

Ein Flügelschlag vor Himmel oder Hölle

Der schöne falsche Schmetterling 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.00009097>

Ein Flügelschlag vor Himmel oder Hölle

Der schöne falsche Schmetterling im *Garten der Lüste* von Jheronimus Bosch

Von Meinhard Michael

Der überdimensionale Schmetterling an einer Distelblüte fast in der Mitte des *Gartens der Lüste* (**Abb. 1**) fand auf der *5th International Jheronimus Bosch Conference* dank Manuel Berdoy neue Beachtung. *A novel reading for the Garden of Earthly Delights: from new evidence in the image to a political narrative interpretation (the ABC hypothesis)* ist der Aufsatz im Tagungsband betitelt.¹ ABC steht für „The Alliance of Burgundy and Castile“. Das Bild rekapituliere, so die neue und überraschende These, Ereignisse aus der burgundisch-kastilischen Geschichte zwischen dem Tod von Karl dem Kühnen in der Schlacht bei Nancy im Jahre 1477 und dem Tod Philipps des Schönen im Jahre 1506 in Spanien. Eine stattliche Reihe, „over 40“, Details würden darauf hinweisen, angeführt von “‘signposts’, or flags, motifs that are purposely contradictory or visually highlighted in some way“. Die fünf Wegweiser, die der Autor in dem erwähnten Aufsatz vorstellt, provozieren durchaus Skepsis, doch wird eine generelle Kritik der *ABC hypothesis* warten müssen, bis mehr davon veröffentlicht ist. Vorläufig liefert Berdoys Analyse eine Reihe von Beobachtungen, die geprüft werden müssen. Seine Interpretation des Schmetterlings dient hier als willkommener Anlass, eigene Überlegungen zu kontrollieren und vorzustellen. Berdoy ist beispielhaft darin, wie der *Garten der Lüste* Detail für Detail gelesen werden will.

Dieser Artikel beschränkt sich auf den Schmetterling, wobei die Distel unmittelbar zu ihm gehört und anderes zumindest mitbedacht werden muss. Zunächst wird Berdoys Analyse vorgestellt und mit Blick auf vorherige Veröffentlichungen diskutiert. Daran anschließend erfolgt eine Skizze meiner Lesart des Bildes, die in Schmetterling und Distel ebenfalls eine wesentliche Szene annimmt, wenn nicht sogar einen Kulminations- und Kippunkt.

Berdoys Schmetterling als ‚signpost‘

Der im Verhältnis zu seiner Umgebung riesige Schmetterling, nach Manuel Berdoy, ‚constitutes a visual contradiction, a kind of internal oxymoron‘.² Wie andere vor ihm identifiziert Berdoy ihn als *Kleinen Fuchs*, *Aglais urticae*, genügend deutlich abzugrenzen von ähnlichen Spezies wie zum Beispiel dem *Großen Fuchs*. Allerdings habe Bosch durch vier anormale Kennzeichnungen Widersprüche inszeniert. Erstens hat der Falter nur zwei statt vier Flügel, es fehlen die Hinterflügel (**Abb. 1**). Zweitens seien die verbliebenen Vorderflügel vertauscht. Der halb verdeckte hintere Flügel sei, wie an den oberen Kanten erkennbar, inkorrekt mit der Unterseite sichtbar, statt mit der Oberseite. Vorn, beim Flügel näher zum Betrachter, müsste dagegen eigentlich die Unterseite zu sehen sein. Dort aber sieht man falsch das charakteristische Muster der Oberseite – zwei kleine dunkle Punkte und einen großen

¹ Jo Timmermans, Jos Koldewej, Willeke Cornelissen (Hg.), *Jheronimus Bosch. His workshop, and his followers. 5th International Jheronimus Bosch Conference, May 11-13, 2023*, 's-Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 2023, S. 50-73.

² Timmermans u.a. 2023 (Anm.1), S. 53.

Punkt. Allerdings, wieder anormal, sitzt das Punktmuster nicht auf kräftig rotem Untergrund, wie normalerweise auf der Oberseite erwarten sei. Das heißt die falsch präsentierte obere Flügelseite mit dem Punktmuster (statt der unteren Seite) habe drittens die falsche Farbe, beziehungsweise die braune Farbe der Unterseite sei mit dem deplatzierten Muster der Oberseite verschmolzen. Viertens sei das Punktmuster zwar akkurat genug, um die Spezies zu identifizieren, aber gleichzeitig „significantly different from what would be expected“ (S. 56).



Abb. 1: Jheronimus Bosch, *Garten der Lüste*, Mitteltafel, Detail *Kleiner Fuchs*, 205.5 x 384.9 cm, Madrid, Museo del Prado, inv. P2833. (zur Position vgl. Abb. 2, 10).

Abb. 2: Detail Mitteltafel: Drei Männer an der Distel-Schale mit Distelblüte und Schmetterling.
Abb. 3: Kleiner Fuchs an einer Distel. Vorn korrekt (anders als bei Bosch) die Flügelunterseite ohne das charakteristische Punktmuster und die Hinterflügel angelegt. Foto: Nabu, Helge May.

Die Widersprüche seien angelegt, um die Betrachter des 16. Jahrhunderts, besser vertraut mit dem Schmetterling, anhand dieses ‚Wegweisers‘ auf den verborgenen Bildinhalt aufmerksam zu machen. Kardinal für die Interpretation Berdoys ist das seiner Ansicht nach manipulierte Punktmuster (vierter Punkt). Es signalisiere „significantly different“ als zu erwarten wäre eine Fassade mit Rundbogen-Tor und zwei perspektivisch (sehr) schrägen Fenstern (**Abb. 1**). Möglicherweise sei ein Stadttor von Nancy oder ein anderes Gebäude gemeint, in dem Engelbert II. von Nassau nach der Schlacht bei Nancy inhaftiert war – womit das erste historische Ereignis der *ABC hypothesis* benannt ist. Unmittelbar gehört dazu, dass zwei Männer in der bleichen Distel-Kugel (**Abb. 2**) als der 1477 getötete Karl der Kühne und sein Gegner René II. von Lothringen verstanden werden und die Distel als Symbol für den Lothringer selbst oder die Stadt Nancy.

Eine Annäherung: Der Schmetterling auf einer Blüte ist Massenware der Buchmalerei, nachdem das Motiv um 1475 in Mode gekommen war. Es findet sich vor allem in der Gent-Brügger Buchmalerei. Der Meister des *Älteren Gebetbuches Maximilians* bringt es schon mal auf sechs Schmetterlinge pro Seite (ergänzt von einer dicken Fliege und einer Libelle). Drei von ihnen sitzen an Margeriten und drei hocken etwas undefiniert bei anderen Blüten. Auch der entomologische Laie erkennt die Absicht des Malers, mindestens fünf Spezies zu unterscheiden, eine ähnelt dem Exemplar im Lüste-Garten.³ Den *Kleinen Fuchs* (*kleiner vos, petite tortue*), heute auch *Nesselfalter* genannt, zieht es tatsächlich zu Disteln hin (wenngleich

³ *Älteres Gebetbuch Maximilians*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1907, Gent oder Brügge, nach 1486, fol. 61v. Siehe Andreas Fingernagel, *Goldene Zeiten. Meisterwerke der Buchkunst von der Gotik bis zur Renaissance*, Luzern: Quaterion, 2015, S. 94.

er sich fast ausschließlich von Brennnesseln ernähren soll und dort seine Eier ablegt). Die Buchmalerei folgte zum Zwecke der Dekoration mehrzählig tradierten Typen, dahin rückte der *Kleine Fuchs* niemals auf, er ist so häufig nicht.⁴

Von Nabokov bis Prost über den *Kleinen Fuchs*

Dass mit dem Schmetterling im *Garten der Lüste* etwas nicht stimmt, war schon anderen aufgefallen. Vielleicht war der einschlägig gebildete und faszinierte Vladimir Nabokov der erste? Im Roman *Ada* anerkennt Demon die Kenntnisse der Mädchen Ada und Lucette, die bemerkt hatten, dass Bosch die Flügelseiten vertauscht hat. Bosch, so der Erzähler, “evidently found a wing or two in the corner cobweb of his casement and showed the prettier upper surface in depicting this incorrectly folded insect”.⁵



Abb. 4: Detail Mitteltafel, *Kleiner Fuchs*.

Abb. 5: Toter *Kleiner Fuchs* im Spinnennetz (auf dem Rücken liegend) Foto BUND, Walter Schön.

Dass der gut sichtbare Flügel die Rückenseite statt der Bauchseite zeige, bestätigt Alcimar do Lago Carvalho (mit Bezug auf Nabokov).⁶ Auf ihn beruft sich Berdoy. Carvalho identifiziert im *Garten der Lüste* „a giant butterfly monster without posterior wings and with anterior pair reversed exhibiting the pattern of *A. urticae*“. Wie Nabokov gibt auch er eine mögliche Erklärung: “A plausible explanation (...) would be due to the habit of this species of landing and feeding on liquids from feces and decaying organic matter.” (S. 188)

⁴ Eine Ausnahme ist der Meister des Älteren Gebetbuches Maximilian I. Andere Beispiele: *Psalter* des Petrus Vaillant, durch die Kirchweihe der Dünenabtei sicher auf 1482 datiert. Dort ziert der *Kleine Fuchs* die Seite der Verkündigung an Maria, gleichsam als ein Gegenpol in der Bordüre zur Taube des Heiligen Geistes in der szenischen Initiale der Seite. London, British Library, Add. Ms. 116969, fol.91. Siehe Bodo Brinkmann, *Die Flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreiches. Der Meister des Dresdener Gebetbuchs und die Miniaturen seiner Zeit*, Turnhout: Brepols, 1997, Tafelband, Abb. 111, Textband S. 129-130. – Weniger präzise im *Huth-Stundenbuch*, vgl. Brinkmann 1997, Textband, Abb. 51. Weitere Beispiele bei Viktor J. Montserrat, *Los artrópos de Hieronymus van Aken (El Bosco)*, in: *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa* 45 (2009), S. 589-615.

⁵ Zit. hier nach Liana Ashenden, *Ada and Bosch*, in: Gerard de Vries, D. Barton Johnson, Liana Ashenden (Hg.), *Nabokov and the Art of Painting*, Amsterdam: University Press, 2005, S. 145-165, S. 157. Siehe unten im Zusammenhang bei Nabokov.

⁶ Alcimar do Lago Carvalho, *Butterflies at the mouth of hell: traces of biology of two species of Nymphalidae (Lepidoptera) in European paintings of the fifteenth century*, in: *Filosofia e História da Biologia* V (2010) 2, S. 177-193.

Die Haltung des Schmetterlings war auch Viktor J. Monserrat aufgefallen: „Die Flügel, in einer unnatürlichen Position und im Verhältnis zur Position des Körpers vertauscht, spiegeln dennoch die direkte Beobachtung eines toten Exemplars wider, das oft in dieser Position verbleibt und als Modell gedient haben muss.“⁷ (Abb. 5)

Die skizzierten Beobachtungen von Vladimir Nabokov, Alcimar do Lago Carvalho und Victor J. Monserrat relativieren Berdoy's Betonung des Motivs als *signpost* durchaus, wischen das Problem aber nicht vom Tisch. Denn es fragt sich tatsächlich, warum der Maler dort ein verändertes oder totes Exemplar – als ‚tot‘ nicht überzeugend – an die Distel gesetzt hat. Auch wenn frühere aufmerksame Beobachter bereits Gründe für die irritierende Fassung des *Kleinen Fuchses* vorschlugen – die Berdoy nicht diskutiert –, ist es doch rätselhaft, dass der Maler sich diese Abweichungen an dieser wichtigen Position des Bildes gestattet hat.

Tatsächlich wurde der Schmetterling in der bisherigen Interpretation des *Gartens der Lüste* kaum beachtet. Eine Ausnahme war Charles Prost. Wie bereits sein Buchtitel verrät, spielen Distel und Schmetterling darin zwei Hauptrollen: *Les Chardons et la Petite Tortue ou le Jardin des délices de Jérôme Bosch décrypté* (Tournai: Casterman, 1992) Prost versteht den rücklings mit ausgebreiteten Armen liegenden Mann in der bleichen Distelschale als verborgenen Christus bzw. Christen, als eine Figur „identifiable autant par son contexte – chardon, papillon – que par elle-même.“ (S. 52) Er verweist auf den *Heuwagen* (Madrid, Museo del Prado, cat. P002052) und das *Wiener Weltgericht* (Akademie der bildenden Künste, Inv. GG-579-581), wo jeweils ein Mann in ähnlicher Haltung – die Knie steil angezogen, die Arme seitlich auf dem Boden ausgestreckt – liegt bzw. bestraft wird.⁸ Die Distel daneben sei als traditionelles Zeichen für die Passion verwendet.⁹

Den Schmetterling bestimmte auch Prost als „l’aglaïs urticae ou petite tortue“ (S. 55). Es sei ein männliches Exemplar, das Bosch mit eigenen Augen gesehen haben müsse. Er führt die generelle Eignung des Schmetterlings als Symbol für die Auferstehung an – aus der Raupe (Leben) zur Puppe (Tod) zu neuem Leben verwandelt (auferstanden).¹⁰ Exklusiv ist Charles Prosts daran schließende Interpretation. Wie andere Schmetterlinge exkrementiere auch der *Kleine Fuchs* bei der Verwandlung von der Puppe zum Falter einen oder mehrere Tropfen. Sie sind dunkelfarbig, rot, gelb und braun, und konnten offenbar ganze Landstriche einfärben. Prost zitiert Erwähnungen der ängstigenden ‚Blutregen‘, der „fameuses pluies de sang „‘qui

⁷ Monserrat 2009 (Anm. 4), S. 604: “Las alas, en posición antinatural e invertida respecto a la posición del cuerpo, pero reflejan no obstante la observación directa a partir de un ejemplar muerto que frecuentemente queda en esta postura y que debió servir como modelo.”

⁸ Prost sieht zahlreiche Figuren in der Höllentafel „en position de crucifiés“, was wohl so allgemein nicht zutrifft, und vermutet italienische Anregung, s. S. 52.

⁹ Das Motiv ist bekanntlich verbreitet. Es sei hier nur der Distel-Goldbrokat hinter der Maria und im Gewand der Heiligen Katharina in der *Mystischen Vermählung der heiligen Katharina* genannt, Brügge, Memlingmuseum, 1479, 172 x 172 cm.

¹⁰ Prost 1992, S. 55, wies auf den gleichen Schmetterling innerhalb der Bosch-Gruppe im Bild *Der 12jährige Jesus im Tempel* im Louvre hin (auch in der Variante in Opočno). – Der Schmetterling als Symbol der Auferstehung: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, begr. von Engelbert Kirschbaum, hg. von Wolfgang Braunfels, Rom u.a., 4, 1973, Sp. 96 (G. Seib) mit Hinweis auf Basilius von Caesarea (Hexaameron VIII 8) und einige Bildbeispiele auch um 1500. Dagegen schreiben Christian Heck und Rémy Cordonnier, *Bestiarium. Das Tier in mittelalterlichen Handschriften*, Darmstadt 2020, S. 462, dass die Biologie und entsprechende Symbolik des Schmetterlings im Mittelalter eher unbekannt gewesen sei.

ont effrayé les nations‘ au Moyen Age...“.¹¹ Charles Prosts These war: Es ist mindestens ein solcher Blutregen in der Gegend von 's-Hertogenbosch heruntergekommen. Jemand hat schon damals die Ursache erkannt und den Blutregen und den Schmetterling christlich gedeutet: „Toute pensée était alors chrétienne : la pluie ne fut pas désacralisée mais on christifia le papillon.“

Nach Prost kommen somit an diesem kompositorisch betonten Ort vier christliche Symbole für Passion und Auferstehung zusammen und erzeugen – mit dem Blutregen im Hintergrund – eine letztlich eschatologische Drohung: Der wie ‚gekreuzigt‘ liegende Mann, der *Kleine Fuchs*, die Distel und die Kohlmeise, die bei Bosch immer positiv verstanden werden muss (S. 57). Wie auf der *Todsündentafel* aus der Bosch-Gruppe (Madrid, Museo del Prado, Inv. P002822) würden auch auf der Mitteltafel des *Gartens der Lüste* gleichsam alle Linien in die Mitte führen, zu Christus. Weil der verborgen bleibe, könne man die warnenden Worte der *Todsündentafel* ebenso für den *Lüste-Garten* anwenden: Ich will mein Gesicht vor ihnen verbergen / und dann sehen, was in Zukunft mit ihnen geschieht... (S. 52-62, Dtn 32.20).

Prosts Interpretation ist, soweit ich sehe, die einzige vor der Berdoys, die dem Duo Schmetterling/Distel eine wichtige Rolle zuerkannte. Er übersah allerdings die negative Bedeutung, die der *Kleine Fuchs* trug. Der hatte sie möglicherweise allein durch seinen Namen bekommen. Eigentlich trägt der Schmetterling wie schon angedeutet die Auferstehung und Verwandlung in die himmlische Seele wunderbar in sich. Die Gelehrten wussten, dass die Griechen für den Schmetterling und für die Seele das gleiche Wort benutzten: Psyche. Die pauschale Analogie zwischen der Natur und der erhofft-vagen Auferstehung war einfach zu verlockend: Die neue schöne Gestalt, die aus der Puppe ‚transfiguriert‘ in ein ganz anderes und schöneres Sein.

Der Kleine Fuchs bei Memling

Doch den *Kleinen Fuchs* sollte ein anderes Schicksal ereilen. Er wurde, so Sigrid und Lothar Dittrich, als Substitut des Fuchses zum Symbol des Bösen.¹² Aufgrund der Namensgleichheit im Deutschen und Niederländischen sei der Fuchs-Schmetterling in direkter Analogie zum verschlagenen Waldbewohner ebenfalls zu einem Symbol des Teufels und des Bösen allgemein geworden. Die Beweislage ist nicht erdrückend, dafür gibt es zu wenige Beispiele, aber sie sind auch im 15. Jahrhundert bereits eindeutig.¹³

¹¹ Prost bezieht sich S. 56 ohne nähere Angabe auf Jacques F. Aubert, *Papillons d'Europe*, Neufchâtel u.a.: Delachaux et Niestlé, 1949-1952. Außer einer unsicheren Quelle vom Anfang des 17.

Jahrhunderts, die diese Angst nur vom Hörensagen kennt, bringt Prost aber keine Zeugnisse dafür bei.

¹² Sigrid und Lothar Dittrich, *Tiersubstitute für tradierte Tiersymbole. Die Erweiterung des Kanons von Tieren mit Sinnbildbedeutung in der Tafelmalerei des 15. Und 16. Jahrhunderts*, in: *Walraff-Richartz-Jahrbuch* LIX, 1998, S. 123-154, hier S. 146 u. Anm. 9, S. 136 über den *Kleinen Fuchs* als Symbol des Bösen im *Garten der Lüste*. – Allerdings galt der Schmetterling insgesamt im Volksglauben bereits als negatives Symbol, auch als „Teufelsepiphanie“. Siehe Hanns Bächtold-Stäubli, Hg., *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1987 (1927) 7, Sp 1237-1254. Regional galt auch, dass helle Schmetterlinge positiv und dunkle bzw. Nachtfalter negativ verstanden wurden.

¹³ Carvalho 2010 (Anm. 6), S. 189 erwägt, ob neben dem Kontrast der dunklen Schönheiten zur Reinheit des weißen Kohlweißlings einige der biologischen Praktiken die Ursache ihrer Verdammung gewesen sein könnte: „such as how they land (open wings, connoting pride and debauchery), larval



Abb. 6: Hans Memling, *Jüngstes Gericht*, Mitteltafel, Detail Vordergrund, nach 1467, 242 x 180 cm (Mitte). Rechts vorn ein dunkler Teufel (mit einem Opfer kopfüber) mit dem gleichen Flügelschmuck des Erzengels. Gdansk, Muzeum Narodowe, Inv. SD/413/M.

Bei Hans Memling, im *Jüngsten Gericht* (nach 1467), erscheint der *Kleine Fuchs* sogar als Allegorie des fallenen Luzifers.¹⁴ Der Maler thematisiert mittels dieser Spezies den Abfall des Luzifers und der fallenen Engel – den Beginn des Bösen in der Welt. An der Schaltstelle des Bildes, wo modellhaft das Schicksal einer Seele entschieden wird, ist der Flügelschmuck des *Kleinen Fuchses* das entscheidende Zeichen dafür.

Memling postiert mehrere Teufelsgestalten dorthin, wo der ‚Regenbogen‘ der Himmelsmandorla auf die Erde trifft (**Abb. 6**). Der Übergang vom Lichtengel zum Teufel – ein Kipppunkt der ‚Weltgeschichte‘ – wird mittels der Flügeldekore folgendermaßen exponiert. Rechts vorn hat ein Teufel einen Mann kopfüber gepackt und führt ihn ab (etwas klein in **Abb. 6**). Ihm verleiht der Maler wie im Übergang ‚noch‘ den flauschigen Flügel mit dem Pfauenmuster, mit dem er den Erzengel beidseitig auszeichnet. Die flauschigen braunen Streifen der abwärts gerichteten Flügel vom Erzengel (dessen linker) und vom Teufel vorn (dessen rechter) korrespondieren miteinander. Der Teufel vorn ist jedoch eindeutig negativ. Gleichwohl besitzt er das positive Design des Erzengels, er ist also als zwiespältig gekennzeichnet – eingedenk des Engelsturzes im Hintergrund ist er also im Übergang.

Links vom Erzengel (in Draufsicht) kämpft ‚Flügel an Flügel‘ mit dessen Pfauendekor ein dunkles kleines teuflisches Flügelwesen mit einem weiß bekleideten Engel um eine Seele zwischen ihnen (**Abb. 7**). Dieser Teufel hat Schmetterlingsflügel. Sie weisen an den vorderen

food plant (nettle, connoting lust and the fires of hell) and food items of adults (decomposing organic matter and liquid excrement, connoting death and putrefaction).“ In Frage für einen fallenen Engel kommt, meine ich, auch der Kontrast zwischen schöner Ober- und dunkler Unterseite.

¹⁴ Diesen *Kleinen Fuchs* nennen auch Prost 1992, S. 57 und Montferrat 2009 (Anm. 4), S. 610.

Flügelkanten die charakteristische Klaviatur des *Kleinen Fuchses* auf, dazu die rote Tönung, und man ahnt den Anfang des Punktmusters.



Abb. 7: Hans Memling, *Jüngstes Gericht*, Detail Mitteltafel, Kampf um die Seele, Dekor des *Kleinen Fuchses* und Pfauenaugenmotiv des Erzengels direkt nebeneinander.

Das heißt, es prallen dort der Erzengel und der ‚erste‘ der abgefallenen Engel, anhand ihrer Dekore aufeinander (**Abb. 6-7**). Die bei Memling inszenierte Nähe des *Kleiner-Fuchs*-Dekors zum Erzengel (Flügel an Flügel) illustriert das traditionelle Verständnis des Duos Luzifer und Erzengel Michael als Komprimierung der Pole des Heils.

Auf der Höllentafel kehrt der *Kleine Fuchs* wieder. Trotz des unsauberen Zuschnitts des Musters in der Hölle – es darf und kann hier nicht verführerisch schillern – sollte es Absicht des Malers gewesen sein, den *Kleinen Fuchs* wiedererkennen zu lassen.¹⁵ Hier ist der dergestalt gekennzeichnete Teufel der oberste der höllischen Teufel (**Abb. 8**).



Abb. 8 a-b: Hans Memling, *Jüngstes Gericht*, Details Hölle, Teufel mit Flügeln wie beim *Kleinen Fuchs*.

Die Konfrontation mit Luzifer und die Fassung als Schmetterling wird von Pieter Bruegels *Sturz der rebellierenden Engel* (1562 Brüssel, KMSK, Inv. 584) bestätigt. Das Bild bündelt

¹⁵ Carvalho 2010 (Anm. 6), S. 182, erkennt hier auf den Roten Admiral, *Vanessa atalante*.

die Konfrontation noch einmal enger: Der Erzengel ist jetzt im direkten persönlichen Fight mit Luzifer (**Abb. 9**). Dessen Flügel haben ein hell-dunkel-Register an den Oberkanten und einen zackigen Fries an der Unterseite (**Abb. 9b**). Allerdings ist die Nähe zum *Kleinen Fuchs* nur schematisch und grob, es ist ein *Schwabenschwanz*, *Papilio machaon*.¹⁶



Abb. 9 a-b: Jan Bruegel, *Engelsturz*, Details Kampf des Erzengel Michael gegen Luzifer mit Flügeln des *Schwabenschwanzes*, *Papilio machaon*, 1562, 117 x 162 cm, Brüssel, Königliches Museum der Schönen Künste, Inv. 584.

Warum wurde ausgerechnet ein Falter mit Klaviatur am oberen Rand, wie beim *Kleinen Fuchs*, für eben den gleichen Zweck gewählt? Doch möglicherweise war auch der *Schwabenschwanz* in Verruf geraten, als ein Schmetterling, der die Dunkelheit liebt und also das Licht scheut, wie die Eule? Memlings Bild sei als jüngeres Beispiel der direkten Konfrontation und des Schmetterlingssymbols für Luzifer festgehalten.

Für den *Garten der Lüste* ist die ältere Praxis Jan Memlings ausschlaggebend, und sie liefert zwei starke Argumente gegen Berdoy's Lesart des *Kleinen Fuchses*. Erstens: Memlings Anwendung (die Berdoy ebenfalls nicht diskutiert) belegt, wie der *Kleine Fuchs* um 1480 verstanden wurde. Wäre möglich, dass der Schmetterling im *Garten der Lüste* verwendet wird, ohne dass er dabei ein Hinweis auf Luzifer konkret oder das Böse allgemein gibt? Nein, diese Frage muss man verneinen. Der ostentativ in die Bildmitte gerückte *Kleine Fuchs* trägt *nolens volens* das zentrale Böse der Christenheit in den *Lüste-Garten*, den ‚ersten Sündenfall‘. Der oberste der gefallenen Engel oder gar Teufelsfürst ist eine so eminente Figur, dass sie andere Bedeutungen überformt. Dass der Maler den *Kleinen Fuchs* in Unkenntnis von dessen eminenter Bedeutung benutzt, ist auszuschließen.

Zweitens: Memlings Teufel Seite an Seite mit Erzengel Michael ist von der Bauchseite her zu sehen, zeigt aber –ebenfalls! – das farbige prächtige Flügel-Muster der Rückseite (**Ab. 7**). Memling hat die charakteristische Seite benutzt, weil sie offenbar ein Symbol für das war, was er vermitteln wollte: den Sündenfall des vormaligen Lichtengels. Er benutzte wie Bosch anatomisch falsch die erkennbare Flügelseite. Der Grund dürfte praktischer Natur sein: Die brauntonige Unterseite des Flügels, die außerdem mit denen anderer Falter verwechselt werden kann, kam dafür einfach nicht in Frage. Ich vermute überdies, dass konkret die

¹⁶ Montserrat 2009 (Anm. 4), S. 609.

schillernde Schönheit – auf der Rückseite dunkel – den vormalig schönsten Lichtengel kennzeichnete – weshalb er in der Hölle mit räudigerem Design herumturnt.

Freilich schließt die negative Bedeutung des Falters als Luzifer oder das Böse, die der *Kleine Fuchs* also zweifellos hat, zumindest nicht *ganz und gar* aus, dass er auf einer politischen Ebene etwas anderes mitliefert. Doch was immer es wäre, es wäre weniger wichtig für die Interpretation des Bildes insgesamt.

Schmetterling und Distel gehören zusammen

Die bessere Kenntnis der symbolischen Potenz des *Kleinen Fuchses* hat Folgen für die weitere Interpretation. Wenn dieser Falter Ende des 15. Jahrhunderts offenbar diese kardinale religiöse Bedeutung hat, den ersten Hochmut gegen Gott, dann sollte die Distel auf der *gleichen Ebene* interpretiert werden. Es macht viel weniger Sinn, dass das Symbol für den bösen Ex-Engel sich auf ein Symbol für René de Lorraine oder für die Stadt Nancy setzt.¹⁷

Mit der *religiösen* Bedeutung dagegen würde die Distel auf der Ebene des *Kleinen Fuchs* agieren. Distel und Dornen sind allerdings ambivalente Symbole. Ursprung der negativen Bewertung ist die Bibel mit dem Kapitel von Sündenfall bis Vertreibung aus dem Paradies (Gen 3). Unmittelbar nach dem Sündenfall stellt Gott Adam zur Rede. Der beruft sich auf die Frau, die Gott ihm zugesellt habe, diese auf die Schlange – und Gott beginnt zu bestrafen. Die Schlange wird auf dem Bauch kriechen, die Menschen in Feindschaft leben, die Frau unter Schmerzen gebären, nach ihrem Manne verlangen, der sie beherrschen wird – und der Acker wird verflucht: „Dornen und Disteln lässt er dir wachsen...“ (Gen 3,18). Aus dieser sogenannten Erbschuld hat Christus die Menschheit erlöst – mit dem Leid seiner Passion und dem Tod am Kreuz. Die Dornenkrone als Zeichen der Passion wendet das Blatt. Dornen und Distel werden zu Symbolen des Leidens und des Lebens. Das vorbildliche Leben ‚unter Dornen‘ verspricht Erlösung.¹⁸

Es würde genügen, die Anomalien des *Kleinen Fuchses* mit den genannten religiös-theologischen Bedeutungen, den praktischen Umständen und den Hinweisen der genannten Autoren zu erklären. Die Konvention als Zeichen des Bösen – das Böse blendet, fälscht, verführt – erlaubt die anatomisch falsche Verwendung des Flügeldekors. Und sie ist eine bekannte Lösung, Memling belegt es. Bosch fand zwei Flügel in der Ecke (Nabokov) oder erinnerte einen toten Falter (Montserrat), oder er erfasste einen bestimmten Moment im Flug- oder Fressverhalten (Carvalho).

Der Fall soll jedoch damit nicht abgeschlossen werden, da Manuel Berdoy einen wichtigen Hinweis gibt. Was – insofern – könnte der falsche *Kleine Fuchs* an dieser exponierten Stelle

¹⁷ Es ist wohl auch nur im Rahmen der *ABC hypothesis* naheliegend, die Distel auf Nancy zu münzen. Einer der Diskutanten auf der Heraldik-Seite <https://heraldique.forumactif.org/t1553-le-chardon> (24.1.24) schreibt über die Verbreitung der Distel: „En France outre Nancy le chardon fleurit sur les écus de Asnieres, Frotey les Lure, Pithiviers, Cessieux Crantenois, Esconnets, Gannats, Heillecourt, Ligny en Barrois, Lomné, Maizières, Montgiscard, Nogent sur oise, Saint savin, Yzeure... et en plus il ‚chante‘ en France à Cardesse, et en Espagne à Valls de Cardos (et probablement ailleurs...)...“ Ich habe allerdings nicht geprüft, wie viele Beispiele jüngerer Datums sind. Sehr verbreitet ist die Distel, das Symbol Schottlands, auch bei schottischen Adeligen.

¹⁸ Noch ein Beispiel für die Distel als Passionsbegleiterin. Sogenanntes *Stundenbuch Philipps des Schönen und Johannis von Kastilien*, London, British Library Add.Ms.17280, fol. 113v (Gefangennahme Christi), siehe Brinkmann 1997 (Anm. 4), Tafelband, Abb. 260.

bedeuten? Meiner These nach haben wir es tatsächlich mit einem Schlüsselmoment, sogar mit einem Kippunkt des Bildes zu tun. Im Duo *Kleiner Fuchs*/Distel begegnen sich der teuflische Geist und die christlich-gute Gesittung.

Diese Begegnung ist nur einen Moment lang. Denn, wie jetzt gezeigt werden soll, kommen bei *Kleinem Fuchs*/Distel zwei Erzählstränge oder Argumentationsebenen des Bildes zusammen. Die Distel finalisiert die Darstellung der Psyche einer Frau. Im *Kleinen Fuchs* kulminiert die zeitliche Organisation des Bildes. Der Moment, in dem Schmetterling und Distel zusammenkommen, ist der Moment des Herzschlags (Augustinus) oder Blitzschlags (Ruusbroec) – oder eben des Flügelschlags eines Schmetterlings. Zunächst also zum psychologischen Aspekt und wie die Distel ihn abschließt. Wegen der gebotenen Kürze verweise ich auf frühere Essays.¹⁹

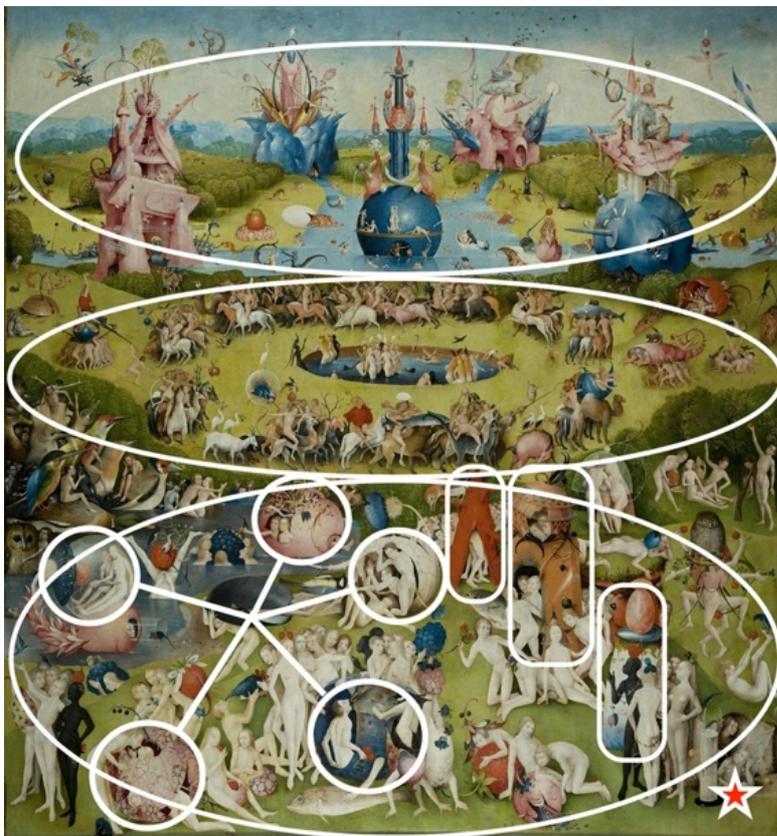


Abb. 10: Diagrammatische Struktur der fünf äußeren Sinne und der drei Kleinarchitekturen für vier innere Seelenkräfte (der *sensus communis* als fünfter ist ‚ausgelagert‘ in die Muschel im Sinnenrad) sowie für die Dreiteilung der Mitteltafel als psychologische (*anima vegetativa/sensitiva/rationalis*) Struktur und als Zeitstruktur (*ante legem/sub lege/sub gratia*).

Die psychologische Struktur im *Garten der Lüste*

Damit das klar ist: Wir reden hier nicht über Ideen des Interpreten, sondern von denen des Malers und seiner möglichen Konzepture. Im Vordergrund der Mitteltafel hat der Maler ein System von äußeren und inneren Sinnen inszeniert (**Abb. 10**). In der Landschaft ist ein *Rad*

¹⁹ Zuletzt M.M., *Das Lehrbild als Karikatur. Misogyne Psychologie im Garten der Lüste von Jheronimus Bosch*, Heidelberg: Art-Dok, 2024. – engl. M.M., *The female soul and its external and internal senses. Jheronimus Bosch's Garden of Earthly Delights as a satirical psychology*, Heidelberg: Art-Dok, 2024.

der Sinne versteckt: fünf Fruchtschalen um den Muschelträger herum. Der bildet die ‚Nabe‘ des Rades. Von unten mittig in Uhrzeigerrichtung sind es Schmecken, Fühlen, Sehen, Riechen, Hören. Das Duo Schmetterling-Distel schließt kompositorisch geschickt das *Rad der Sinne* zwischen Hören und Riechen.

Weil der Missbrauch der fünf Sinne dargestellt ist, krümmt sich der ‚Rücken‘ des Muschel-Trägers genauso wie der ‚Rücken‘ des Baum-Menschen, und ebenso krümmen sich die Rücken zweier Männer über den riesigen Erdbeeren im Vordergrund rechts. Es sind zwei Figuren vom Typ *homo curvatus* (oder *incurvatus*) mit einer aufrechten Figur wie Adam zwischen sich (hier nicht abgebildet).

Das *Rad der Sinne* ‚endet‘ auf der Mittelachse in der bleichen Distel-Fruchtschale mit den drei Männern, mit dem Gehörsinn. Wie in älterer Praxis (Richard de Fournival) bündelt die Kapitulation des Gehörsinns die Niederlage gegenüber allen Sinnen insgesamt. Die Folgen sind das Einschlafen und der drohende Tod (**Abb. 2**). Weil also hier die Summe der fünf *äußeren* Sinne formuliert ist, wird folgerichtig direkt rechts daran anschließend den *inneren* Sinnen oder Seelen- oder Geisteskräften die Bühne bereitet (**Abb. 10**). Die Dreiergruppe der Kleinarchitekturen in der rechten Bildhälfte beherbergt (analog zu den drei Gehirnventrikeln bei Kopfdarstellungen) die inneren Geisteskräfte. Es hatten sich der Verstand (im Baum-Zelt), die Imagination und das Gedächtnis (braunes Portal mit Anbau dahinter) sowie die Phantasie (weißliche Säule mit Ei) lokalisieren lassen. Damit ist das Wahrnehmungsschema einer menschlichen Psyche, wie sie um 1500 konzipiert worden war, komplett. Die je fünf missbrauchten äußeren und inneren Sinne (**Abb. 10**) denunzieren eine weibliche Psyche, wie sich motivisch (mit den Muscheln) und aufgrund der zeittypisch misogynen Psychologie (denunzierte Phantasie) schlussfolgern ließ.²⁰

Die ‚kompositorische Herkunft‘ der Distel ist wegen des durchgängigen Missbrauchs im *Rad der Sinne* nicht gut, *eigentlich*. Sie wächst aus dem Missbrauch heraus. Doch der liegende Mann in der bleichen Distelschale ist offenbar nur fast tot, seine Hand ist noch fleischfarben (**Abbn. 2, 15**). Diese ‚Dualität‘ in seinem Körper, aus bleich-totem Mann und seiner fleischfarbenen Hand, ist auf die Distel übertragen: Ihre Schale, die Kugel, ist ostentativ weiß, die Distelblüten dagegen blau. Auch hier wächst eine Blüte aus den Dornen.

Argumente für die positive Rolle der Distel resultieren auch aus der Komposition, dazu umgehend. Bleiben wir zunächst bei der erkenntnistheoretisch-psychologischen Ebene. Um 1500 wird von einer grundsätzlich dem göttlichen Geist zugewandten oder dementsprechend prädisponierten Seele ausgegangen. Das heißt, auch in dem übelsten Sünder wohnt ein guter christlicher Kern. Er kann errettet werden. Das bekannteste Modell dafür ist der Seelenfunken, der in jedem Menschen lebendig sei.²¹

²⁰ Falls jemand mitzählt: Der fünfte (bzw. erste) innere Sinn, der *sensus communis*, der eigentlich mit in eine Kleinarchitektur gehören würde, ist in die Mitte des Sinnen-Rades verschoben. – Zu beachten ist, dass die Gottesbegegnung (nach Bernhard von Clairvaux als ‚vicissitudo‘, dem neckenden Verstecken zwischen Mutter und Kind) auch generell als Hin und Her aufgefasst wurde. Siehe Stefan Podlech, *Discretio: zur Hermeneutik der religiösen Erfahrung bei Dionysius dem Kartäuser*, Salzburg 2002, S. 278-302. Siehe M.M., *Bestrafter Geldwechsler ohne Maß und Verstand? „Discretio spirituum“ und der „Goldene Brief“ als Methode und als Quelle im „Garten der Lüste“ von Jheronimus Bosch*, Heidelberg: Art-Dok, 2018.

²¹ Auch als *apex mentis*, oft als *Sinderesis*, als unverfügbarer Rest göttlicher Weisheit in jeder Seele. Möglicherweise sehen wir sie, oft als das *höchste* Vermögen in der Seele bezeichnet, als dunkel

Die bleiche Distelkugel und das Zelt als Form des Verstandes grenzen als ‚letzte‘ Station des Missbrauchs der äußeren Sinne und als ‚erste‘ Station der inneren Signalverarbeitung unmittelbar aneinander an. Was hier geschieht, ist gleichsam die Quintessenz der Sinnentätigkeit der Frau in der Höhle. Doch bei aller Denunziation, was geschieht gerade? Sie erwacht aus einem Traum. Indizien der Plötzlichkeit, ihre ‚männliche Verwandlung‘, die Auflösung des ‚Sünden-Felles‘ und deiktisch-didaktische Details ihres Traums (das Trio mit dem *homo curvatus*) suggerieren, dass sie die erotischen Eskapaden ihres Traums hinter sich lässt und also *erweckt* wird. Dies kann nicht gelingen ohne die Mitwirkung der Gnade Gottes. Will sagen, es sind höchste Kräfte im Spiel – und sie hinterlassen Spuren. Mit anderen Worten, es gibt Hoffnung. Halten wir vorerst nur fest, dass es also möglich ist, dass die Distel positiv verstanden werden muss.

Zeitstrukturen im *Garten der Lüste*

Die zeitliche Organisation des Bildes unterstützt diese These. Die Frau in der Höhle ist im Moment ihres Erwachens erweckt, sie hat oder hatte eine kurze Vision. Die Figur variiert mit der Hand an der Wange den Topos des Aufwachens, wie er in vielen Erzählungen und Abbildungen benutzt wird.²² Ihr Traum enthält sinnliche Verfehlungen, aber auch didaktische Elemente. Ihre Erweckung kann nach damaliger Überzeugung nur mit Hilfe göttlicher Gnade und als kurzes Ereignis erfolgen.²³ Im Moment des göttlichen Eingriffs für ihre Vision ‚kollidieren‘ die göttliche – zeitlose – Ewigkeit mit der irdischen Zeit der Frau. Das ist notwendig! Dieser Moment ist so kurz wie ein Herzschlag (Augustinus) oder Blitzschlag und Wimpernschlag (Ruusbroec).²⁴

Die bildlogische und theologische Grundlage ist der Moment der Schöpfung. Auf der Außenansicht des Bildes wird mit der Inschrift die simultane Schöpfung betont – wie er es sagte, so geschah es. Als Moment der Schöpfung ist die Emanation des Lichtes – somit der göttlichen Gnade und Liebe – profiliert: der doppelte Bogen, der sich aus den Wolken zur Erde biegt (**Abb. 18**). Dem Moment der *Gnadenschöpfung* auf der Außenansicht entspricht der Moment der *Gnadewirkung* im Moment des Erwachens der Frau.

Für diese exklusive Herzschlags-Spannung zwischen Schöpfung und Erweckung wird ein schöpfungstheologischer Rahmen gespannt, der hier nur skizziert werden muss. Er wird anhand des drei- bzw. vierstufigen Weltalter-Modells geordnet. Die Mitteltafel mit ihrer auffallenden Dreiteilung (**Abb. 10**) unterscheidet – das Bild ist ein komplexes ‚psychologisches Traktat‘ – drei Seelenteile des Menschen (*anima vegetativa / sensitiva / rationalis*). Sie werden, wie seit Augustinus üblich, mit den Weltaltern parallelisiert, hier mit den Zeiten *ante legem* (hinten), *sub lege* (Reiterkreis) und *sub gratia* (Vordergrund). Der

abgesetzte Spitze des Verstand-Zeltes (**Abb. 15**). Das entspräche der Praxis Boschs, bestimmte Theoreme (wie den *homo curvatus*) wörtlich zu nehmen: Der höchste Teil des Geistes ist die *Sinderesis*. Siehe M.M., *Von Hypokriten und falschen Hochzeiten. Die politische Positionierung des Gartens der Lüste von Jheronimus Bosch*, Heidelberg: Art-Dok, 2022.

²² Siehe M.M., *The Garden of Earthly Delights by Hieronymus Bosch as a dream to be deciphered*, Heidelberg: Art-Dok, 2020. Für die Zeitstruktur siehe M.M., *Einen Herzschlag lang hinüber. Die Disposition der Zeit im Garten der Lüste von Hieronymus Bosch*, Heidelberg: Art-Dok, 2018.

²³ Zwei Lichterscheinungen – auf dem Glas vor ihr, mitten durch Kopf und Körper, sowie auf dem Portal (ihrer Imagination) – zeigen den göttlichen Eingriff an.

²⁴ Siehe z.B. Michael 2020 (Dream – Anm. 22).

vierte Zeitabschnitt *in pace* fehlt, denn das Bild ‚stoppt‘ im Moment der Vision. Allerdings ist die Qualität *in pace* selbstverständlich das Ziel, darauf ist der Appell des auch *zeitlich* auf die Betrachter hin komponierten Bildes gerichtet.



Abb. 11 a-b: *Garten der Lüste*, Paradiestafel, Detail Weltalter-Formationen

Die Zeitalter werden auf der Paradiestafel bereits angekündigt. Die drei bläulichen Erhebungen im Hintergrund sind in der Reihenfolge nach hinten als Zeichen für die Zeiten *ante legem*, *sub lege* und *sub gratia* zu lesen, wie sich einzeln begründen ließ (Abb. 11).

Wesentlich ist – auch für den *Kleinen Fuchs* – die erste der Formationen, die gelbliche. Sie signalisiert – vor dem bläulichen Trio für die gesamte Schöpfungszeit – das *Jetzt* sowohl der erweckten Frau in der Höhle als auch ihres Gegenbildes, des Baum-Menschen (die Figur trägt deshalb eine Scheibe wie der Baum-Mensch) – als auch der Adressaten des Bildes.



Abb. 12: Detail Mitteltafel, Sekunde des Stopps des Reiterkreises mit dem Schimmel und mit aufblickenden Männern nach einer Erscheinung von ‚oben‘.

Abb. 13: Jheronimus Bosch, *Paradiesvision*, Detail mit ostentativ aufblickenden Engeln, 1505-1515, Venedig, Museo di Palazzo Grimani, Inv. 184.

Abb. 14: Detail Paradiestafel, ‚losheulender‘ Teufel und teuflische Reptilien kurz nach dem ‚Start‘, alle gleichzeitig.

Es ist nur ein Moment, wie Indizien der Plötzlichkeit vermitteln. Der sinnlich-animalisch-negative Reiterkreis stoppt in dieser Sekunde. Der erste Reiter links oben und andere haben etwas ‚von oben‘ wahrgenommen und reagieren (**Abb. 12**). Es sind nur einige Figuren, die etwas ‚gehört‘ haben, aber die Körpersprache ist ostentativ wie bei den Engeln in der Venezianer *Paradiesvision* (**Abb. 12, 13**). Auch der berühmte ‚Penis‘ ist ja der Hals eines Tieres, das nach oben blickt. Bosch leistet sich hier vielleicht den Joke, dass auch das Tier den göttlichen Impuls empfangen hat.

Andere Zeichen von Plötzlichkeit sind das Wettrennen der Reptilien, die sich offenbar alle zugleich retten wollen, und der Tränenschwall aus dem Auge des verborgenen Teufelskopfes, den auch Panofsky und andere sahen (der Teufel bricht in Tränen aus, **Abb. 14**). Tatsächlich ‚gleichzeitig‘ aber gehört zu diesem *Jetzt*, dass der Reiterkreis, wie schon oft beobachtet wurde, sogleich wieder geschlossen wird, dazu gleich (**Abb. 10**). Die zeitliche Struktur des *Gartens der Lüste* ist außerordentlich komplex und differenziert.

Synthese aus psychologischer und zeitlicher Struktur für Schmetterling/Distel

Aus dem Verständnis der Seelen-Dreiteilung der Mitteltafel lässt sich jetzt die symbolisch negative Bedeutung des Schmetterlings auch durch seine Positionierung bestätigen.



Abb. 15. Detail Mitteltafel, Schmetterling, Baum-Zelt (Verstand) und Portal (Imagination) ragen über die Hecke in die sensitiv-animalische Seelenschicht hinein.

Denn wie wenige andere wichtige Bildelemente, zum Beispiel das Baum-Zelt (Verstand) und das Portal (Imagination), ragt einer der Schmetterlingsflügel über jene Hecke hinaus, die die *anima rationalis* von der *anima sensitiva* trennt (**Abb. 15, 10, 4**). Das heißt, der Schmetterling und die genannten Seelenkräfte werden sensitiv-animalisch ‚gespeist‘ – keine gute Voraussetzung, um dem Sinnenmissbrauch etwas entgegenzusetzen.²⁵ Damit ist der

²⁵ Über das aristotelische Sinnen-Erkenntnis-Modell, in dem formal analog ein Dreieck in die nächste Schicht, dort allerdings die Engelssphäre, hinüberführt, siehe Michael 2024 (Lehrbild, Anm. 19). – Die umgekehrte Richtung, dass vom rationalen Seelenanteil aus die körperlichen gelenkt würden, macht im nächsten Schritt keinen Sinn mehr und kann deshalb ausgeschlossen werden.

Schmetterling also nicht nur an sich, symbolisch, sondern auch mit seiner Positionierung negativ.

Meiner Ansicht nach legt die symmetrische Bildanlage sowieso nahe, dass der *Kleine Fuchs* und die Distel nicht gemeinsam (wie Manuel Berdoy annimmt), sondern als *gegensätzliches* Paar gelesen werden sollen.²⁶ Dazu dient der *Kleine Fuchs* in zeitgenössischer und älterer Verwendung. Hier sei auf ein weiteres Blatt des Malers des *Älteren Gebetbuches* von Maximilian I. verwiesen. Auf der Seite, die dem Hl. Christophorus gewidmet ist, ist unterhalb des Textfeldes ein korrekter *Kleiner Fuchs* mit zusammengefalteten Flügeln und also der Bauchansicht zu erkennen. Nur einen weiteren Schmetterling gibt es. Links oben sitzt ein Kohlweißling (**Abb. 16**).²⁷ Die weißen, hellen Schmetterlinge sind symbolisch durchweg positiv verstanden worden. Das heißt, der *Kleine Fuchs* markiert die negative Seite in einer Konfrontation zwischen ihm, dem dunklen Falter auf heller Blüte (deshalb hier die Unterseite?) und dem hellen Falter auf der dunklen.



Abb. 16: Meister des Älteren Gebetbuches Maximilian I., *Stundenbuch*, Textseite mit Blumen-Bordüre, Hastings Hours, London, BL, Add MS 54782.

Abb. 17: *Maria mit Kind* (Detail), Einzelblatt, Laon, um 1320, Wien MAK, Inv. 1073.

In einen Gegensatz gestellt wurde der Kleine Fuchs auch in einem Blatt mit der *Thronenden Madonna mit Kind* aus dem 14. Jahrhundert (**Abb. 17**).²⁸ Die Gegenüberstellung mit dem *Distelfinken* auf Marias Seite, auf dem Stab sitzend, den sie hält, kann anders kaum gemeint sein. Der Distelfink ist ein Symbol für Christus, der Schmetterling gegenüber ist sein Gegensatz. Freilich irritiert die Nähe, in die hier Jesus und das Böse gerückt sind, auch wenn er es offenbar just davonfliegen lässt. Theologisch ‚abstrakt‘ ist das Bild korrekt: Die Passion

²⁶ Dafür gäbe es, weil das Duo Schmetterling/Distel unmittelbar unter dem Duo Bräutigam/Braut auf dem fahlen Pferd im Reiterkreis positioniert ist (**Abb. 15**), auch Argumente aus der politischen Interpretation, die hier jedoch nicht bemüht werden soll. Siehe Michael 2022 (Anm. 21).

²⁷ Hastings Hours (c.1480), BL Add MS 54782. Siehe

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hastings_Hours_\(c.1480\)_-_BL_Add_MS_54782](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hastings_Hours_(c.1480)_-_BL_Add_MS_54782).

²⁸ *Thronende Madonna mit Kind*, Einzelblatt, Wien, MAK, Inv. 1073. Siehe Dagmar Thoss, *Französische Gotik und Renaissance in Meisterwerken der Buchmalerei*, Kat. Wien 1978, Kat. 7, S. 78-79. Abb. 21, Ile de France (Laon), 1320.

des Christus hebt den Hochmut des Luzifers auf. In eben eine solche Konfrontation sollte der *Kleine Fuchs* im *Garten der Lüste* gestellt sein.

Kleiner Fuchs und Distel bilden, so verstanden, den gleichen Gegensatz wie zwischen Luzifer und Erzengel in Memlings *Jüngstem Gericht* (**Abb. 5**). Schauen wir genauer auf das Duo, ist auch das abzulesen, und zwar aus Haltung und Positionierung. Zunächst sei erörtert, ob der Schmetterling tot sein könne. Tatsächlich ist seine Haltung, wie in Abb. 5 zu sehen, charakteristisch für ein totes Exemplar dieser Gattung. Und zwar in Rückenlage, wobei die Hinterflügel eingezogen sind. Auch ohne Spinnennetz, wie in der Abbildung, zum Beispiel bei der Tötung für die Wissenschaft, nimmt der Falter diese Haltung in Rückenlage ein, wie mir freundlicherweise erklärt wurde.²⁹ Nabokovs und Montserrats Beobachtungen sind korrekt.

Für den vorliegenden Fall ist das dennoch auszuschließen, weil der *Kleine Fuchs* ostentativ aktiv, ja fliegend und sogar *anfliegend* positioniert ist. Die Charakterisierung als toter Schmetterling passt dazu nicht. Positionierung und Haltung spielen bei Manuel Berdoy gar keine Rolle, sie sind jedoch auffällig. Es lohnt, sich die *Entscheidungen* des Malers zur Flügelstellung und Positionierung vorzustellen. Wenn Bosch einen *Kleinen Fuchs* auf einer Distel sitzend hätte darstellen wollen, warum tat er es nicht auf die einfachste und attraktivste Weise: mit ausgebreiteten Flügeln? Er hätte – leicht von oben – dazu die Chance gehabt. Es wäre die für diese Sorte charakteristische Haltung mit weiter Flügelstellung gewesen. Der *Kleine Fuchs* breitet eitel seinen Schmuck aus.

Die Entscheidung für die vorliegende Haltung: die Flügel nicht geschlossen, nicht offen, hat direkt mit der Position des Schmetterlings zu tun. Der Vergleich mit dem Foto aus der Natur (**Abbn. 1, 2**) überzeugt schnell, dass Boschs Schmetterling gerade nicht auf der Distel *sitzt*. Der Falter befindet sich stattdessen links *vor* der Distel. Denn man muss naheliegenderweise annehmen, dass er nach rechts fliegt. Er ist unmittelbar bei der Distel angelangt, aber, man vergleiche das Foto, er *sitzt* noch nicht. Warum wählte der Maler diese Positionierung?

Mit psychologischem und zeitlichem Verständnis des Bildes ist die Erklärung naheliegend, geradezu zwangsläufig. Wir sehen einen Schmetterling mit halb geöffneten, halb geschlossenen Flügeln – also mitten im ‚Flügel Schlag‘ oder unmittelbar vor der nächsten Bewegung. Und wir sehen ihn eben im Begriff, die Distel zu erreichen. Damit ist abermals der genannte zeitlich exklusive Punkt erreicht. Der Reiterkreis stoppt, die Frau in der Höhle ist in dieser Sekunde ‚erwacht erweckt‘. Der Flügelschlag des Schmetterlings markiert jenen Augenblick des Augustinischen ‚Herzschlags‘, hier aus teuflischer Richtung. Zwischen Schmetterling und Distel kulminiert das Bild wie in allen anderen Momenten der Plötzlichkeit, mit dem Duo prominent in der Bildmitte.

Dieser Moment ist tatsächlich ein liminaler, in dem die Entscheidung hin und her schwingt. Denn auch die Spitzen des Verstandes (Baum-Zelt) und der Imagination (Portal) ragen in das Bild drittel der sensitiven Seele hinein (**Abb. 15**). Das heißt, die *Sinderesis*, ein anderer Name für den Seelenfunken – wenn die dunkel abgesetzte Spitze des Baum-Zeltes so verstanden werden kann – wird als ‚höchster Bereich‘ des Verstandes auch karikiert.³⁰ Freilich *wirkt* sie,

²⁹ Ich danke Mario Graul vom Naturkundemuseum Leipzig. Allerdings könnte man am *Kleinen Fuchs* auch einen geneigten Kopf erkennen.

³⁰ Siehe Michael 2022 (Hypokriten – Anm. 21).

denn Gottes Eingriff verfehlt sein Ziel nicht. Aber was wird die Frau daraus machen? Es gilt das ‚christliche Naturgesetz‘, doch steht die ‚psychische Natur‘ der Frau dagegen. In dieser Weise wird ihre Erweckung angezeigt und gleichzeitig denunziert. Der Reiterkreis stoppt und schließt sich schon wieder, er setzt den ewigen Sündenritt fort. Wir sehen ein Hin und Her der Seele dieser Frau, ihre Erweckung und deren Bezweiflung – in der Mitte eines Flügelschlages.

Man darf abermals die misogynen Infamie der Komposition zur Kenntnis nehmen und deren Sinnfälligkeit bewundern: Das *Rad der Sinne* beginnt unten mittig, bringt mit Geschmack und Tastsinn die beiden basalen Sinne den Betrachtern näher als die restlichen drei – sie sind dichter an die vordere Bildkante platziert. Das *Rad der Sinne* kommt mit dem Hören wieder an der Mittelachse an, und zwar dort, wo rechts mit den Kleinarchitekturen der Bereich der inneren Seelenkräfte anschließt. Mit dem Gehörsinn, dem theologisch höchsten Sinn, ist das *Rad der Sinne* an die inneren Seelenkräfte, an den Verstand im Baum-Zelt herangeführt. Dort wird gleichsam das, was in der Höhle moralisch und durch den Willen passiert, intellektuell entschieden.



Abb. 18: Garten der Lüste, Außenansicht.

Im Baum-Zelt wirkt als ‚oberste Kraft‘ des menschlichen Verstandes die *Sinderesis* als unzerstörbarer Kern des christlich Guten, als unverfügbarer Funken, der auch in größter Dunkelheit nicht verlöscht. *Sinderesis* wirkt, ist bei der Distel und dem rücklings liegenden Mann zu sehen, indem sich sogar aus der Sündensumme im *Rad der Sinne* der demütige Geist der Passion Christi erhebt.³¹ Die Distel blüht trotz des Sinnenmissbrauchs aus der toten Fruchthülle hervor. Doch die Kräfte des bösen Schmetterlings ruhen nicht. Sogar im

³¹ Reindert F. Falkenburg, *The Land of Unlikeness*. Hieronymus Bosch, *The Garden of Earthly Delights*, Zwolle: WBooks, 2011, S. 245-248 über den typologischen Passions-Subtext zwischen Paradies und Hölle. In der Mitte stünde, so gesehen, die Distel.

Herzschlag oder Wimpern- oder Blitzschlag der Erweckung der Frau wirkt ihre animalisch-sinnliche Prägung. Es kämpft teuflischer Hochmut – Luzifer – mit leidensbereiter Demut. So unglaublich es klingt, es ist großes Kino. Außen biegt sich über die beiden Tafeln ostentativ das zuerst erschaffene Licht, das Augustinus zufolge das zeitlose Wort, der Geist ist, schon im Vorgriff des Bundeszeichens (**Abb. 18**). In jenem unsagbaren Herzschlag fließen Gottes Hauch und das Erwachen der Frau zusammen. Wie er es sagte, war es da. Auf der Erde des Schöpfungshauches (*und* des dritten Tages *und* des *Jetzt* des Erwachens) gibt es sowohl Büsche und Samen, aus denen etwas hervorbricht, als auch zerstörte Riesensamen, als auch sogar Burgruinen. Paradox sind sie nur für diejenigen, die außerhalb des exklusiven Moments des Bildes bleiben. Übrigens überwiegt sogar auf der Außenansicht eigentlich ein positiver Moment: Es dominiert das Gleichmaß der sprießenden Bäume. Es sind die aufstrebenden Waldbäume, die Bosch auch in der Zeichnung *Das Feld hat Augen, der Wald hat Ohren* (Berlin, Staatliche Museen, KdZ 549) als Kontrast zur Baumruine benutzt hat.

Auf jeden Fall ein ‚signpost‘

Die drei ersten Anomalien, die Berdoy als *signposts* zusammenfasst, sind an und für sich widersprüchlich, aber es lassen sich Erklärungen dafür finden. Für den *Garten der Lüste* müsste dann wie in Memlings *Weltgericht* gelten, dass der irrlichternde teuflische Geist als negativ erkennbar sein darf. Dass dies gleichsam als naturalistischer Fehler geschieht, ist freilich ein Wegweiser.³²

Die vierte seiner Beobachtungen, die behauptet, das sichtbare Muster sei ‘significantly different from what would be expected’, ist vom Augeneindruck abhängig, das heißt von Voreinstellungen, dagegen ist nichts zu machen. Der von mir konsultierte Entomologe meinte, das Punktmuster des *Kleinen Fuchses* sähe aus, wie es muss. Berdoy meint, ohne die Voreinstellung ‚Schmetterlings‘ würde die Konstellation des großen und der beiden kleinen dunklen Punkte zwangsläufig als Fassade erkannt werden. Das mag sein. Die starke perspektivische Schräge vor allem des unteren ‚Fensters‘ ist allerdings in Darstellungen des 15. Jahrhunderts unbekannt (**Abb. 1**).

Ich hoffe, genügend Argumente vorgestellt zu haben, weshalb ich der *ABC hypothesis* vorläufig nicht folgen kann. Ich habe einige Spezifika genannt, die das Motiv *Kleiner Fuchs*/Distel stattdessen sinnfällig und logisch in die Zeit-Moral-Struktur des Bildes einbinden. Sie wären ohne Sinn im Rahmen der *ABC hypothesis*.

Jede Hypothese birgt die Gefahr, dass zu viel ausgeschlossen wird, was nicht in das der eigenen Syntax folgende ‚Hyperimage‘ passt. Darin liegt das Dilemma ‚der syntagmatischen Hermeneutik‘, zumal bei allegorischen Bildern, zumal bei einem Bild mit dermaßen vielen Details. Denn zwangsläufig – es ist unmöglich, sich davon frei zu halten – findet man bevorzugt *passende* Bedeutungen. Je mehr einzelne Punkte zur Verfügung stehen, desto größer ist die Variabilität, ‚passende‘ Punkte in ein System zu bringen. Falsifizierung ist ein schwieriges Geschäft – das auch hier gescheitert ist.

³² Die religiöse Ebene im Garten der Lüste hat einen intensiven erotischen Hintergrund bis hin zu heimlichem Sex und zur versteckten sexuellen Ekstase. Die Dichtung hat auch schon vor 1500 zuweilen auf listige Weise die eine Ebene mit der anderen verwoben. Mich würde nicht wundern, wenn sich herausstellen sollte, dass Alphonse de Lamartine (*Le papillon*, 1823) einen Vorgänger im 15. Jahrhundert hat.

Der für mich wichtige Impuls von Manuel Berdoy liegt in seinem genauen Zugriff, mehr ist abzuwarten. Die Details werden ernst genommen. Nur auf diese Weise ist der *Garten der Lüste* zu verstehen. Es gilt, die konkreten Bedeutungen jeder Figurengruppe und jeder sonderbaren Gestalt des Bildes zu ermitteln. Alles zusammen könnte eine konsistente Bilderzählung zusammensetzen, darin ist Berdoy ganz und gar zuzustimmen. In diesem Sinne sind die vorgestellten *signposts* eine Herausforderung. Alle folgenden Interpretationen haben sie zu integrieren oder mit besseren Argumenten zu verwerfen.³³

Zum Abschluss noch einmal zu Vladimir Nabokov. Der baute seine Mitteilung über den falschen *Kleinen Fuchs* in eine längere Passage ein, die auch eine interpretationskritische Invektive enthält. Sie sei hier als abschließende Geste der Demut vor den Schwierigkeiten der systematischen und syntagmatischen Interpretation zitiert.³⁴ Hätte Nabokov Recht, wäre alles viel einfacher, aber wäre es wirklich *schöner*? Mas mich betrifft, ich ‚folge ihm nicht‘.

„‘Wenn ich Schriftstelle wäre‘, überlegte Demon vor sich hin, ‚würde ich zweifellos zu vielen Worten beschreiben, wie leidenschaftlich, wie glühend, wie inzestuös – *c’est le mot* – sich Kunst und Wissenschaft in einem Insekt, in einer Drossel, in einer Distel jenes herzoglichen Buschs begegnen. Ada heiratet einen Sportsmann, aber ihr Geist ist ein geschlossenes Museum, und sie und die liebe Lucette haben einmal durch einen unheimlichen Zufall meine Aufmerksamkeit auf gewisse Einzelheiten jenes anderen Triptychons gezogen, jenes ungeheuerlichen Gartens tückischer Lüste, um 1500, und besonders auf die Schmetterlinge darin – ein Großes Ochsenauge, Weibchen, in der Mitte des rechten Flügels und ein Kleiner Fuchs auf der Mitteltafel, der dort sitzt, als ob er sich auf einer Blume niedergelassen hätte – beachte das ‚als ob‘, denn hier haben wir ein Beispiel dafür wie genau die beiden bewundernswerten kleinen Mädchen Bescheid wussten; sie sagten nämlich, dass in Wahrheit die *falsche* Seite des Insekts zu sehen ist, es hätte die Unterseite sein müssen, wenn es wie hier im Profil betrachtet wird, aber offensichtlich hat Bosch in dem Spinnweb seiner Fensterecke ein paar Flügel gefunden und die hübschere Oberseite gezeigt, als er sein falsch gefaltetes Insekt malte. Ich meine, ich gebe keinen Pfifferling für die esoterische Bedeutung, für den Mythos hinter der Motte, für den Meisterwerkejäger, der Bosch irgendeinen *bosh* (Blödsinn) seiner Zeit ausdrücken lässt, ich bin allergisch gegen Allegorien und ganz sicher, dass er es einfach nur genoss, zufällige Phantasiegebilde miteinander zu kreuzen, nur aus Vergnügen an Form und Farbe, und wie ich schon deinen Cousinen klargemacht habe, müssen wir uns der Freude des Auges widmen, dem Gefühl und Geschmack der frauengroßen Erdbeere, die du *mit* ihm liebkost, oder der exquisiten Überraschung einer ungewöhnlichen Öffnung – aber du folgst mir nicht...“

³³ Anregend auch Berdoys Zugriff auf den Luzifer auf dem Kackstuhl auf der Höllentafel, für den zuletzt Margaret Carroll innovative andere Vorschläge gemacht hat, siehe Margaret D. Carroll *Hieronymus Bosch. Time and Transformation in the Garden of Earthly Delights*, New Haven/London: Yale University Press, 2022, S. 110-115.

³⁴ Vladimir Nabokov, *Ada oder Das Verlangen. Eine Familienchronik. Roman*. Aus dem Engl. von Uwe Friesel und Dieter E. Zimmer, überarbeitete Neuauflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2010, S. S. 613-614.