historische* Struktur, die zeitliche Organisation des Bildes seit der Schöpfung, ist ein faszinierendes Thema, kann hier aber nicht weiterverfolgt werden.<sup>55</sup> Für das hier erörterte Thema ist maßgeblich, dass den historischen Etappen jeweils psychologische Zustände zugeschrieben wurden. Dies erfolgte vor allem in Hinsicht auf die Sinne – als Entwicklung vom ‚alten Menschen‘, der den Sinnen ausgeliefert ist, zum ‚neuen Menschen‘, der dank seiner Perspektive auf Gott die Sinne beherrscht. Mit einem solchen Modell sind die drei (also: auch historischen) Teile im *Garten der Lüste* mit drei Seelenteilen parallelisiert. Grundlage ist wie so oft die Dreiteilung der Seele seit Aristoteles, die durch die

---

Die Idee schon bei Fraenger, allerdings auf Joachim von Fiore bezogen. Vgl. Wilhelm Fraenger, *Hieronymus Bosch, mit einem Beitrag von Patrick Reuterswärd*, Dresden: Verlag der Kunst, 1975, S. 29.

<sup>53</sup> Ich gehe davon aus, dass die vordere Figur in der Höhle rechts unten auf der Mitteltafel just aus einem sowohl erotischen als auch didaktischen Traum erwacht ist, wie die – leicht modifizierte – Traumgeste mit der Hand an der Wange mitteilt. Siehe Meinhard Michael, (z.B.), *The Garden of Earthly Delights by Hieronymus Bosch as a dream to be deciphered*, Heidelberg: Art-Dok, 2020.

<sup>54</sup> Das vertikale Zeiten-Diagramm – die allgemeine Praxis, weiter zurückliegende Ereignisse weiter hinten (oben) im Bild darzustellen – war offenbar vor perspektivischen Darstellungen üblich. Siehe die nur als Beschreibung bekannte Illustration zu Richard von St. Viktor, *De arca Noe morali et mystica*. Siehe Christel Meier, *Malerei des Unsichtbaren. Über den Zusammenhang von Erkenntnistheorie und Bildstruktur im Mittelalter*, in: Wolfgang Harms (Hg.) *Text und Bild, Bild und Text*. DFG-Symposium 1988, Stuttgart: Metzler, 1990 (digital 2016), S. 35-65, hier S. 52. Bereits bei Richard von St. Viktor mit der Zuordnung auf die Zeiten *ante legem/sub lege/sub gratia*.

<sup>55</sup> Siehe Meinhard Michael, *Einen Herzschlag lang hinüber. Die Disposition der Zeit im Garten der Lüste von Hieronymus Bosch*, Heidelberg: Art-Dok, 2017.

scholastischen Theologen übernommen wurde und bis weit nach 1500 gültig blieb: *vegetativa*, *sensitiva* und *rationalis*, grob gesagt für die pflanzlichen, tierischen und exklusiv menschlichen Bestandteile.

Der vordere Bereich im *Lüste-Garten* (historisch: *sub gratia*) steht für die *anima rationalis*, der mittlere (*sub lege*) für *anima sensitiva*, der hintere (*ante legem*) für *anima vegetativa*. Die pflanzlichen Seelenanteile (hinten) sind für Wachstum und Ernährung zuständig, die tierischen (Mitte) für Bewegung und Fortpflanzung, nur der Mensch (vorn) hat die Willensfreiheit zum Beispiel bei der Wahl zwischen Gut und Böse. Mit dieser Zuordnung der drei Seelenanteile auf die Dreiteilung der Mitteltafel versteht man jetzt auch, warum zwischen unterem Bereich und dem darüber die Hecke eine unüberwindliche Grenze darstellt, denn es ist die Grenze zwischen dem unteren und den *beiden* oberen Bereichen (**Abb. 9**). Die Hecke trennt dort den Leib oben (*vegetativa* und *sensitiva*) vom Geist (*rationalis*) darunter. *Innerhalb* des ‚Leibes‘, das heißt zwischen mittlerem und oberem Bereich, ist die Trennung nicht so strikt. Die beiden äußeren ‚Paradiestore‘ stehen gleichsam vermittelnd auf der Grenze zwischen den beiden oberen Seelenteilen.

Am einfachsten verständlich ist die Charakterisierung des Reiterkreises als das Drittel, das für Bewegung und Fortpflanzung zuständig ist, möglicherweise ist das ein Grund für die präsenten Testikel der Reittiere. Vielleicht wurde der Maler auch durch die Diagnose angeregt, solcherlei *sensitive* Existenz hätte zwar einen Willen, aber keine Vernunft.

Dass der Vordergrund die *anima rationalis* vertritt, mag angesichts des Geschehens überraschen, ist aber zu begründen. Nur hier ist die Freiheit der Entscheidung möglich. Sie ist eingängig in der Dreiergruppe vorn rechts dargestellt (**Abb. 10**). Leicht isoliert von ihrer Umgebung, stellt sie eine Art ‚Leseanweisung‘ für das ganze Bild und einen Appell für das richtige Verhalten dar.<sup>56</sup> Zwei Männer sind über eine pralle bzw. eine vertrocknete Riesenbeere gebeugt. Der hintere schlägt seine Zähne hinein. Sie haben sich über die sinnlichen Dinge *gebeugt* und personifizieren den *homo curvatus* (oder *incurvatus*), der sich gleichsam über die irdischen Dinge beugt, statt sich *aufrecht* Gott zuzuwenden.<sup>57</sup> Man beachte auch hier die formale Parallele zwischen den beiden gebeugten Männern und dem jeweiligen ‚Rückenbogen‘ beim Muschelträger und beim Baummenschen einerseits sowie den Gegensatz zu Adam andererseits (**Abbn. 7-8, 10-11**). In der Unterzeichnung war geplant gewesen, Adam auf dem rechten Ellenbogen abgestützt halb liegen zu lassen.<sup>58</sup>

<sup>56</sup> Siehe Michael 2017 (Anm. 2).

<sup>57</sup> Zum *homo curvatus* seit Augustinus siehe Guido Bausenhardt, ‚Stolz – geschwellte Brust auf schwächlichen Beinen‘, in: *Die Sieben Todsünden – zwischen Reiz und Reue*, hg. von Peter Nickl, Münster: LIT, 2009, S.75-96.

<sup>58</sup> Carmen Garrido, Roger Van Schoute, *Bosch at the Museo del Prado. Technical Study*. Madrid, Editorial Palacios y Museos, 2001, S. 164.





**Abb. 10: Detail Mitteltafel, tierisch-pflanzliche Abwendung – kopfüber – von Gott links, daneben ein Verhaltensgebot mit gebeugten Rücken (homo curvatus) versus erectus-Appell. Abb. 11: Detail Paradiestafel, aufgerichteter Adam mit gekreuzten Füßen und linkem Fuß am Gewand des Schöpfers (aber die linke Hand auf dem Schenkel).**

Das wäre eine traditionelle Haltung bei der Erschaffung Evas gewesen, während des Traums Adams, worauf die Szene mit der Haltung Evas weiterhin anspielt.<sup>59</sup> Doch wurde für die Malerei beschlossen, dass Adam aufrecht sitzen solle. Das bessere Verhalten im Umgang mit der sinnlichen Verführung zeigt offenbar der Mann zwischen den beiden gebeugten (**Abb. 10**). Er sitzt aufrecht – fast wie Adam – und kostet bzw. zeigt vor, wie vorsichtig er kostet, im Gegensatz zu seinen Nachbarn. Kurz, wir sehen ein Modell der Willensfreiheit und die divergenten Entscheidungsrichtungen: aufrecht oder gebeugt.

Was die negative Entscheidung für Folgen hat – und nun direkt in Bezug auf sensitiv-tierische und vegetativ-pflanzliche Seelenanteile – ist daneben dargestellt. Die beiden Figuren kopfüber sind eingehüllt in ‚Schalen‘, in denen sich pflanzliche und tierische Details (Eierschalen) mischen (**Abb. 10**). Auch diese Figuren beziehen sich auf Adam im Paradies, allerdings auf ein anderes Detail und als Antithese: Die Füße der rechten Figur kopfüber sind nicht sichtbar, die der linken Figur sind an die Ente angelegt und unter ihre Federn gesteckt. Das ist ein wichtiges Detail, weil es die Geste des linken Fußes von Adam pervertiert. Adam legt seinen Fuß an Gottes Gewand, womit sein Anteil an der göttlichen Vorsehung im Schlaf während Evas Erschaffung angezeigt ist (**Abb. 11**).

Die beiden über Kopf stehenden Figuren haben ihren Auftrag, Gott ‚ähnlich zu werden‘, so sehr verraten, dass sie gleichsam zurückverwandelt werden in vor-rationale, ‚pflanzlich-tierische‘ Existenzen. Das Motiv könnte wiederum von Bernhard von Clairvaux stammen. Der tröstete seine Mitbrüder, die Ähnlichkeit „mit dem Bild eines Kalbes, das Gras frisst (Ps 105,20)“ sei nicht der letzte Beschluss. Was in der Bibel von der seit dem Sündenfall eingetretenen Unähnlichkeit geschrieben stehe, „sagt sie nicht, weil diese Ähnlichkeit zerstört, sondern von einer anderen überlagert wurde. Nicht gänzlich hat die Seele sich ihrer angeborenen Gestalt entkleidet, sondern eine fremde darüber angezogen. Jene wurde hinzugefügt, nicht dieses verloren.“<sup>60</sup> Es kommt ihm darauf an, dass die durch den vernachlässigten Willen eingehandelte Tierähnlichkeit jederzeit wieder ‚ausgezogen‘ werden könne. Eben das vermitteln die beiden Gestalten kopfüber im *Garten der Lüste* mit ihrer wie eine Hülle angelegten, tierisch-pflanzlichen Haut (**Abb. 10**). Dies ist eines der Details, mit

<sup>59</sup> Falkenburg 2011 (Anm. 1), S. 66-70.

<sup>60</sup> Clairvaux 1994 (Anm. 52) VI, 1995, II, 82. Predigt, S. 601.

denen schon auf der Mitteltafel die Bestrafung angezeigt ist, die den Baummenschen auf der Höllentafel trifft – nicht zufällig ebenfalls als pflanzlich-tierische Existenz aus Baum und Ei und so weiter.

Mit der skizzierten Dreiteilung der Mitteltafel ist nun die Voraussetzung gegeben, die Darstellung der inneren Sinne bzw. der Geisteskräfte im *Garten der Lüste* zu verstehen. Ich muss um Geduld bitten: Weder die Dreiteilung des Bildes als historische Landschaft (*ante legem, sub lege, sub gratia*) noch deren symbolische Besetzung mit psychischen Zuständen bzw. Seelenteilen (*vegetativa, sensitiva, rationalis*) hat aus sich heraus Beweiskraft. Allerdings kann mit diesen Voraussetzungen das System der inneren Sinne verstanden werden, dem sich der nächste Abschnitt widmet.

**Die inneren Sinne bzw. Geisteskräfte.** Die Rede ist von den mentalen Fähigkeiten der Seele, wenn sie aktuelle äußere Sinneseindrücke verarbeitet oder auf sie zurückgreift. Der Begriff *sensus interior* ist vermutlich erstmals von Augustinus verwendet worden.<sup>61</sup> Vorab sei erinnert, dass diese Geisteskräfte, Galen folgend, üblicherweise in drei Gehirnventrikeln verortet wurden.<sup>62</sup> Zwar war die Lehre von den fünf inneren Sinnen, analog zu den fünf äußeren Sinnen, von Avicenna übernommen worden, und der wurde zuweilen so verstanden, dass er für jedes Vermögen einen eigenen Ort annimmt.<sup>63</sup> Doch um 1500 hatten sich die drei Gehirnventrikel Galens wieder durchgesetzt, in die die Geisteskräfte einsortiert wurden. **Abb. 13** zeigt ein Albrecht Dürer zugeschriebene Kopfdarstellung mit fünf Geisteskräften in drei Kammern, ich werde darauf zurückkommen. Was Bosch im *Garten der Lüste* mit dieser Ausgangslage macht, ist eine seiner typischen Inversionen. In den Vordergrund sind von der Höhle unten rechts ausgehend drei Kleinarchitekturen in die Diagonale gestellt (**Abb. 12, vgl. Abb. 9**). Diese drei Details in einer Achse sollten, wenn man nicht annimmt, sie seien zufällig so eng angeordnet worden, als Trio erörtert werden. Die drei kleinen Bauten sind erstens das berühmte Korallen-Zelt, besser Baum-Zelt; zweitens das Portal (in dem zwei Männer stehen) mit Anbau dahinter (mit mehreren Männern); drittens, halb verdeckt von der Figurengruppe neben der Höhle, der bläulich-weißliche Säulenstumpf, auf dem eine Muschel und ein anscheinend marmornes Riesen-Ei balancieren.

---

<sup>61</sup> Tellkamp 1999 (Anm. 11), S. 226. Es geht also nicht um die fünf spirituellen inneren Sinne, mit deren Konstruktion die Gottesbegegnung von der sinnlichen Wahrnehmung distanziert wurde, sondern um die psychologische Grundstruktur. Zur Praxis der inneren spirituellen Sinne siehe Niklas Largier, *Inner Senses – Outer Senses. The Practice of Emotions in Medieval Mysticism*, in: Jaeger/Kasten 2003 (Anm. 29), S. 3-15.

<sup>62</sup> Manchmal auch im Herz, doch wenn im Gehirn, sind die drei Kammern verbindlich. Für die bei Galen drei Vermögen Phantasie, Denken und Erinnerung in den drei Hirnkammern. siehe Dewender 1995 (Anm. 43).

<sup>63</sup> Siehe Dag Nicholas Hasse, *Avicenna's De Anima in the Latin West: the formation of a peripatetic philosophy of the soul 1160-1300*, London/Turin: Warburg Institute/Nino Aragno Editore 2000. – Siehe auch Dewender 2003 (Anm. 12), S. 141-160, vor allem S. 146-149. – Siehe auch Christel Meier, *Imaginatio und phantasia in Enzyklopädien vom Hochmittelalter bis zur Frühen Neuzeit*, in Dewender/Welt 2003 (Anm. 12), S. 161-181.



**Abb. 12: Detail Mitteltafel, drei Kleinarchitekturen für die inneren Sinne / Geisteskräfte.**  
**Abb. 13: Albrecht Dürer, *Caput physicum* mit drei Gehirnentrikeln, Holzschnitt, 7.2 x 5.2 cm, Ludovicus de Prussia, *Trilogium Animae*, Nürnberg, Anton Koberger 1498.**

Der Maler platziert, wie sogleich zu begründen sein wird, im Baum-Zelt den *Verstand*, im mittleren Portal und im Anbau dahinter die *Imagination* und das *Gedächtnis*, und in der weißlichen Säulen-Form die *Phantasie*. Statt wie traditionell in drei Höhlen im Gehirn sind die inneren Geisteskräfte in drei Kleinarchitekturen untergebracht, die drei Gehirnkammern sind gleichsam nach außen gerückt (in diesem Sinne invers). Die ‚inneren Sinne‘ setzen somit die Darstellung der fünf äußeren Sinne nach rechts fort, sie schließen direkt am Hören – deshalb als ‚finaler‘ Punkt des Kreises der äußeren Sinne verstanden – an (vgl. Abb. 9).<sup>64</sup>

Die initiale ikonografische Anregung zu diesen Identifizierungen fand ich bei Conrad Gesner (1516-1565), dem Schweizer Universalgelehrten. Er erweiterte seine Darstellung der Wahrnehmungstheorie des Aristoteles in *De anima* um eigene Passagen und versah sie 1586 mit Illustrationen, denen Eduard-Rudolf Müllener eine Untersuchung gewidmet hat.<sup>65</sup> Die Abbildungen informieren über das System der Sinne und der Geisteskräfte, die Zusammensetzung der menschlichen Seele und ihr Verhältnis zum göttlichen Geist – sie interpretieren Aristoteles und die auf ihn aufbauende Psychologie.

<sup>64</sup> Ein Nachfolger des *Lüste-Gartens* könnte Bartolomeo Delbene's freilich komplexere, sich auf Aristoteles' *Nikomachische Ethik* berufende, ummauerte Seelen-Stadt mit fünf Toren sein, in die man durch das Hören geht, 1585 datiert, gedruckt 1609, siehe Vinge 1975 (Anm. 18), S. 79-84.

<sup>65</sup> Siehe Eduard-Rudolf Müllener: *Konrad Geßners Illustrationen zu ‚De Anima‘*, in: *Gesnerus* 22 (1965), S. 160-175.



Abb. 14: Figura quinta zu ‚De Anima‘, Konrad Gesner, 1586.<sup>66</sup>

Abb. 15: Figura sexta zu ‚De Anima‘, Konrad Gesner, 1586.

Abb. 16: Figura septima zu ‚De Anima‘, Konrad Gesner, 1586.

Bei der ersten hier reproduzierten Abbildung wird Gesner als Urheber angegeben. Es kann sein, dass „überhaupt alle Bilder von ihm stammen“.<sup>67</sup> Gesner wird, geboren in Boschs Todesjahr, selbstverständlich nicht als mögliche Quelle diskutiert, sondern als Indiz, wie möglicherweise auch vorher Aristoteles' Lehren als Modelle für ein Bild hätten angewendet werden können.

Die *Figura quinta* (Abb. 14) soll hier zunächst als Vergleich und als Bestätigung dienen, dass die horizontale Dreiteilung der Mitteltafel des *Gartens der Lüste* auf die Dreiteilung der Seele gemünzt ist. Bei Gesner teilt sich die Seele unterhalb des geflügelten Engelbereiches und der wolkigen Allmacht von unten nach oben in drei Kreise: Der *anima vegetativa* folgt in der Mitte *anima sensitiva* und oben *anima rationalis*. Die Überschneidungen der Kreise vermitteln, dass die Trennung ein theoretisches Modell für die in der Realität homogene Seele ist. Darauf hat der Maler verzichtet, er musste ein Diagramm in ein Bild verwandeln. Der höchste Seelenteil grenzt bei Gesner an die himmlischen Sphären an. Die äußeren Sinne setzen am mittleren Kreis an, an der sensitiven Seele, das ist deren charakteristische Auszeichnung. Die Sinne sind, wie an der Länge der Striche zu erkennen ist, traditionell – beziehungsweise aristotelisch korrekt – nach der Reichweite geordnet.

Mit Hilfe zweier weiterer Abbildungen aus Gesners *De anima* ist nun das Baum-Zelt als eine Form für den *Verstand* abzuleiten. In der *Figura sexta* (Abb. 15) sind die höheren Sphären jetzt vertreten durch den Engel aus Kopf und Flügeln. Thema sind nicht die Bestandteile der Seele selbst und die Wahrnehmung, sondern die Position des Menschen in der Schöpfung zwischen ‚unten‘ und ‚oben‘. Um nur auf das hier wesentliche einzugehen: Der größere Kreis unter der Engelssphäre enthält die *Fünf Sinne* (1-5), wieder dargestellt als fünf unterschiedlich lange Linien. Sie treffen sich im *sensus communis*, dem kleinen Mittelkreis (6) als Zentrum der sinnlichen Wahrnehmung. Darüber sitzt die Imagination bzw. Phantasie (7). Den Schlussstein der seelischen Vorgänge bildet ein kleines Dreieck (8). Es steht in Gesners Diagramm für *dianoia*. Als *dianoia* wird, je nachdem wie der Rückgriff auf die antiken Denker erfolgt, sowohl der diskursive Verstand (gegenüber der umfassenderen

<sup>66</sup> Reproduktion nach Müllener 1965 (Anm. 65).

<sup>67</sup> Müllener 1965 (Anm. 65), S. 161.

Vernunft) verstanden als auch die menschlich-beweglichen Verstandeskräfte gegenüber der göttlichen Weisheit insgesamt.<sup>68</sup>

Das Diagramm Gesners bringt als *dianoia*-Dreieck die höchsten *noch* sinnlich-irdischen Bereiche des menschlichen Geistes, in der Spitze auch diejenigen, mit denen er sich mit dem göttlichen Geist zu verbinden in der Lage ist.<sup>69</sup> Zur Verdeutlichung noch ein Blick auf die dritte Illustration (**Abb. 16**). Jetzt geht es Gesner vor allem um die *Transformation* vom irdisch-sinnlichen, vegetativ-sensitiven Körper zum Geist, der in der Lage ist, Gott zu erkennen (Kreis A oben). Dazu unterteilt er in die vegetative Seele unten (4) und innerhalb der sensitiven Seele darüber in die 5-schalige *sensitiva exterior* (3), über die Fünf Sinne verbunden mit der Welt, und die *sensitiva interior* (2). Die offenen Übergänge sollen das Wirken des *spiritus* als Transporteur des geistigen Geschehens verdeutlichen. Die inneren Vorgänge der Seele in der Verdickung oben (die Bezeichnungen H / I / K links und rechts neben *sensitiva interior* stehen für *memoria* / *phantasia* / *sensus communis*) reinigen gleichsam die sinnlichen Repräsentationen. Anschließend werden sie durch das schmale Dreieck der *dianoia* (S) an die *anima rationalis* (1) geschickt, hier aus zwei Halbbögen bestehend.<sup>70</sup>

Ein einfacher Analogieschluss erlaubt nun, die nächste Hypothese für den *Garten der Lüste* zu erstellen. Das Dreieck der gottnächsten Geisteskraft, der Rationalität, erscheint im Gesnerschen Modell, ich wiederhole mit Blick auf das Gemälde, ‚über‘ den Sinnen und dem *sensus communis*. Das Baum-Zelt-Dreieck befindet sich an der *diagrammatisch-schematisch* gleichen Position wie das *dianoia*-Dreieck bei Gesner: An der oberen Grenze des unteren Bilddrittels (*anima rationalis*) rankt es – wie nur sehr ausgewählte Details im Bild – *über* die Hecke nach oben in den nächsten Bereich, hinüber in die sensitive (animalische) Seelenschicht (**Abb. 9**). Es ragt nicht in die höhere Sphäre, sondern in die ‚tierische‘. Das hat den einfachen Grund, dass im *Garten der Lüste* die Reihenfolge von Gesner/Aristoteles umgedreht worden ist, denn es wird die Entfernung von der göttlichen Ordnung karikiert.

Genau betrachtet, ist das Baum-Zelt schon an sich eine höchst rationale Form. Es ist ein gleichschenkliges Dreieck und bis auf wenige Millimeter Abweichung doppelt so hoch als breit. Hier walten Maß und Zahl, nicht zuletzt im Unterschied zur *Fantasie*, wie gleich zu zeigen sein wird. Und es sind ausgerechnet fünf größere Äste, von denen man die Stümpfe sieht – anders gesagt, die Austriebe des Baumes sind zugunsten seiner Geometrie beschnitten. Diese Details und natürlich die Platzierung sprechen dafür, dass es sich beim Baum-Zelt wie beim Dreieck Gesners um eine ‚Verstandesform‘ handelt.

Die Positionierung ist im Grunde – passend zu dem, was im Zelt geschieht – ein Debakel. Das Dreieck reicht, noch einmal anders formuliert, nicht in eine ‚englische Zone hinauf‘, sondern ‚in den Leib hinab‘. Der Verstand wird denunziert. Die Geisteskraft, die doch gerade dazu da ist, die verunreinigenden Einflüsse der Sinne zu reinigen, wird stattdessen beschmutzt vom Geist der prallen Testikel, der im Reiterkreis herrscht. Dass sich im Zelt die (fünf)

<sup>68</sup> Siehe Art. *Vernunft, Verstand IV. Renaissance und frühe Neuzeit*, in: HWPh (Anm. 14), 11, 2001, Sp 796-809 (Th. Leinkauf)

<sup>69</sup> Siehe Leinkauf 2001 (Anm. 68).

<sup>70</sup> Der nach unten offene Halbbogen mit kleinem Dreieck bzw. Quadrat an den Enden der Bögen repräsentiert weitere Denkvermögen (*doxa, ratiocinatio*). Siehe Müllener 1965 (Anm. 65), S. 172.

Gliedmaßen überschneiden, wie wiederholt sexuelle Aktivität angedeutet wird, verwundert dann auch nicht mehr.

Wie ausdrücklich die *rationale Geometrie* des Dreiecks den Verstand charakterisiert, lässt sich auch bei den beiden anderen Kleinarchitekturen von ihrer Form auf ihre symbolische Funktion schließen. Dank Gesners Diagramm auf diese Spur geraten, ist die Auswahl danach überschaubar. Meist wurden vier oder fünf Geisteskräfte angenommen (seltener auch mehr), oft abhängig davon, ob zwischen Phantasie und Imagination unterschieden wurde oder nicht. Dazu kamen die Verstandeskraft *vis cogitiva*, das Beurteilungsvermögen *vis estimativa*, das Gedächtnis *vis memorativa* und der *sensus communis*.<sup>71</sup>

Der *Garten der Lüste* folgt den bekannten Kopfschemata nicht korrekt. Dort sind die Höhlen hintereinander platziert, von der Stirn nach hinten. Im Bild stehen sie dagegen versetzt nebeneinander. In den Kopfmodellen werden in der ersten Höhle meist der *sensus communis* und *imaginatio* untergebracht, wie zum Beispiel als B und C im Holzschnitt im *Trilogium Animae* (Abb. 13). Im zweiten Gehirnentrikel bringt die Prutenus-Illustration D *phantasia* und E *vis estimativa* zusammen, eine häufige Kombination. Immer wird das Gedächtnis in der hinteren Gehirnkammer lokalisiert (F). Im *Garten der irdischen Lüste* muss neben dem Zelt als *Verstand* das Portal mit dem Anbau als (positive) *Imagination* mit dem Gedächtnis verstanden werden (Abb. 12). Die bläulich-weißlich schimmernde Säule daneben vertritt die (negative) Phantasie.

**Phantasie.** Um mit letzterer zu beginnen: Eine glatte Muschel liegt wie in einem Nest auf dem Bewuchs, der die konisch zulaufende und dann wie abgesägte irrealer Form bedeckt. Die schräge, unsichere Platzierung der Muschel wird vom labilen Stand des eiförmigen Marmors darüber noch übertroffen (Abb. 17).

Diese äquilibristische Labilität ist ein Kennzeichen der pervertierten Paradies-Tore im Hintergrund. Die sind absichtlich chaotisches Sammelsurium, sinnlose Architektur. Größen und Richtungen benachbarter Formen wechseln ruppig, Pfeiler tragen nichts, es gibt gläserne Stützbalken und generell bordet Wildwuchs über (Abbn. 9; 18). Symptomatisch für das labile Wagnis der Muschel und des Marmor-Eis vorn ist der obere Abschluss des zweiten Tores von rechts. Eine weißlich-bläulich (wie der Säulenstumpf im Vordergrund) gemusterte Spindel ist vage in die aufgeschnittene Halbkugel darüber eingeklemmt. Auf ihr balanciert ein halbrunder Trog mit zwei Figuren, nur durch ein – räumlich irreales – penetrierendes Rohr gehalten (Abb. 18).

---

<sup>71</sup> Über die Langlebigkeit der antiken Modelle der inneren Sinne und der dreiteiligen Seele bis zur *Margarita philosophica* (1503) von Gregor Reisch siehe Ernst Florey, *MEMORIA: Geschichte der Konzepte über die Natur des Gedächtnisses*, in: Ernst Florey, Olaf Breidbach (Hg.), *Das Gehirn – Organ der Seele? Zur Ideengeschichte der Neurobiologie*, Berlin: Akademie Verlag, 1993, S. 151-215; über die antiken Theorien S. 151-169. – Bei Thomas von Aquin sind es vier innere Geistesvermögen: 1. *sensus communis*, 2. *phantasia* bzw. *imaginatio*, 3. *memoria* bzw. *reminiscentia* und 4. *vis cogitativa* bzw. als tierisches Äquivalent *vis aestimativa*. Siehe Tellkamp 1999 (Anm. 11), S. 218-294, hier S. 225-230.



**Abb. 17: Detail Mitteltafel, Vordergrund, unsicherer Stand als Indiz für labile Fantasie.**

**Abb. 18: Detail Mitteltafel, drittes Paradiestor mit waghalsiger Konstruktion.**

Dieses Formklima kehrt im vorderen Bereich *ausschließlich* über dem schimmernden Säulenstumpf wieder.<sup>72</sup> Zu bedenken ist, dass auf der gegenüberliegenden Seite in dem Trio der Geisteskräfte das gleichseitige Dreieck den *Verstand* symbolisiert, eingeschnürt in das strikte Dreieck aus Maß und Zahl. Die Kleinarchitektur für die *Phantasie* zelebriert dagegen ein Formklima, das zu warnen scheint, dass Phantasiegebilde zusammenbrechen können wie ein Kartenhaus.

**Imagination und Gedächtnis.** Zur größten der drei kleinen Architekturen. Das Portal mit dem Anbau dahinter deutet ebenfalls durch seine Form an, was es symbolisiert. Von hinten-unten drängen die Männer herauf, zwei stehen auf der Schwelle des Portals. Man kann darin die Idee erkennen, dass die Gedächtnisinhalte von der dritten Gehirnkammer nach vorn gelangen. Der *Imagination* wurde die größte Rolle bei der Verarbeitung aller Signale zugesprochen. Weder ohne sie noch ohne *Gedächtnis* ist Denken möglich, sie gehören zusammen. Für die *Imagination* müsste demnach das Portal stehen.

Dass der dargestellte Geist mit Inhalten beschäftigt ist, die von hinten aufsteigen, wäre der entsprechende Vorgang für den Traum beziehungsweise den Schlaf. Der *spiritus*, das Transportmittel der Geistesvorgänge, steigt den Rücken empor und bringt, wenn im Schlaf keine aktuellen Sinneseindrücke vorliegen, die im *Gedächtnis* gespeicherten Informationen nach vorn. Dort werden sie anschließend von den kognitiven und estimativen Kräften und vom Gemeinsinn bearbeitet (diese Vorgänge wurden unterschiedlich kalkuliert).

Es sollte konkret die Arbeit der Psyche im Traum gemeint sein. Denn allzu offensichtlich ist links des Portals darauf geachtet worden, dass es *keinerlei* Kontakt zum *Verstand*-Dreieck gibt (durch die schematische Einzeichnung in **Abb. 12** schlecht zu erkennen). Denn der Verstand kann im Traum nicht eingreifen, er bleibt abseits dessen, was die Imagination produziert. Wogegen gegenüber, rechts des Portals, der Übergang zwischen *Imagination/Gedächtnis* (Portal/Anbau) und *Phantasie* (weißliche Säule) fließend ist, auch formal: Die beiden bauchigen Formen mit schwarzer Diamantschnitt-Spitze sowohl am Anbau des Portals als auch daneben als Marmor-Ei belegen es. Denn die *Phantasie* waltet im Traum wie sie will.

Soweit wäre eine Grundstruktur der Wahrnehmung und ihrer Verarbeitung beisammen: die äußeren *Fünf Sinne*, dazu *Gemeinsinn*, *Verstand*, *Gedächtnis*, *Imagination* und *Phantasie*, also

<sup>72</sup> Ebenfalls nur dort – im ‚Kopf‘ des Marmor-Eis (**Abb. 17**) – ist eine schwarze Diamantspitze einmontiert, wie sie hinten im linken Paradiestor auftaucht.

auch fünf innere Geisteskräfte. Abgesehen von der initialen Zuordnung des *Verstandes* an das Zelt durch die Illustration bei Conrad Gesner erfolgte die Ableitung der weiteren vier Geisteskräfte kombinatorisch form-interpretierend oder per Bildgrammatik.<sup>73</sup> Das ist zweifellos riskant. Es ist also auch zu fragen: Wäre möglich, dass die Architekturen doch in einer Reihe hintereinander gedacht werden sollen? Dann würde der *sensus communis* ins Baum-Zelt als der ‚ersten Gehirnkammer‘ gehören. Nach der vorher vorgeschlagenen Lesart wäre der *sensus communis* dagegen inmitten der *Fünf Sinne* platziert. Doch ist wohl viel weniger wahrscheinlich, dass dies als ‚aristotelisch‘ beabsichtigt ist, als dass das *formale* Vorbild der älteren Sinnenräder wirkt. Und sowohl die strikte rationale Form Dreieck als auch die Analogie zu den Abbildungen bei Gesner sprechen für eine *Verstandesform*.

Oder, eine weitere Frage, wurde eine *estimative*, eine bewertende Geisteskraft im *Garten der Lüste* weggelassen – oder übersehen? Nun, der *Garten der Lüste* ist kein theoretisches Traktat, sondern ein Bild. Überdies muss wie in Bezug auf das *Rad der Sinne* beachtet werden, dass es sich auch bei den ‚inneren Sinnen‘ um keine neutrale Darstellung handelt. Möglicherweise wurde die Reihenfolge gewählt, um die (negative) Phantasie direkt an die Höhle mit der erwachenden Frau zu setzen und deren kognitive Kraft, das Baum-Zelt weiter weg und in den Kontakt zur sensitiven Seelenschicht zu bringen. Die *vis estimativa* könnte allerdings als Persiflage ergänzt worden sein, dazu am Ende dieses Essays.

Überlegungen, welches psychologische System der Ausgangspunkt für das Bild gewesen sein könnte, sind auch deshalb schwierig, weil sich für den *sensus communis* nun einmal die Nabe des Sinnenkreises anbot und weil dessen nun freier Platz in der ‚vorderen‘ Höhle ersetzt werden musste. Auszuschließen sollte sein, dass die dominierende Gestalt des Trios, Portal/Anbau, als erste Höhle zu denken sei und die Nachbarn als zweite und dritte. Denn in der ‚ersten Höhle‘ wäre das *Gedächtnis* fehl am Platz. Und rechts und links davon scheint es ebenfalls unpassend. Denn die, noch einmal, ‚rationale‘ Form des Zelt-Dreiecks erscheint ebenso gut als Verstandeskraft, *vis cogitativa*, wie die irrealen Baumsäule mit ihrer labilen, wilden Äquilibristik als *phantasia*.

Soweit kalkuliert, sind immerhin alle psychologischen Theorien auszuschließen, die den *sensus communis* von einer komplex gedachten Imagination gesteuert sehen (von Avicenna bis Pico della Mirandola). Dazu gehört, dass im *Lüste-Garten* die reproduzierende *Imagination* und die kreative *Phantasie* wohl eher als getrennte Geisteskräfte vorzustellen sind denn als zwei Kapazitäten einer einzigen Geisteskraft – denn dann hätten sie nicht an zwei Orten (wenn auch verbunden) wirken dürfen. Die Grundlage sollte eine Theorie bilden, die von *fünf* inneren Geisteskräften ausgeht. Analytisch-kombinatorisch waren *sensus communis*, eine *Verstandeskraft*, *Imagination*, *Gedächtnis* und *Phantasie* zu unterscheiden, wenn auch nur vier an den drei klassischen ‚Orten‘ platziert sind, diese nicht in der gewohnten Reihenfolge stehen und der *sensus communis* inmitten der Sinne.

---

<sup>73</sup> Zwischen den Elementen, die interpretatorisch per Abduktion verknüpft wurden, wirkt – wie im Bild – eine Syntax: „Nur sie vermag die Polysemie der figürlichen Zeichen zu reduzieren und die einzelnen Bedeutungselemente zu übergreifenden Sinneinheiten, eigentlichen visuellen Texten, zusammenzufügen.“ Felix Thürlemann, Abschied von der Ikone: Das Bildkonzept Robert Campins und seine Rezeption in Malerei und Kunstgeschichte, in: *Anamorphosen der Rhetorik. Die Wahrheitsspiele der Renaissance*, hrsg. v. Gerhart Schröder, Barbara Cassin, Gisela Febel, Michel Narcy, München 1997, S. 249-266, zit. S. 263.



Olga Weijers Untersuchung der Begriffe *imaginatio* und *phantasia* bei niederländischen Philosophen um 1500 ergab, dass die Autoren dazwischen unterscheiden oder nicht, je nachdem, ob sie Albertus Magnus (fünf Geisteskräfte) oder eher Thomas von Aquin (vier) folgen.<sup>74</sup> Daraus zu folgern, das Triptychon wäre diesbezüglich exakt zu positionieren, könnte angesichts der genannten methodischen Einschränkung für ein Bild problematisch sein.

Die Grundsituation verändert es ohnehin nicht: Eine Frau erwacht aus einem Traum und es liegt der Schluss nahe, dass die äquilibristische-balancierenden Formen im Vordergrund gleichsam die Geisteskraft Phantasie anzeigen, und die Formen im Hintergrund die Ergebnisse, nämlich die unzulässigen Phantasmen, die der Traum ihr bescherte. Symbolisch und formal verkünden sie den größten denkbaren Skandal: Die Paradies-Tore sind pervertiert. Es mag überraschen, dass dieses Bild, ein ‚Goldstandard‘ der *Phantasie*, gerade dieser eine negative Diagnose ausstellt, doch gehört das selbstverständlich zum misogynen Grundton: Es ist eine Frau, die dermaßen wirt träumt.

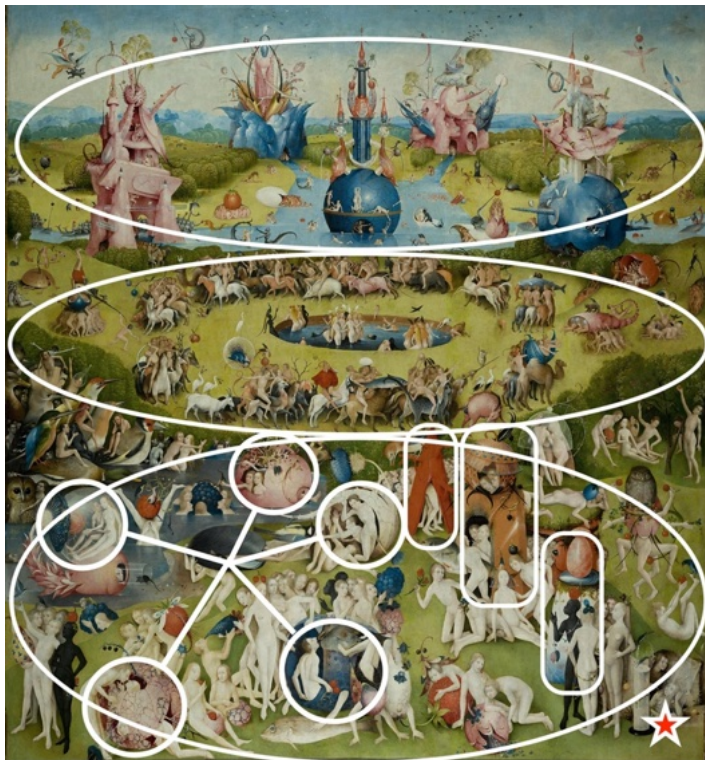


Abb. 19. Mitteltafel mit der diagrammatischen Struktur der psychologischen Bildebene.

**Zwei ergänzende Beobachtungen und Schlussbemerkungen:** Freilich erreicht die göttliche Gnade die Frau in der Höhle, und zwar als Lichterscheinung exakt auf ihrer Imagination, mitten auf ihrer Stirn (Abb. 20). Überall im Bild, auf kleinsten Details, sieht man Reflexstreifen einer unbekanntem Lichtquelle. Meiner Ansicht nach sind sie ein Echo der mächtigen Licht-Reflex-Streifen auf der Außenansicht, Echo der Schöpfung. Gottes

<sup>74</sup> Olga Weijers, *Le Pouvoir d'imagination chez les philosophes néerlandais du Xve siècle*, in: Marta Fattori, Massimo Luigi Bianchi (Hg.), *Phantasia-Imaginatio*, V. Colloquio Internazionale, Roma 9-11 gennaio 1986, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988 S. 205-220.

geschöpfte Liebe und Gnade, Gottes Geist, liegt selbstverständlich auf allen Dingen und Menschen, egal, ob die dieses Angebot annehmen oder nicht.<sup>75</sup>



**Abb. 20:** Detail Mitteltafel, Frau mit Doppelstreifen über Stirn und ganzem Körper.

**Abb. 21:** Detail Mitteltafel, Reflexion auf dem Portal, auf der ‚Imagination‘.

**Abb. 22:** Detail Mitteltafel, karikiert ‚tierischer Instinkt‘: Fütterung als vis aestimativa-Szene, vom Baum-Zelt (vis cogitativa) herab.

Um klarzumachen, dass Aufwachen/Erweckung der Frau gerade in der Korrektur ihrer falschen Imagination besteht, hat der Maler auf dem Portal – dem Ort der Imagination – diesen Lichtreflex noch einmal aufgelegt, schön gerahmt zwischen zwei Früchten ober- und unterhalb (**Abb. 21**). Im Grunde wird die Frau erweckt wie in späteren Darstellungen die Heilige Magdalena, sich just nach oben wendend, als sie der Lichtstrahl des Heiligen Geistes trifft.<sup>76</sup>

Das Bild operiert – soweit bis jetzt verstanden – über die konventionellen Schemata hinaus frei mit den psychologischen Theoremen. Wie notiert ist das Baum-Zelt vermutlich die Form für die *Verstandeskraft*. So verstanden, fällt die Szene dahinter als besonders witzig ins Auge. Ein Neuntöter sitzt auf einem Aststumpf des Baum-Zeltes und reicht offenbar in seinem Schnabel eine Frucht hinunter, wo eine Gruppe von Männern die Münder nach oben aufsperrt wie Vogeljunge (**Abb. 22**). Thomas von Aquin unterschied wie andere Denker die direkt-affektive *vis aestimativa* (das Schaf reagiert instinktiv auf den Wolf) von der *vis cogitativa*.<sup>77</sup> Die kognitive Qualität ist als schon verallgemeinernde und also höhere rationale Fähigkeit den Menschen vorbehalten. Allerdings, so Thomas, würden Kleinkinder zuweilen ähnlich

<sup>75</sup> Der Umstand, dass dieses Licht der Schöpfung in der Form eines doppelten Regenbogens wie in schwarz-weißer Grafik erscheint, unterstützt diese These. Das Bundeszeichen erscheint ‚terminungerecht‘, weil die Außenansicht keine getreue Darstellung der (ersten drei Tage der) Schöpfung ist, sondern ihre Interpretation. Der ‚Regenbogen‘ ist ein Argument, keine Naturerscheinung.

<sup>76</sup> Siehe zum Beispiel die *Büßende Maria Magdalena* von Orazio Gentileschi (um 1625, Kunsthistorisches Museum, Inv. 179), die sich dem Licht entgegen aus der Hand dreht wie die Frau in der Höhle im *Garten der Lüste*; siehe <https://www.khm.at/objektdb/detail/792/> – 10.9.2023. Der Lichtstreifen in der *Konversion der Magdalena* von Gottfried Schalcken (1700, Leiden Collection GS-114) ist ebenfalls dreiteilig. Siehe <https://www.theleidencollection.com/viewer/conversion-of-mary-magdalen/> – 10.9.2023. Siehe Meinhard Michael, *Magdalena mit Bundeszeichen im Garten der Lüste von Hieronymus Bosch – und bei Godefridus Schalcken?* Heidelberg: *Art-Dok*, 2017.

<sup>77</sup> Tellkamp 1999 (Anm. 11), S. 271-281. Den tierischen Instinkt hatte schon Averroes dem cogitativen Vermögen entgegengesetzt, siehe Dewender 2003 (Anm. 12), S. 149.

affektiv reagieren wie Tiere. Der Säugling reagiert auf die Brust der Mutter, das ist das Beispiel des Aquinaten, gewissermaßen estimativ. Und grundsätzlich unterscheidet er als estimativ bzw. cogitativ zwischen Tieren und Menschen und schreibt der *vis aestimativa* eine spezifische Funktionsweise als *instinctus naturalis* zu. Man muss nicht lange begründen, warum, wenn das Baum-Zelt der Ort für die Verstandeskraft ist, das Geschehen dahinter mit den aufgesperrten Mündern all jene karikiert, die wie „tierische Kleinkinder“ sind, bei denen es nur bis zur *vis estimativa* reicht.

Wer nur die traditionellen Lesarten des *Gartens der Lüste* kennt, wer es womöglich sogar für ein ‚Wimmelbild‘ hält, wird für unwahrscheinlich halten, dass der Lichtstreifen auf dem Portal etwas mit der *Imagination* zu tun haben könne, oder dass die Männer mit den aufgesperrten Mündern deren nur tierische Verstandeskraft karikieren sollen. Die psychologische Interpretation startete mit der Hypothese, es seien fünf Sinne in einem *Rad der Sinne* dargestellt, dass es in dieser Form nirgendwo anders gibt und das gleichsam aus der Landschaft extrahiert werden muss. Die anschließenden Überlegungen sind auf dieser labilen Grundlage, als Abduktion verstanden, begonnen worden. Auch das anschließend vorgeschlagene Konstrukt der inneren Geisteskräfte kann auf (fast) keinen ikonografischen Hintergrund verweisen. Dennoch: Mit ‚bildgrammatischen‘ Gründen haben *Rad der Sinne* und Struktur der inneren Geisteskräfte *zusammen* eine ausreichende Evidenz. Die missbrauchten Einzelsinne, finalisiert auf der Mittelachse des Bildes, treffen genau dort auf die inneren Seelenkräfte und instruieren sie so abwegig, dass der ganze Paradiestraum pervertiert ist.

Mit den immerhin haltbaren Verankerungen zwischen theoretischem Hintergrund und einer Reihe von Bilddetails tritt der Fall ein, dass eine spätere Hypothese der früheren einen höheren Grad an Wahrscheinlichkeit verleiht – und dann umgekehrt die frühere die spätere Hypothese beglaubigt. Und dennoch mag man seinen Ergebnissen die Glaubwürdigkeit nicht absprechen. Die Dichte der mit diesem *Verstehensvorschlag* erstmals in einen Zusammenhang gebrachten Details ist hoch, viel höher als bei allen bisherigen Interpretationsangeboten. Mit der hier vorgeschlagenen Lesart ist dem *Garten der Lüste* viel näher zu kommen als bisher. Sollte das nur das Ergebnis ausgreifender intellektueller Akrobatik sein? Die in Frage stehenden psychologischen Details waren Ende des 15. Jahrhunderts nicht nur im Zuge der Kämpfe zwischen Dominikanern und Franziskanern weiterhin aktuell.<sup>78</sup> Der *Garten der Lüste* entwirft anhand einer Frau, die in dieser Sekunde aus einem Traum erwacht ist, das negative Schaubild einer Psyche, die von Frauen (wie von ‚effeminierten Männern‘) besser zu vermeiden sei, sowohl, was das christliche Seelenheil angeht als auch im Rahmen des profanen Liebesdiskurses und anderer Bedeutungsschichten des Bildes.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Katharine Park, *Albert's Influence on Late Medieval Psychology*, in: *Albertus Magnus and the Sciences. Commemorative Essays 1980*, ed. by James A. Weisheipl OP, Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1980, S. 501-535.

<sup>79</sup> Die Psychologie dient vermutlich auch zur Herabsetzung von politisch-militärischen – männlichen – Feinden. Siehe u.a. Michael 2022 (Anm. 5).