

# Vision nach Psalm 68

Die theologische Grundlage der Höllentafel  
des Gartens 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 2025.

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009415>

# Vision nach Psalm 68

## Die theologische Grundlage der Höllentafel des *Gartens der Lüste* von Jheronimus Bosch

Von Meinhard Michael

In diesem Aufsatz wird der theologische Hintergrund der Höllentafel des *Gartens der Lüste* von Jheronimus Bosch erläutert. Zwar gibt es neue Vorschläge zu Details<sup>1</sup>, doch beschränken sich die einschlägigen Diskussionen bis in die jüngste Zeit meist darauf, an welcher Stelle im apokalyptischen Geschehen wir uns befinden.<sup>2</sup> Die Höllentafel ist allerdings weit konkreter gefasst. Sie ist eine ‚Vision nach Psalm 68‘ (Vulgata-Zählung). Folgend werden wesentliche Details der Tafel und der Baum-Mensch in diesem theologischen Zusammenhang erklärt. Durch die Bestrafung im Horizont dieses Psalms auf der Höllentafel schließt sich ein im Paradies eingesetzter allegorischer Bogen und es entsteht weiteres theologisches und moralisches Momentum, was hier abschließend skizziert ist.

### Sechs bis neun Indizien für Psalm 68 in ‚Musikhölle‘ und ‚Spielhölle‘

Es sind wesentliche Motive, die für die Benutzung des Psalms 68 sprechen: in der Szene des von der Mausteufelin bedrohten Mannes, in der ‚Kreuzigung‘ in der Harfe, als Baum-Mensch und in weiteren Details. Die Verbindungen bestehen direkt zwischen Text und Bild und/oder lassen sich mit der traditionellen Psalm-Illustration bzw. mit der Psalm-Exegese begründen. Die Koinzidenz – sowohl einige Motive der Hölle als auch die kardinale Figur Baum-Mensch sind vom Psalm inspiriert – legt nahe, die Höllentafel insgesamt eine ‚Vision nach Psalm 68‘ zu nennen.

Dass der Psalter dem Maler und seinem Publikum präsent war, kann vorausgesetzt werden. Dieser Psalm auch deshalb, weil er die wöchentliche Lesung am Donnerstagmorgen eröffnete. Deshalb wurde er zur besseren Auffindung mit Schmuckinitialen besonders hervorgehoben. Er ist einer der zehn in den verschiedenen Psalter-Ordnungen am meisten hervorgehobenen Psalmen.<sup>3</sup> Das heißt, jemand, der regelmäßig mit einem Psalter zu tun hatte, hatte wiederholt

---

<sup>1</sup>Margaret Carroll mit der These, Luzifer/Satan auf dem Kackstuhl sei eine Karikatur der päpstlichen Inauguration. 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. – Siehe auch den neuen Hinweis zur Spezies des Satan-Vogels bei Manuel Berdoj, *A novel reading for the Garden of Earthly Delights: from new evidence in the image to a political narrative interpretation (the ABC hypothesis)*, in: 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.

<sup>2</sup> Siehe zuletzt Frans Nies, *The work of Jheronimus Bosch considered in the context of apocalyptic eschatology and the reform movements*, in: Timmermans/Koldewej/Cornelissen 2023 (Anm. 1), S. 254-275. – Eine Ausnahme ist Rosa Alcoy, *El Bosco en dos trípticos del Museo del Prado*, Granada: Universidad, 2020, die den Baum-Menschen als Figur des Judas versteht. Darauf ist zurückzukommen.

<sup>3</sup> Vgl. die Tabelle des Psaltergebrauchs bei Andrew Hughes, *Medieval Manuscripts für Mass and Office. A Guide to their Organization and Terminology*, Toronto, University of Toronto Press, 1982, S.

die Schmuckinitiale für Psalm 68 vor Augen. Gemäß dem Anfang *Salve me fac* war das ein S. Zuweilen ist es als geschwungener Drachen ausgeführt. Die historisierte Initiale zu Psalm 68 aus dem älteren Lombardus-Psalter der Bremer Staats- und Universitätsbibliothek mit einem S-Drachen sei hier eingebracht, weil sie allegorisch verdichtet ist und eine Kreuzigung mit diversen Akteuren enthält, was sogleich interessieren wird (**Abb. 1**).<sup>4</sup>



**Abb. 1: Großer Lombardus-Psalter, 1166, England oder Nordfrankreich, Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek msa. 0244, fol.119v, Detail Initiale S am Anfang des Kommentars zu Psalm 68.**

Psalm 68 ist ein Klagepsalm und ein messianischer Psalm, er wird auf Christus ausgelegt. Somit spricht gleichsam Christus in der Figur Davids bzw. in der Figur des Beters, des Klagenden. Aber Psalm 68 ist auch ein ‚Feindpsalm‘, ‚Fluchpsalm‘.<sup>5</sup> Vers 29 bittet darum, die Feinde ‚aus dem Buch des Lebens zu tilgen‘. Die messianische Auslegung lag auf der Hand, da der Psalm im Neuen Testament mehrmals, teilweise wörtlich, zitiert wird.<sup>6</sup>

52, Abb. 4.2. – Siehe auch Frank Büttner, *Die Illumination mittelalterlicher Andachtsbücher*, in: *Mittelalterliche Andachtsbücher*, Kat. Karlsruhe 1992, S. 11-54, hier S.18.

<sup>4</sup> <https://brema.suub.uni-bremen.de/ms/content/pageview/2783943>, fol. 119v. Zu dieser Initiale als Erhöhung der Schlange nach Num 21,5ff siehe Susanne Wittekind, *Kommentar in Bildern. Zur Ausstattung mittelalterlicher Psalmenkommentare und Verwendung der Davidgeschichte in Texten und Bildern am Beispiel des Psalmenkommentars des Petrus Lombardus* (Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 59), Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 1994, S. 41-42. – Der Drachen war mit dem S offenbar eng verbunden. Im ABCdario für Maximilian experimentiert der Schreiber in zwei seiner vier Schreibentwürfe für das S mit einem Drachen, siehe *Das ABC-Lehrbuch für Kaiser Maximilian I.* Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex 2368 der Österreichischen Nationalbibliothek, Band 1 Faksimile, fol.20-27, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 2004.

<sup>5</sup> Fünf Verwünschungen spricht der Beter aus, als Bitten an Gott gerichtet. Siehe Norbert Tillmanns, *„Das Wasser bis zum Hals!“ Gestalt, Geschichte und Theologie des 69. Psalms* (Münsteraner Theologische Abhandlungen 20), Altenberge: Oros, 1993, S. 157. Tillmanns zitiert S. 231 Erich Zenger, dass „die immer wieder gebrauchte Formulierung ‚Fluchpsalmen‘ töricht und falsch zugleich ist, weil ausgerechnet im Psalmenbuch keine Flüche (wie z.B. in Dtn 27-28) stehen; es sind meist Wünsche und Bitten, die direkt und indirekt Gott vorgetragen werden, damit ER dem Treiben der Feinde ein Ende setzt“, Erich Zenger, *Mit meinem Gott überspringe ich Mauern, Einführung in das Psalmenbuch*, Freiburg 1987, S. 16. Siehe Erich Zenger, *Ein Gott der Rache? Feindpsalmen verstehen*, in: *Psalmen. Auslegung in zwei Bänden*, Herder: Freiburg, Basel, Wien, 2011, II (3/4), S. 677-863. Psalm 68 erörtert Zenger leider nicht explizit.

<sup>6</sup> Psalm 68 ist nach Psalm 22 der im Neuen Testament am häufigsten zitierte Klagepsalm, siehe Frank-Lothar Hossfeld, Erich Zenger, *Psalmen 51-100* (Herders Theologischer Kommentar zum Alten

Zunächst zur allgemeinen Charakteristik: Der Psalm beginnt mit verzweifelter Klage. Der Sprecher ist verraten, beschimpft, droht zu ertrinken im Schlamm, von der Flut überschwemmt zu werden, im Brunnenschacht unterzugehen – weshalb oft ‚Jona und der Wal‘ den Psalm illustrieren.<sup>7</sup> ‚Entreiß mich dem Sumpf, damit ich nicht versinke. Zieh mich heraus aus dem Verderben, aus dem tiefen Wasser! Lass nicht zu, dass die Flut mich überschwemmt, die Tiefe mich verschlingt, der Brunnenschacht über mir seinen Rachen schließt.‘ (68,15-16)

Der Klagende ist heiser, seinen Gott zu rufen, entfremdet, verraten von seinen Brüdern. Er erleidet Schmach und Schande. ‚Zahlreich sind meine Verderber, meine verlogenen Feinde.‘ (68,5) Das Ich des Psalms beteuert seine Reuetaten, der Sprecher ‚ging in Sack und Asche, doch sie riefen Spottverse hinter mir her‘. Im letzten Drittel des Psalms werden die Feinde verflucht. ‚Sie seien aus dem Buch des Lebens getilgt und nicht bei den Gerechten verzeichnet.‘ (68,29) Der Beter dagegen ‚will den Namen Gottes rühmen im Lied, / in meinem Danklied ihn preisen‘ (68,31). Am Ende wird die Gewissheit beschworen, dass Gott die retten werde, die auf ihn schauen: ‚Schaut her, ihr Gebeugten, und freut euch; / ihr, die ihr Gott sucht: euer Herz lebe auf!‘ (68,33).<sup>8</sup>

Folgende motivische Verbindungen zwischen Psalm und Höllentafel bestehen. Weil der Psalm auf die Leiden Christi in der Passion ausgelegt wurde, erscheint wie im Beispiel des Lombardus-*Kommentars* auch in der Psalter-Illustration selbst die Kreuzigung zur Illustrierung von Psalm 68.<sup>9</sup>

Wie bereits beschrieben worden ist, bringt die Szene an Harfe und Laute diesen dramatischen Akzent auf die Höllentafel (**Abb. 2**).<sup>10</sup> Die Arme des Mannes in der Harfe sind steil nach oben gerichtet, er hängt, das Körperzeichen ist unverkennbar, zumal die Saiten seinen Körper mehrmals ‚durchbohren‘. Er ist ein ‚Gekreuzigter‘. Seine eng aneinander gelegten Beine und Füße, die Haltung des Kopfes und die angreifende Schlange bestätigen den Opferstatus.

Die benachbart gefoltete Figur bekräftigt die Anordnung. Der an die Laute (manchmal: Fiedel) gebundene zweite, abgewendete Mann lässt – neben dem Gekreuzigten – einen Schwächer assoziieren, wegen seiner Körperhaltung vermutlich den nicht reuigen, den Schwächer Gestas. Über die Harfe des David wäre die Szene typologisch ohnehin mit der Kreuzigung verbunden.<sup>11</sup> Soweit sind diese Details bereits beschrieben worden, es gilt nun, die theologische Systematik dieser Kreuzigung in der Hölle kenntlich zu machen.

---

Testament), Freiburg, Basel, Wien 2000<sup>2</sup>, S. 259-281, hier S. 280-281 (Erich Zenger). – Übersicht über die Zitate auch bei Tillmanns 1993 (Anm. 5), S. 262.

<sup>7</sup> Der Ausdruck verschlingender Tiefen hat Jona 2,6 geprägt, siehe Tillmanns 1993 (Anm. 5), S. 187.

<sup>8</sup> Womit ein Bezug zu den Anrufungen von Psalm 32 (33) hergestellt ist, der – mit einem anderen Vers – auf der Außenansicht des Triptychons zitiert wird. Ps 32,18: ‚Doch das Auge des Herrn ruht auf allen, die ihn fürchten und ehren, / die nach seiner Güte ausschauen‘. Motivisch verbindet auch die Macht des Wassers, bzw. des Gottes, der die Wasser bezwingt, Psalm 32 (33) und 68 (69).

<sup>9</sup> Als Beispiel mag hier der ältere *Stuttgarter Psalter* dienen: [https://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht?tx\\_dlf%5Bdouble%5D=0&tx\\_dlf%5Bid%5D=8680&tx\\_dlf%5Bborder%5D=title&tx\\_dlf%5Bpage%5D=165&cHash=8321c9cbd059feff208285baf556abaa](https://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=8680&tx_dlf%5Bborder%5D=title&tx_dlf%5Bpage%5D=165&cHash=8321c9cbd059feff208285baf556abaa) – 10.1.25.

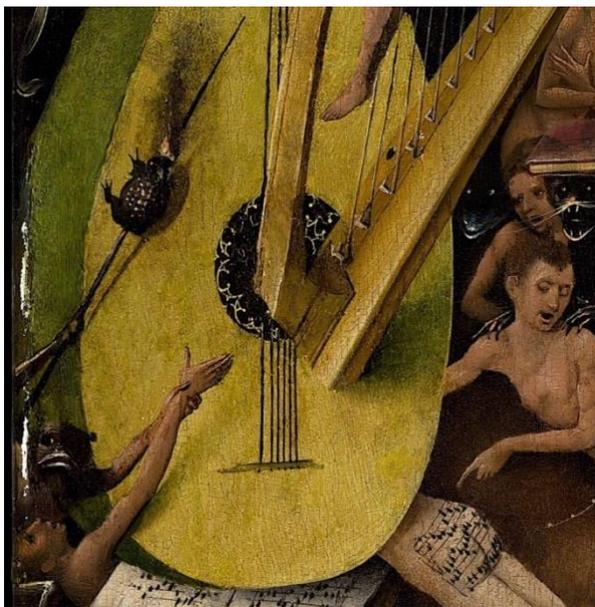
<sup>10</sup> Siehe Reindert F. Falkenburg, *The Land of Unlikeness. Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights*, Zwolle: WBooks, 2011, S. 244-250. – Zur Allegorie der Harfe auf leibliches und geistiges Leben siehe Bernd Kalusche, *Harfenbedeutungen. Ideale, ästhetische und reale Funktionen eines Musikinstruments in der abendländischen Kunst. Eine Bedeutungsgeschichte*, Frankfurt am Main u.a. 1986, S. 85. – Siehe auch Hans-Jörg Spitz, *Die Metaphorik des geistigen Schriftsinns. Ein Beitrag zur allegorischen Bibelauslegung des ersten christlichen Jahrtausends*, München 1972, S. 223-233.

<sup>11</sup> <https://www.rdklabor.de/wiki/David>.



Abb. 2, a-b: Jheronimus Bosch, Der Garten der Lüste, Madrid, Museo del Prado Inv. P002823, Höllentafel, 185,8 x 76,5 cm; und Detail Laute/Harfe.

Die beiden Aktionen unter Laute und Harfe ergänzen das Geschehen ‚unter dem Kreuz‘. Zunächst zum Duo rechts: Ein Teufel hat einen Mann am Handgelenk gepackt und zieht dessen rechten Arm gestreckt und lang nach oben (**Abb. 3**). Dabei bleibt die Handfläche des Mannes offen, als ob er unter dem Kreuz nach oben zeigen würde, ähnlich wie in Darstellungen, die sich auf Mk 15,39 oder Parallelstellen beziehen: Der Hauptmann oder die erschrockenen Männer insgesamt sagten: ‚Wahrhaftig, das (dieser Mensch) war Gottes Sohn.‘ Oft hebt dabei eine als Anführer besonders hervorgehobene Figur den Arm und zeigt zum Gekreuzigten hoch. Freilich sind das in der Hölle nicht die besten Aussichten, wenn einem der Teufel dieses Bekenntnis aufzwingt. Die Aktion mit dem appellativ herausblickenden Teufel vermittelt, dass derjenige, der hier zum Bekenntnis gezwungen wird, es im Leben verweigert hat oder es als falsches Bekenntnis geleistet hat und dafür jetzt bestraft wird.



**Abb. 3: Detail ‚unter dem Kreuz‘: bestrafte falsches Bekenntnis und, links am Rand, persiflierte Gift/Galle-Reichung.**

Die Aktion links neben dem, so verstanden, ‚bestraften falschen Bekenntner‘ ist durch Psalm-Vers 68,22 motiviert: ‚Sie gaben mir Gift zu essen, für den Durst reichten sie mir Essig.‘ (wieder in Mk 15,36). Auf ihn spielt die zur Harfe hochgehaltene brennende Kröte an (das Tier ist nicht zu identifizieren, **Abb. 3**). Dafür liefert wiederum die Psalm-Illustration Beispiele. Die Darstellung der Kreuzigung mit dem Soldaten *Stephaton*, der einen in Essig getauchten Schwamm zum Gekreuzigten hochreicht, findet sich schon in der älteren Psalm-Illustration an dieser Stelle.<sup>12</sup> In der Blüte der Psalm-Illustrationen ist sie „durchaus üblich“, schreibt Karl-Georg Pfändtner.<sup>13</sup> Innerhalb der Untersuchung Pfändtners über die Psalterillustration des 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts in Bologna fand sich die Kreuzigung allerdings nur in zwei monastischen Beispielen.<sup>14</sup>

Zwar ist die Szene mit dem ungenießbaren Angebot – und auf halber Höhe für den Gekreuzigten ohnehin unerreichbar – ganz und gar nicht eindeutig. Doch ist in Rechnung zu stellen, dass sie polemisch, ja zynisch radikalisiert ist, dass sie den Hohn der Aktion des *Stephaton* dechiffriert. Eingedenk des Umstandes, dass die Aktion wegen des Verses 68,22 zur Psalm-Illustration gehört – dieses Zitat im Passionsbericht ist der Grund für die Darstellung der Kreuzigung in der Psalm-Illustration – beglaubigt hier die Nachbarschaft mit den anderen Beispielen das an sich nicht beweisbare Motiv.

Denn *dass* die beiden parodierten Motive ‚Hauptmann unter dem Kreuz‘ und ‚*Stephaton*‘ sich gegenseitig wahrscheinlicher machen, liegt auf der Hand. Mit dem ‚Gekreuzigten‘ in der Harfe und dem ‚Schächer‘ sind vier Indizien vorhanden, die zusammenwirken.

<sup>12</sup> Karl-Georg Pfändtner nennt Stuttgarter Psalter, Chludovpsalter, Pantokratorpsalter, Hamiltonpsalter; dazu aus dem 13. Jh. die Handschrift B. XI 4 des Trinity College Cambridge. Siehe Karl-Georg Pfändtner, *Die Psalterillustration des 13. Und beginnenden 14. Jahrhunderts in Bologna. Herkunft – Entwicklung – Auswirkung*, Neuried: ars una, 1996, S. 84, Anm. 413. – Siehe auch **Abb.1**.

<sup>13</sup> Karl-Georg Pfändtner, *Zwischen Frankreich und Byzanz. Zwei Bologneser Psalter des 13. Jahrhunderts und ihr Illustrationssystem (Bologna, Bibl. Univ. ms 346 und Paris, BnF, ms Smith-Lesouef 21)*, in: Frank Olaf Büttner (Hg.), *The Illuminated Psalter. Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*, Turnhout: Brepols, 2004, S. 181-191, 502-505, zit. S.187.

<sup>14</sup> In einem *Psalterium feriatum* C. 346 der Universitätsbibliothek Bologna und im Ms. 575 der Biblioteca Antoniana in Padua, Siehe Pfändtner 1996 (Anm. 12) S. 75-91 u. 70-75.

In Höllendarstellungen braucht es einen besonderen Grund für eine ‚Kreuzigung‘. Der Zugriff sollte über Psalm 68 erfolgt sein und nicht über die Passionsberichte selbst, denn es kommen zwei Motive hinzu, die in den Passionsberichten keine Rolle spielen, sehr wohl aber im Psalm. Davon abgeleitet sollte es wahrscheinlicher sein, dass neben der höllischen ‚Kreuzigung‘, auch das ‚bestrafte falsche Bekenntnis‘ und das ‚Galle/Gift-Reichen‘ auf den Psalm verweisen.

Der nächste Anknüpfungspunkt und ein wahrlich schwerwiegender Vers ist 68,23: ‚Der Opfertisch werde für sie zur Falle, das Opfermahl zum Fangnetz.‘ Die Platte im Vordergrund der Hölle, an der eine Mausteufelin einen Mann gestellt hat, spielt auf den im Psalm erwähnten Tisch, der ‚ihnen zur Falle‘ werden soll, an (Abb. 4). Das geschieht indirekt, ist auf den ersten Blick nicht auszumachen und dennoch zwangsläufig. Um es zu verstehen, ist ein Zwischenschritt notwendig. Denn *direkt* spielt der Tisch lediglich an die *Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel* an, wie sie in Johannes 2,13-22 beschrieben wird (bzw. jeweils als Auftakt zur Passion in den anderen Evangelien). Doch dadurch, dass die mittelalterliche Exegese die Tempelszene und den Psalm 68 *grundsätzlich* miteinander verband, nimmt – gewissermaßen: über den Tempeltisch – Boschs Höllentisch die Rolle und den Charakter des Psalmischen von 68,23 an.



Abb. 4: Detail Höllentafel ‚der Opfertisch werde für sie zur Falle‘.

Abb. 5: Unbekannter Bosch-Nachfolger, Austreibung aus dem Tempel, um 1600, Detail, Glasgow City Council (Glasgow Museums), Öl auf Holz, 77 x 60 cm.

Bleiben wir mit dem ersten Schritt beim Zusammenhang zwischen der *Vertreibung der Wechsler* und der Höllentafel. Auch in der Boschnachfolge gibt es ein Bild, auf dem die Verbindung von der Tempelszene zum *Lüste-Garten* sichtbar wird, die *Austreibung der Wechsler* in Glasgow.<sup>15</sup> Es ist klar, dass dieses wenn auch nach älterem Vorbild

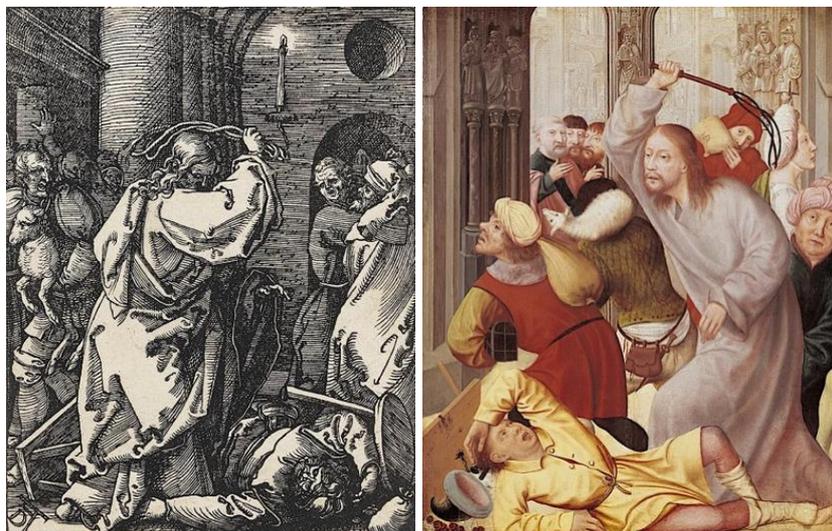
<sup>15</sup> Glasgow City Council (Glasgow Museums), Öl auf Holz, 77x60 cm. Erma Hermens, (Hg.): *On the Trail of Bosch and Bruegel. Four Paintings united under cross-examination* (mit einem Beitrag von Paul Vandenbroeck), London/Kopenhagen 2012, S. 112. Abgebildet auch bei Falkenburg 2011 (Anm. 10), Abb. 15. Es gibt mindestens drei weitere Varianten des Bildes, teilweise etwas älter. Die Figuren im Tempel sind in den hier interessierenden Aspekten gleich, siehe Hermens 2012, Abbn. auf S. 104. Das Glasgower Bild dürfte am dichtesten bei Bosch sein, wie der Mann mit erhobenen Armen hinter Christus belegt, der aus einer Zeichnung bekannt ist. Vgl. Gerd Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlin: Mann, 1980, S. 285, Kat. 142, Abb. 71.

möglicherweise um 1600 gemalte Bild nicht als bildliches Argument für die Interpretation des *Gartens der Lüste* dient. Es veranschaulicht lediglich den theologischen Zusammenhang, der *unabhängig* von diesem Bild besteht. Im Glasgower Gemälde sieht man im vorn offenen Tempel Christus mit erhobenem Rutenbündel, vor dem ein bärtiger alter Wechsler flieht. Der ältere Mann hat einen Geldsack in der Hand und eine Tischplatte schräg umgehängt (**Abb. 5**, nur der mittlere Teil abgebildet).



**Abb. 6:** Detail runde Tischplatte auf dem (hinteren, dunklen) Kopf, Austreibung der Wechsler, Glasgow.  
**Abb. 7:** Detail Baum-Mensch mit Platte.

Man sieht im Glasgower Bild nicht nur den umgehängten Tisch des vorderen Mannes, den die Höllentafel ‚vergrößert‘, sondern direkt über ihm eine runde (ovale) Tischplatte auf dem Kopf eines weiteren Händlers, die der Baum-Mensch zu einer Steinplatte verwandelt auf seinem Kopf trägt (**Abbn. 6, 7**).

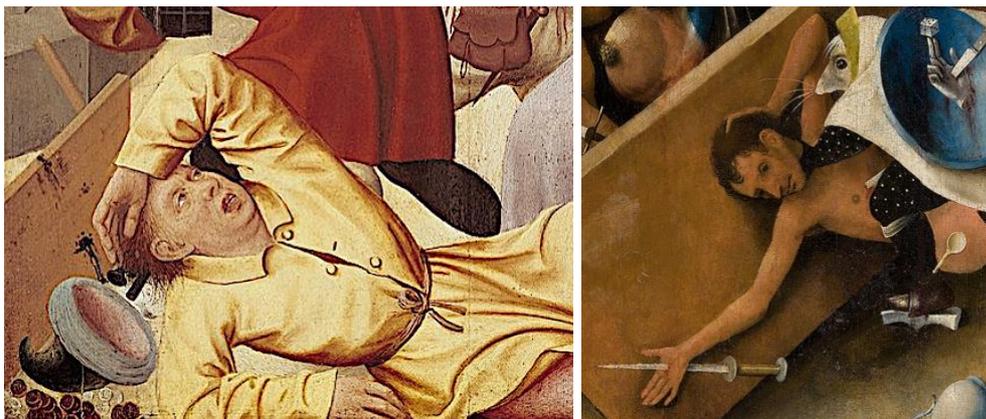


**Abb. 8:** Albrecht Dürer, Tempelreinigung, Kleine Passion, 1508-1509.<sup>16</sup>  
**Abb. 9:** Quinten Massijs Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel, Königliches Museum der Schönen Künste Antwerpen, 50x39 cm, Inv. 5072.

<sup>16</sup> Hier Stuttgart, Staatsgalerie, A 1992/6581. <https://www.staatsgalerie.de/de/sammlung-digital/vertreibung-haendler-aus-dem-tempel-kleine-passion-7>.

Auch Dürer bringt in seiner Tempelszene beide Tische, den rechteckigen und den runden, und rahmt mit ihnen links und rechts unten die Hauptfigur (**Abb. 8**). Es ist bildlich gewiss nicht zwangsläufig, in der umgefallenen Platte auf der Höllentafel eine Tischplatte wie im Glasgower Bild zu erkennen (**Abbn. 4, 5**), doch die Exegese schreibt es vor.

Sowohl zeitlich als auch bildlich näher heran führt ein Bild aus Antwerpen. In der auf Quinten Massijs zurückgehenden *Austreibung* ist einer der Händler zu Fall gekommen (**Abbn. 9, 10**). Er hat seinen (deutlich ‚jüdischen‘) Hut verloren und versucht mit dem linken Arm, seinen Kopf vor dem ausholenden Christus zu schützen. Auch ihn kennzeichnet ein umgefallener Tisch. Er liegt vor der Tischplatte hinter ihm zumindest ähnlich wie der Mann vor der Platte auf der Höllentafel des *Gartens der Lüste* (**Abb. 11**).<sup>17</sup>



**Abb. 10:** Massijs *Austreibung*, Detail Mann vor Tisch.

**Abb. 11:** Höllentafel, Detail, bestrafter Mann vor Tisch.

Überdies hat der findige Maler einen Hinweis angebracht. Er wollte offenbar nicht, dass der Zusammenhang der umgeworfenen Platte in der Hölle mit dem Tempeltisch aus der *Austreibung* – und also, dazu gleich, mit dem Psalmtisch von 68,23 – übersehen wird. Es geht um folgendes anscheinend marginales Detail. Hinter dem Mann, der von einer Mausteufelin bedroht wird, ist links oben auf der umgeworfenen Platte eine helle Strichzählung zu sehen (**Abb. 12**, vgl. **Abb. 4**).

Oberhalb einer scheinbar weißlichen Verwischung und einem halbrunden weißen Strich sieht man mit kräftigerer Farbe vier ‚senkrechte‘ (real schräge) Striche, die durch einen, ‚waagerechten‘ langen Querstrich komplettiert werden – in der gleichen Weise, wie noch heute üblich, wenn es gilt, in dieser Schreibweise die 5 zu notieren.

Dieselbe Rechennotiz findet sich in dem repräsentativen Altar für das Dominikanerkloster in Frankfurt am Main von Hans Holbein dem Älteren. Dort sind in der Szene der *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* am umgeworfenen Tisch (über dem aufgerissenen Geldsack) ebenfalls vier Positionen am langen Strich addiert (**Abb. 13**).

<sup>17</sup> Die Kenntnis des Antwerpener Bildes verdanke ich Rosa Alcoy (2020, S. 270-272; Anm. 2). Sie war im Höllen-Trubel aufgrund eines generellen, visuell aber variablen Klimas mit persiflierten und invertierten Passions-Topoi (ohne die hier genannten) auch an die Austreibung der Wechsler erinnert. Hier wird gleichsam der theologische Grund für die Assoziation ergänzt.



**Abb. 12: Detail Höllentafel, 5er-Strichnotiz am Tisch, der ‚ihnen zur Falle werde‘.**  
**Abb. 13 a-b: Hans Holbein d.Ä., Predella des Frankfurter Dominikaner-Altars, Detail der Predella, umgeworfener Tisch mit 5er-Strichzählung und Szene Austreibung insgesamt, 1501.<sup>18</sup>**

Freilich kann Bosch die Strichsumme 5 sogar mit neuer Bedeutung gefüllt haben – werden doch im *Garten der Lüste* die fünf Sinne ostentativ missbraucht<sup>19</sup> –, doch ist die Notiz in Verbindung mit dem Mann am umgeworfenen Tisch wie schon notiert zunächst einmal ein Hinweis auf die Tempelszene.

Der zweite Schritt, der die Höllenszene als Vision nach Psalm 68 erkennt, weil die umgeworfene Platte *nicht nur* auf den Tisch der Tempelaustreibung weist, sondern damit immer auch auf den Psalmvers 68,23, ist nun kurz abzuhandeln. Den Weg dahin hatten wiederum ältere Psalm-Illustrationen gewiesen. Sie benutzen ebenfalls ein Setting, in dem die Feinde von einem gekippten Tisch purzeln.<sup>20</sup> Umgefallene Tische dürften allerdings in den jüngeren Jahrhunderten der Psalm-Illustrationen sehr selten gewesen sein, mir ist kein Beispiel bekannt.

Gleichwohl existiert das Trio Höllentisch/Tempeltisch/Psalmtisch, weil die Tempelperikope und Psalm 68 wegen der vergleichbaren Leidenssituation des klagenden Psalm-Sprechers (im messianischen Psalm) und des Christus in der Passion exegetisch grundsätzlich verbunden sind – grundsätzlich und speziell wegen eines Verses. In Psalm 68,10 heißt es: ‚Denn der Eifer für dein Haus hat mich verzehrt.‘ Johannes 2,17 nimmt das Motiv innerhalb der Tempelszene auf: ‚Seine Jünger erinnerten sich an das Wort der Schrift: Der Eifer für dein Haus verzehrt mich.‘ Dadurch steckte immer automatisch Psalm 68 in der Tempelszene und die Tempelszene in Psalm 68 – der Tempeltisch im Psalmtisch und umgekehrt.<sup>21</sup>

Es ist schlicht unmöglich, dass das Interesse des Malers oder der Konzepture lediglich darauf gerichtet war, die Höllenszene durch die Tempelszene selbst ‚anzureichern‘. Sie hätten fahrlässig gearbeitet. Denn der theologische Zusammenhang zum Psalm 68 besteht nun einmal und wäre gesehen worden. Es führt kein Weg daran vorbei. Die dominierende Auslegungstradition verband wie notiert Johannes 2,17 (Eifer) mit Ps 68,10 (Eifer). Damit,

<sup>18</sup> Hier nach <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/predella-des-frankfurter-dominikaneraltars>.

<sup>19</sup> Meinhard Michael, *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*, Heidelberg: Art-Dok, 2024.

<sup>20</sup> Z.B. Utrechter Psalter <https://psalter.library.uu.nl/page/84>. / Stuttgarter Psalter / Canterbury-Psalter, Paris, BN, MS lat. 8846: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10551125c/f49.item>.

<sup>21</sup> Siehe generell Tillmanns 1993 (Anm. 5). Siehe auch die Analysen zu Psalm 68 bei Tarald Rasmussen, *Inimici ecclesiae : das ekklesiologische Feindbild in Luthers ‚Dictata super psalterium‘ (1513 - 1515) im Horizont der theologischen Tradition*, Leiden u.a.: Brill, 1989.

noch einmal, rückt die Aussage ‚ihre Tische warf er um‘ an den ‚Tisch, der ihnen zur Falle werde‘. Wegen der exegetischen Verbindung, noch einmal, sowie mit den anderen genannten Details, ergibt sich somit Psalm 68,23 als ‚Thema‘ der umgeworfenen Platte auf der Höllentafel des Jheronimus Bosch.

Zumal zuvor genannte andere Indizien vorliegen, die in die gleiche Richtung Psalm 68 zeigen. Wegen der *verschiedenen* Indizien ist auch der Römerbrief (11,9-10) als ursächlich auszuschließen. Bei Paulus heißt es wortgetreu zum Psalm: ‚Und David sagt: Ihr Opfertisch werde für sie zur Schlinge und zur Falle, zur Ursache des Sturzes und der Bestrafung. / Ihre Augen sollen erblinden, sodass sie nichts mehr sehen; ihren Rücken beuge für immer!‘ Aus dem letzten Vers, der auf Psalm 68,24 zurückgeht, können (wenn man sie trotz ihrer Allgemeinheit zählt) die siebente und die achte Anknüpfung der Höllentafel an den Psalm notiert werden. Denn hinter dem ‚Höllentisch/Psalmtisch‘ sieht man einen Mann, dem das Augenlicht genommen wurde, und rechts daneben einen in der Haltung des *homo curvatus*, mit gebeugten Rücken, wie er signifikant auf der Mitteltafel eingeführt wird (Abb. 14, 15).<sup>22</sup>



Abb. 14: Detail Höllentafel, als *homo curvatus* bestrafter Mann?

Abb. 15 a-b: Zwei Männer als Typ *homo curvatus* auf der Mitteltafel (als Gegensatz zu dem hier nicht abgebildeten, zwischen ihnen aufrecht sitzenden und damit Adam ähnelnden Mann.

Es wird zu zeigen sein, dass der gebeugte Baum-Mensch nach einem weiteren Vers des Psalms 68 entstanden ist. Es wäre ebenso zu zeigen, dass das Milieu des Psalms – jemand wird falsch beschuldigt und verhöhnt, erleidet Scham und Schande, er versucht seine Unschuld und sein Recht zu beweisen – in weiteren Szenen der Hölle ein Echo findet.<sup>23</sup>

Das Résumé dessen, was sich bisher als Indizien einer ‚Vision nach Psalm 68‘ nennen ließ, ergibt erstens: Unüblich für eine Hölle, aber wie in der Psalm-Illustration, imaginiert Bosch eine Kreuzigung. Zweitens: Dem ‚Gekreuzigten‘ gesellt er einen Schächer bei. Drittens: Er karikiert die Aktion des Stephatons. Viertens: Ebenso wird der Hauptmann unter dem Kreuz karikiert. Fünftens: Der ‚Opfertisch, der ihnen zur Falle werden soll‘, wird als Bestrafung inszeniert. Sechstens: Als Hinweis bringt der Maler die 5er-Zählung an. Siebtens/achtens

<sup>22</sup> Freilich ist das bildlich allgemein – man beugt den Rücken, wenn man geschlagen wird. Da der Psalm aber dieses zentrale Bild gebraucht, sei der Punkt hier eingeschlossen. – Hieronymus kommentierte, quasi zusammenziehend, Vers 24a, ‚Ihre Augen sollen dunkel werden, damit sie nicht sehen‘, mit Vers 23: ‚Das war es, worum er bat: ‚Ihr Tisch wird ihnen zur Schlinge, damit sie die Geheimnisse des Gesetzes nicht erkennen.‘ Dass ihr ‚Rücken immer gekrümmt‘ sei, kommentierte er: ‚Dass sie den Römern immer dienen sollen.‘ Siehe Hieronymus, *Commentarioli in Psalmos. Anmerkungen zum Psalter. Lat./dt. Übersetzt u. eingeleitet von Siegfried Risse*, (Fontes Christiani, 79) Turnhout, Brepols 2005, S. 162-163.

<sup>23</sup> Nicht in diesem Essay.

finden sich die Geblendeten und Gebeugten. Der Kern des Geschehens ist im Psalm in drei Versen hintereinander gebündelt, 68,22-24:

Sie gaben mir Gift zu essen, / für den Durst reichten sie mir Essig.  
Der Opfertisch werde für sie zur Falle, / das Opfermahl zum Fangnetz.  
Blende ihre Augen, sodass sie nicht mehr sehen; / lähme ihre Hüften für immer!<sup>24</sup>

### Der Baum-Mensch und Vers 68,28

Der Baum-Mensch ist enger mit der Mitteltafel verbunden, als bisher gesehen wurde. Revolutionär erscheint, wie das teilweise ‚rein formal‘ erfolgt. Der Ei-Bogen des Baum-Menschen nimmt den Bogen des Muschel-Trägers auf und wiederholt damit die gebogenen Rücken der beiden Männer vom Typ *homo curvatus*, beide im Kontrast zum aufrecht sitzenden Mann zwischen ihnen im ‚Verhaltensgebot‘ (Abb. 16, 17, 15 a-b).<sup>25</sup>

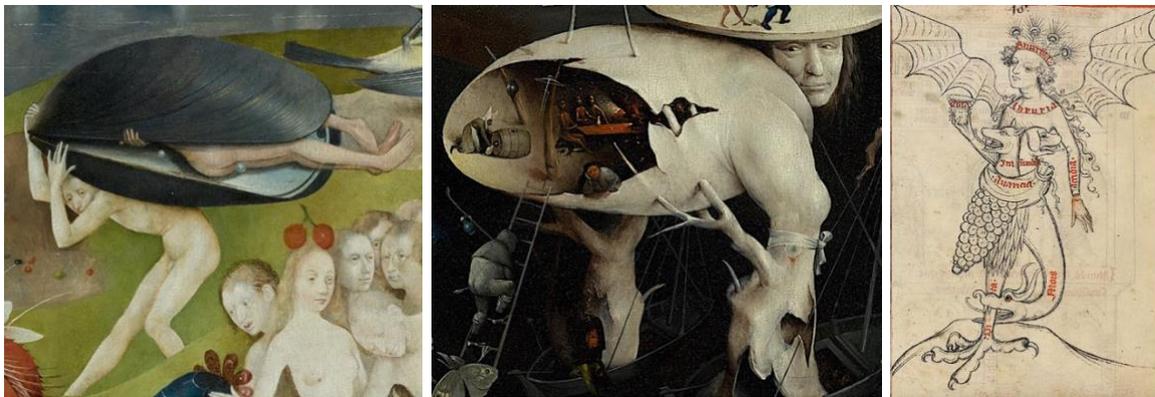


Abb. 16: Detail Mitteltafel, Muschel-Träger.

Abb. 17: Detail Hölle, Ei-Körper des Baum-Menschen aus Pflanzen- und Tierelementen.

Abb. 18: Frau Welt, München, Bayerische Staatsbibliothek, 1414/1415, Clm 8201, Bl. 95r (unten).

Die Körperhaltung teilt mit: Diese Männer wenden sich nicht aufrecht Gott, sondern den irdischen Dingen zu, sie beugen sich zur Erde. Das negative Ende des Baum-Menschen ist in der Muschel und in den beiden genannten gebeugten Rücken auf der Mitteltafel vorgebildet.

Auch für die ‚Material-Kombination‘ des Baum-Menschen gibt es einen Vorschein auf der Mitteltafel. Den beiden Figuren kopfüber, also in sichtlich verkehrter Haltung, sind Hüllen übergezogen, die sowohl aus Blütenteilen als auch aus Federn als auch aus Eierschalen bestehen. Überdies sind sie von der höllischen Punktierung wie bei der Mausteuferin gezeichnet. (Abb. 17, 19b, 11). Das heißt, der Baum-Mensch wird auch in seinem Charakter als nicht-menschliches Tier-Pflanzen-Wesen bereits auf der Mitteltafel angekündigt.<sup>26</sup>

Die hier erörterte These, der Baum-Mensch könne eine *Summe* der Sünden darstellen, wurde durch die *Komposition* der Mitteltafel provoziert. Denn ebenso, wie der Baum-Mensch

<sup>24</sup> Andere Übersetzung statt ‚lähme ihre Hüften‘: ‚beuge ihre Rücken‘. Als neuntes Indiz wäre das persiflierte Musizieren der Höllentafel zu zählen, dass mit Ps 68,13 korrespondiert: ‚Man redet über mich in der Versammlung am Tor, / von mir singen die Zecher beim Wein.‘

<sup>25</sup> Zum Verhaltensgebot Michael 2024 (Lehrbild, Anm. 18). – Freilich sollte der ‚Rückenbogen‘ auf das traditionelle Motiv Sündenbündel/Sündenlast der einschlägigen Allegorien zurückgehen.

<sup>26</sup> Das ‚Überziehen‘ der negativen Hülle, das korrigierbar ist, nach der 82. Predigt von Bernhard von Clairvaux über das Hohelied. Siehe Gerhard B. Winkler (Hg.) *Bernhard von Clairvaux. Sämtliche Werke, lat./dt.*, Innsbruck: Tyrolia, VI, 1995, II, 82. Predigt, S. 601. Siehe Michael 2024 (Lehrbild, Anm. 18).

als Mischwesen aus Pflanze und Tier und mit gebeugtem Ei-Rücken auf die Mitteltafel antwortet, ist auch die Komposition der Hölle – in dieser Hinsicht – ein Echo der Mitteltafel. Dort umkreisen die riesigen ‚Fruchtkugeln‘ den Muschel-Träger in ihrer Mitte (Abb. 19). Es konnte gezeigt werden, dass sie Darstellungen der Fünf Sinne beherbergen, und dass in ihrer Mitte das Zentrum einer weiblichen Psyche – der ‚Muschel-sensus communis‘, getragen von einem Mann – denunziert wird.<sup>27</sup>



Abb. 19 a-b: Detail Mitteltafel, (verborgenes, in die Perspektive der Landschaft integriertes) Rad der Sinne um den Muschel-Träger herum; b: die Figuren über Kopf mit pflanzlich-tierischer Hülle – Vorschein der pflanzlich-tierischen Entseelung des Baum-Menschen.

Die Logik der Komposition ist sofort zu verstehen, wenn man sich vorstellt, was mit einem Rad der missbrauchten Sinne in der *regio dissimilitudinis* der Hölle geschieht: Es fliegt auseinander.<sup>28</sup> Die Kreiskomposition ist den höllischen Umständen entsprechend zerbrochen, doch ihr Ursprung ist erkennbar: Die negativen Attribute umfliegen den Baum-Menschen, wie die missbrauchten Sinne den Muschelträger auf der Mitteltafel umkreisen (Abbn. 19a, 20).<sup>29</sup>

Zerstört wird in der Hölle auch das Zentrum des vormaligen Kreises. Aus dem gebeugt-gebogenen Muschelträger wird ein gebeugt-gebogener, aber eben zeretzter Diabolus, ein leerer Container.<sup>30</sup> Selbst diese aufgesprengte Verteilung der Sünden ist jedoch noch sinnhaft organisiert: Die *körperlichen* Sünden sind tatsächlich auf den Körper des Bau-Menschen geladen, die anderen fliegen ihm ‚um die Ohren‘. Das sind die, die Luzifer, also die Ur-Figur des Hochmuts, *zugleich* beging, womit eine spezielle Sündenordnung des Hochmuts vorliegt.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Zuletzt Michael 2024 (Lehrbild, Anm. 18).

<sup>28</sup> Die Hölle als konsequente Ausprägung der *regio dissimilitudines* bei Falkenburg 2011 (Anm. 10), S. 234-242. Schon Fraenger bemerkte die ‚Dekonzentration‘ im Unterschied zu den anderen Tafeln, siehe Wilhelm Fraenger, *Hieronymus Bosch*. Mit einem Beitrag von Patrik Reuterswärd, Dresden: Verlag der Kunst, 1975, S. 140.

<sup>29</sup> Siehe Michael 2024 (Lehrbild, Anm. 18).

<sup>30</sup> Joseph Leo Koerner, *Bosch's Equipment*, in: Lorraine Daston (Hg.), *Things that talk. Object lessons from art and science*, New York: Zone Books, 2004, S. 27-65.

<sup>31</sup> Mechthild von Magdeburg, nach Herbert Vorgrimler: *Geschichte des Paradieses und des Himmels*, Paderborn: Fink, 2008, S. 188.

Der Hinweis, der Baum-Mensch sei eine Komposit-Figur und mnemotechnischen Abbildungen ähnlich, hatte einiges für sich.<sup>32</sup> Es haben sich zumindest vergleichbare Mischfiguren erhalten, mit zwei oder vier Beinen. Die unteren Extremitäten wechseln zwischen menschlichen Formen und Huf- und Kriechtieren; die Figuren können einen Kopf wie ein Esel oder Raubvogel haben, auch Geweih und Hundeschnauze. Jedes Körperteil bezeichnet eine bestimmte Sünde. Wenn zum Beispiel am Hintern ein Kringelschwanz sitzt, erklärt die Beischrift: ‚als Skorpion nach hinten töte ich‘ – was die *perfidia* als Treulosigkeit symbolisiert.<sup>33</sup>



Abb. 20: Höllentafel, Detail Baum-Mensch und Umgebung.

Bei *Frau Welt* (Abb. 18) korrumpiert die Summe der Sünden eine halbwegs menschliche Figur. Die Sünden sind sowohl durch Attribute als auch als charakteristische Körperdetails vertreten. Hochmut, *Superbia*, ist die Hauptsünde, von der Krone bis zur Kralle.<sup>34</sup> Der Biss des Todes in das Bein der *Frau Welt* könnte zur Leprawunde am Bein des *Baum-Menschen* angeregt haben. Zur Erklärung von Boschs Mischwesen eignen sich diese Gestalt wie andere Figuren mit addierten Eigenschaften aber nicht.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Falkenburg 2011 (Anm. 10), Abb. 208: *Mnemotechnische Sündendarstellung zum Speculum humanae salvationis*, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek. Cod. Aug. 60, fol. 2r. Auch Abb. 83.

<sup>33</sup> Bayerische Staatsbibliothek, Clm.18158; fol. 63r.

<sup>34</sup> *Frau Welt*, Mettener Handschrift, 1414, München, Bayerische Staatsbibliothek. Ms. Clm 8201, fol. 95r. – Siehe auch Christian Kiening, Mitwirkung Florian Eichberger, *Contemptus Mundi in Vers und Bild am Ende des Mittelalters*, in: *Zeitschrift für Deutsches Altertum und deutsche Literatur* 123 (1994), 4, S. 409-457, insb. 447-456, Abb. 9-11.

<sup>35</sup> Über den pferde- oder eselsköpfigen *Fauvel* vgl. Anna Rapp, *Der Jungbrunnen in Literatur und bildender Kunst des Mittelalters*, Zürich: Juris, 1976, S. 29-31. Die Figur taucht auch in Jungbrunnen auf. – Siehe auch Karin Döring-Mohr, *Die ikonographische Entwicklung des Jungbrunnens und sein inhaltlicher Wandel in der bildenden Kunst des 14. bis 16. Jahrhunderts*, Aachen: Techn. Hochschule, 1999, S. 34-36.

Man hat bislang für ausreichend begründet gehalten, dass eine Figur der mnemotechnischen Bildlichkeit für die Sünden-Summe des Baum-Menschen die Anregung gegeben habe. Es gibt aber auch eine andere theologische Anstiftung zur ‚Sündenhäufung‘ und man fragt sich, ob überhaupt ein Griff zu den Gedächtnisbildern vorliegt, oder wenn, ob er nicht eine konkrete theologische Begründung gehabt haben könnte.

Nachdem der Baum-Mensch als Zentrum negativer Trabanten (**Abb. 20**) identifiziert worden war, kam der Gedanke an die Figur der *summarischen* Schuld- oder Sünden-Anhäufung bei der Verfluchung der Feinde des Psalm 68 gleichsam von selbst. Im Ps 68,28 heißt es: ‚Rechne ihnen Schuld über Schuld an, damit sie nicht teilhaben an deiner Gerechtigkeit‘, *appone iniquitatem super iniquitatem eorum et non intrent in justitiam tuam*. Die Lutherbibel formuliert: ‚Lass sie in eine Sünde über die andere fallen, dass sie nicht kommen zu deiner Gerechtigkeit.‘ Sünde und Bestrafung im Plural. Wie der ganze Psalm, wird der Vers seit Kirchenvätern auf die Kreuzigung bezogen. Die Feinde sind also per se die Feinde Christi, der Psalm ist nach Luther auch „ein Gebet der Kirche gegen ihre Verfolger“.<sup>36</sup>

Schon Augustinus begründet: „Ihre Ungerechtigkeit bestand darin, dass sie einen gerechten Menschen töteten; zu dieser wurde die andere gefügt, dass sie den Sohn Gottes kreuzigten.“<sup>37</sup> In diesem Sinne wurde die ‚Summierung‘ der Sünden als Steigerung entlang der Passionsberichte interpretiert. Eine Sünde wird zum Beispiel zur anderen ‚angerechnet, hinzugefügt‘, weil die Kreuzigung als Höhepunkt nach einer Steigerung der (z.B.) dreifachen Verfolgung Christi dargestellt wird: Zunächst mittels verborgener Angriffe der Pharisäer, danach mit den handgreiflichen Angriffen gegen Christus, schließlich mit der Kreuzigung.<sup>38</sup> Wie die Peinigungen Christi vermehrt, addiert wurden, wie also *Sünde um Sünde* erfolgte, so werden in der Verwünschung die Strafen addiert.<sup>39</sup>

Noch einmal deutlich: Der Halbkreis der um den Körper des Baum-Menschen herum platzierten Szenen sind zu denen an seinem Körper zu *addieren*. Am Leib trägt er Gula, Völlerei, und Acedia, Trägheit, auf dem Kopf Luxuria, Wollust. Vor sich auf der Platte hat der Ritter das höchste Sakrileg begangen, Hostienraub oder -schändung, das kann nur von der höchsten Sünde verursacht sein, Superbia, Hochmut. Invidia, Neid, ist klassischerweise durch die Ohren repräsentiert, hier vermutlich mit Ira, Zorn, kombiniert. Für die Habgier bliebe der Tierschädel mit dem Schlüssel, zuweilen als der Schlüssel zu den Speichern verstanden. Im Bild *Tod des Geizigen* aus der Boschgruppe (Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv. 1852.5.33) wird er in diesem Sinne verwendet.

Sünden in der Summe – und Strafen. Bestraft ist der Baum-Mensch ebenfalls mehrmals und radikal. Er hat eine Lepra-Wunde am Bein, er ist entblößt und offenbar entwürdigend am Hinterteil zerschlagen. Vor allem ist er zurückverwandelt in eine gott-ferne nicht-menschliche, nämlich tierisch-pflanzliche Kreatur, jedenfalls fern jeglicher Heilshoffnung. Die Platte wie den ‚Tisch‘ auf dem Kopf bei der Flucht der Händler aus dem Tempel legt ihn als einen der von Christus Vertriebenen fest. Über die *Eifer*-Klammer und die generell gleiche

<sup>36</sup> Siehe Rasmussen 1989 (Anm. 20), S. 49-66, zit. S. 56.

<sup>37</sup> Enarr. in Ps. 33, Sermo 2. Den Bezug zu Psalm 68 nach Johan Bouman, *Augustinus. Die Theologie seiner Predigten über die Psalmen*, hg. von Sven Grosse, Mitarbeit Benjamin Splitt, Paderborn 2019, S. 157, dort zitiert. Siehe Rasmussen 1989 (Anm. 20) passim.

<sup>38</sup> Das ist nur eine Variante, die Begründungen variieren. Tarald Rasmussen analysiert neben Augustin, Nicolaus de Lyra und anderen älteren Autoren Martin Luthers *Dictata super Psalterium* (1513-1515), Jakob Perez von Valencias *Centum ac quinquaginta psalmi...* (1509) und Iacobus Faber Stapulensis’ *Quincuplex Psalterium* (1512). Siehe Rasmussen 1989 (Anm. 20), S. 49-66, 67-75 (Perez) 26-27, 29, 42-43, 132-153. Wie in anderen Fällen wird auch diesmal nicht unterstellt, die Konzeption für den *Garten der Lüste* beruhe auf der Kenntnis eines der Werke konkret, sondern, dass gleiche oder ähnliche Denkmuster zugrunde liegen.

<sup>39</sup> Rasmussen 1989 (Anm. 20), S. 52-54.

messianische Perspektive ist er damit als der verfluchte Feind des Psalms 68 insgesamt und des Verses 68,28 speziell definiert.

Es gibt freilich keinen ‚Beweis‘ dafür, dass der Baum-Mensch als diese Figur entworfen ist, der ‚Sünden über Sünden‘ angerechnet werden sollen. Auch das mnemotechnische Modell summiert die Sünden. Zweifellos sind aber auch *Bestrafungen* addiert. Meiner Ansicht nach sprechen dennoch genügend Gründe dafür, diese Figur mit ihren Todsünden und Bestrafungen im Horizont dieses Psalms 68 zu verstehen. Spätestens, wenn man sich erinnert, dass es ein paar Zentimeter weiter mehrere Indizien für den gleichen Psalm gibt, scheint der Sachverhalt klar. Dafür spricht auch, dass sich damit das Triptychon insgesamt besser verstehen lässt, weil sich zum Beispiel ein Zusammenhang mit der Paradiestafel ergibt.

## Schlussfolgerungen

Abermals stellt sich die Frage, warum all das unter der Oberfläche verborgen bleibt. Selbst die 5er-Strichzählung ist alles andere als ein ‚Hinweis‘ auf den Psalm. Eine vorläufige Antwort gestattete die allerdings zu prüfende Annahme, Jean Molinet sei der oder ein Konzepteur des Bildes gewesen (oder jemand mit ähnlicher Ästhetik).<sup>40</sup> Wie der *Ovide moralisé* die christliche Botschaft aus dem antiken Text gefiltert hatte, so entdeckte oder behauptete Molinet sie im *Rosenroman* und deutete diesen zur Heilsbotschaft um. Molinets *Roman de la Rose moralisé* führt in teilweise waghalsiger Logik vor, was an wahrer christlicher Bedeutung in dem anrühigen Text zu entdecken sei. Als Aufgabe und Ansporn reicht Molinet die Methode an die Leser weiter – wer diese Leseleistung nicht erbringt, bleibt blind für die Botschaft. Eine ähnliche Strategie könnte – möglicherweise als *conversation piece* im Sinne Reindert Falkenburgs – dem ‚dunklen‘ *Garten der Lüste* zugrunde liegen.<sup>41</sup>

Mit Molinet wäre die allegorisch-metaphorische Dunkelheit begründet und auch, dass das Bild in zwei Richtungen orientiert und verharrt. Die Frau in der Höhle ist erwacht-erweckt, doch verdüstert eine Eule ihren ‚Spiegel‘. Der Reiterkreis stoppt, wird aber sogleich wieder aufgefüllt. Der Antipode des Baum-Menschen im Paradies trägt ebenfalls Zeichen sowohl der Erweckung als auch des Rückfalls (s.u.). Die Denkfigur der zwei kombinierten Lesarten findet sich bei Molinet nicht nur im *Roman de la Rose moralisé*. Ihre Quintessenz liefert der Dichter mit seinem lateinischen Epitaph auf Philippe de Crèvecoeur (1494) und in einer kleinen Ballade. Das Epitaph würdigt den 1477 von Burgund nach Frankreich gewechselten Feldherrn in der üblichen Leserichtung in französischer Perspektive. Doch Zeile für Zeile in der Gegenrichtung gelesen, von rechts nach links, verurteilt er dessen Wechsel als Verrat und setzt ihn herab – in der burgundischen Perspektive.<sup>42</sup> Näher an das Bild führen die Varianten der *Metres retrogrades*... in denen Molinet das gleiche Verfahren für Männern und Frauen durchspielt.<sup>43</sup> Die versteckte alternative Lesart zu entdecken, ist Aufgabe der Leser. Sowohl

<sup>40</sup> Siehe Meinhard Michael, *Neues von der Nonnen-Sau*, Heidelberg: Art-Dok, 2020; Meinhard Michael, *Von Hypokriten und falschen Hochzeiten. Die politische Positionierung des Gartens der Lüste von Jheronimus Bosch (I)*, Heidelberg: Art-Dok, 2022.

<sup>41</sup> Vgl. Ludmilla Evdokimova, *L'échelle de styles. Le haut et le bas dans la poésie française à la fin du Moyen Âge*, Paris: Garnier, 2019, S. 126 über Molinet: „Lui-même était peut-être un des poètes les plus obscurs de son temps, auteur de plusieurs œuvres allégoriques ; de plus, nous l'avons vu, il se refusait parfois à en faire l'exégèse, préférant laisser le lecteur face-à-face avec l'enigme.“

<sup>42</sup> Jean Devaux, *Jean Molinet. Indiciaire bourguignon*, Paris: Champion, 1996, S. 417. Siehe auch L. Thorpe, *Philippe de Crèvecoeur, seigneur d'Esquerdes: two epitaphs by Jean Molinet and Nicaise Ladam*, in: *Bulletin de la Commission royale d'histoire*, 119, 1954, p. 183-206.

<sup>43</sup> Noël Dupire (Hg.), *Les faictz et dictz de Jean Molinet*, Paris: Société des Anciens Textes Français, 1937, T. 2, Nr. LVII S. 846-847. – Siehe Dominique Boutet, *Poétiques médiévales de l'entre-deux, ou le désir d'ambiguïté*, Paris 2017, S. 443 mit Bezug auf Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *Polysémie*,

die Praxis, theologische Inhalte zu verstecken, als auch die Ambiguität divergenter Perspektiven könnten folglich mit Molinet und der Ästhetik der Rhétoriqueurs erklärt werden.<sup>44</sup>

Aus der Diagnose, die Höllentafel sei eine ‚Vision nach Psalm 68‘, sind weitere Fragen abzuleiten und Schlussfolgerungen zu ziehen. Für eine ausführliche Darstellung der höllischen Implikationen müsste das gesamte Sinngefüge des Triptychons dargestellt werden, was hier nicht erfolgen kann. Einige Thesen vor allem über den Baum-Menschen seien gewagt.

Erstens: Mit dem Baum-Menschen nach Psalm 68,28 wird wie notiert ausdrücklich ein Feind der ‚Kirche‘ bestraft. Dank der Analyse der Schöpfungsszene im Paradies durch Reindert Falkenburg wurde verstanden, dass dort auch die ‚Geburt der Kirche‘ ein wichtiges Thema ist.<sup>45</sup> Denn die Szene birgt eine doppelte Typologie in sich, die auf den Antitypus ‚Kirche‘ gerichtet ist: Die Berührung der gestreckten Beine Adams am Gewand Christi, zumal mit gekreuzten Füßen, ruft die Passion und damit die ‚Geburt der Kirche‘ am Kreuz auf.

Dasselbe geschieht in der Szene der ‚mystischen Hochzeit‘ zwischen Schöpfer-Christus und Eva, wo Evas Haltung ihre ‚Erschaffung‘ andeutet. Begleitet wird das durch die weiten Augen Adams bzw. seine skizzierte körperliche Verbindung zum Christus-Schöpfer. Er ist für die Eva-Schöpfung in den biblisch bezeugten tiefen Schlaf versetzt und hat just Anteil an der göttlichen Vorsehung. Ein Antitypus der ‚Erschaffung der Eva‘ ist wiederum die ‚Geburt der Kirche‘.<sup>46</sup>

Ist das Paradies in dieser Weise verstanden, wundert nicht mehr, dass Psalm 68 in der Hölle inszeniert wird. Er wurde, noch einmal, als ‚Gebet der Kirche gegen ihre Verfolger‘ verstanden, um wieder die Formulierung des jungen Luther zu gebrauchen. Hauptsächlich galt Psalm 68 als messianische Klage, als Rede Christi, des Hauptes. Doch generell gilt ja bereits sprichwörtlich, wo das Haupt, da der Körper (und die Glieder) – der Psalm wurde seit Augustinus *immer* auch so verstanden, dass er vom Leib spreche, von der Kirche.<sup>47</sup> Die skizzierten Szenen um Harfe und Laute sind als ‚Vision nach Psalm 68‘ eine Klage der Kirche. Ergo ist der Baum-Mensch der bestrafte Feind der Kirche aus Psalm 68,28, der bestrafte Feind der Kirche, die im Paradies mit gleich zwei ‚Typen‘ für den einen Antitypus ‚Geburt der Kirche‘ eingeführt wird. Mit dem Verständnis von Baum-Mensch und Hölle als

---

*ambiguïté équivoque dans la théorie et la pratique poétiques du Moyen Âge français*, in: *L'ambiguïté. Cinq études historiques réunies par Irène Rozier*, Lille 1988, S. 167-180.

<sup>44</sup> Weiterhin nicht geklärt ist ja die – eine alternative Lesart eröffnende? – doppelte Visionsstruktur des Triptychons: auf der einen Seite die Frau in der Höhle und ihr Traum, auf der anderen Seite innerhalb dieses Traums die beiden Männer im Portal (Imagination) ‚auf der Schwelle‘ im Grunde in einer deutlichen Visions-Position. Im Unterschied zur Frau in der Höhle scheinen sie kurz davor, ‚in ihre eigene Vision‘ einzutreten. Vermutlich sind sie als Sub-Erzählung angelegt, siehe ihr nochmaliges Erscheinen unmittelbar vor der Höhle, also dass sie innerhalb des Traums der Frau verbleiben. Oder wäre die ‚Vision der Männer‘ auf narrativ gleicher Ebene wie der Traum der Frau zu verstehen und es läge eine zirkuläre Erzählung mit zwei gegenläufigen Alternativen vor?

<sup>45</sup> Falkenburg 2011 (Anm. 10), S. 67-81. Siehe zuletzt Jasmijn van Benthum, *Bosch's Earthly Paradises: the left panels of the Garden of Earthly Delights, the Vienna Last Judgement and the Haywain*, in: Timmermans/Koldewej/Cornelissen 2023 (Anm. 1), S. 28-46.

<sup>46</sup> Für die Typologie zwischen Erschaffung der Evas und Erschaffung der Kirche siehe in der *Bible Moralisée*, z.B. Paris, Bibliothèque Nationale, MS Lat. 11560, fol. 186r. – Siehe Herbert Schade, *Der ‚Traum Adams‘ – Das ‚grosse Geheimnis‘ (Ephes. 5,32) von Liebe und Tod und die Erkenntnis des Guten und Bösen in der Mittelalterlichen Kunst*, in: Albert Zimmermann (Hg.), *Die Mächte des Guten und Bösen: Vorstellungen im XII. und XIII. Jahrhundert über ihr Wirken in der Heilsgeschichte*, Berlin, New York: De Gruyter, 1977, S. 453-488, hier Tafel 8, S. 462-463.

<sup>47</sup> Rasmussen 1989 (Anm. 20), S. 49-53 u. passim, z.B. Anm. 14, S.160, S. 192.

‚Vision nach Psalm 68‘ ist somit ein weiterer Baustein der komplexen Argumentation des Triptychons gefunden.

Zweitens: Auffällig ist der strikte Antijudaismus des Psalms, hinsichtlich dessen es nur graduelle Unterschiede zwischen den Exegeten gibt. Die durchgehende christologische Auslegung bewirkte, dass die im Psalm verfluchten Feinde als die Juden, die Gegner der Passion, und erst in zweiter Linie als Häretiker, Heiden und spätere historische Gegner der Christen interpretiert wurden. Die spätmittelalterliche Psalter-Kommentierung verschärfte den damit verbundenen Antijudaismus bekanntlich erheblich.<sup>48</sup> Mit seinem ‚Tisch auf dem Kopf‘ ist der Baum-Mensch gleichsam wie eben erst aus dem Tempel vertrieben. Auch der Mann, den die Mausteufelin just bedroht, wird ja ausgerechnet an dem Tisch bestraft, der den verfluchten Feinden ‚zur Falle werden‘ solle. Zu den antijüdischen Indizien gehört die Leprawunde am Bein des Baum-Menschen – mit der Karikatur einer die Schande zu verstecken geknüpften Binde/Schlaufe, die aber gar nichts verbergen kann.<sup>49</sup> Zu beachten wird auch sein, dass der ‚Cousin‘ des Baum-Menschen, der Felsen-Mensch, ebenfalls antijüdisch gekennzeichnet ist.<sup>50</sup>

Drittens: Trotz der erwähnten Details und der theologischen Grundierung entspricht der Baum-Mensch antijüdischen Stereotypen ganz und gar *nicht*. Auch aus der Boschgruppe sind mit Hakennasen und anderen denunzierenden Details ausgestattete Typisierungen bekannt. Sie liegen im Falle des Baum-Menschen nicht vor. Der ‚Feind der Kirche‘ ist auch nicht im weiteren Sinne anti-muslimisch charakterisiert. Ergo kann mit diesem ‚Feind der Kirche‘ auch nicht der um 1500 reale Gegner der Kirche gemeint gewesen sein, gegen den seit langem wieder versucht wurde, einen Kreuzzug zu starten. Die Denunziation als ‚Christusmörder‘ in antijüdischer theologischer Tradition dient offenbar als Vorwurf gegen andere Gegner.

Viertens: Die Überlegungen, ob der Baum-Mensch ein Porträt oder Kryptoporträt des Malers oder Auftraggebers sei, erfolgten ohne um die theologische Essenz der Figur zu wissen. Wer hätte sich in die denkbar schlechteste religiöse und moralische Perspektive stellen wollen? Wäre eine radikale Bußbemühung eines Auftraggebers – intensive Selbsterniedrigung – vorstellbar? Theoretisch ja, auch die Satire kennt diese Methode: Der Sprecher zieht sich eine Rolle über und spricht in ihr die radikalsten Dinge aus. Die Intensität allerdings, die hier vorläge, dürfte selbst von den satirischen Großmeistern der Zeit nicht riskiert worden sein.<sup>51</sup> Doch schließen wohl allein die stattliche Repräsentanz des Bildes und der anzunehmende Status des Auftraggebers sowie das antijüdische Momentum diese Möglichkeit aus.

Fünftens: Als Baum-Mensch wird der die Seele zerstörende Sinnenmissbrauch der Mitteltafel bestraft. Das hat unmittelbar nichts mit Psalm 68 zu tun, ist jedoch mitzudenken, wenn man die den Baum-Menschen betreffenden Schlussfolgerungen aus der Psalm-Verwendung ziehen will. Wie notiert sind im Sinnenkreis unten mittig, prominent und nahe sodomitischer Verfehlung, zwei Figuren über Kopf ausdrücklich mit sowohl tierischer als auch pflanzlicher Haut ausgestattet. Diese Kombination kennzeichnet auch den Baum-Menschen als nun gott-ferne Rückentwicklung der sündigen weiblichen Psyche auf der

<sup>48</sup> Rasmussen 1989 (Anm. 20), passim, v.a. S. 132-153. – Die antijüdische Verwendung des Psalms 68 im *Anulus sive dialogus inter Christianum et Iudaeum – Der Ring oder Gespräch zwischen einem Christen und einem Juden* von Rupert von Deutz – bestätigt die dominierende Interpretation. Siehe Meinhard Michael, *Die Seele von Sinnen im Garten der Lüste*, Berlin: epubli, 2016, Kap. 42, 45, 47, 52.

<sup>49</sup> Siehe Meinhard Michael, *Hieronymus Bosch's The Garden of Earthly Delights. The Senses and the Soul in Dream and Awakening*, Norderstedt: PubliQuation, 2018, S. 121-124.

<sup>50</sup> Siehe Meinhard Michael, *With the ‚Rockman‘ from ‚Bosch‘ to ‚Van Oostanen‘*, in: Timmermans/Koldewej/Cornelissen 2023 (Anm.1), S. 228-252.

<sup>51</sup> Siehe über die Strategie bei Thomas Murner: Barbara Könniker, *Satire im 16. Jahrhundert. Epoche – Werk – Wirkung*, München: Beck, 1991, S. 75-77.

Mitteltafel. Versteht man die auf der Mitteltafel verbundenen fünf äußeren und inneren Sinne nicht nur *psychologisch* als bestimmte Seelenqualität, sondern *figurativ* als Frau, entsteht die Frage, warum – *sie* – als Mann bestraft wird, wenn es doch gilt, das böse Ende einer weiblichen Psyche anzuzeigen.

Sechstens: Allerdings dient der Baum-Mensch offenbar nicht dazu, das Hochzeits-Thema auf der biblischen Ebene Adam-Eva zu finalisieren. Denn Eva – ich schließe mich älteren Zuordnungen an – sitzt als blonde bestrafte Luxuria-Eva zu Füßen Luzifers/Satans. Ihre literarische Färbung als Heloise ist darin eingeschlossen. Die Anspielung an Heloise hatte sich insbesondere durch die ‚Zuführung‘ aufgrund unerwünschter Schwangerschaft und anhand des Verlaufs und der Farbe des Stoffes hinter dem Liebespaar in dieser ‚Zuführung‘ und als Stoff über Luzifers Beinen und der bestrafte Luxuria-Eva zeigen lassen.<sup>52</sup> Der hypothetische Konzepteur Jean Molinet hat Eva bzw. ‚die Frau‘ misogyn als liebestolle Heloise angereichert, die laut seinem *Roman de la Rose moralisé* ‚zu Füßen Luzifers‘ in der Hölle endet. Für den Baum-Menschen ist das insofern wichtig, weil er somit doch *nicht* die weibliche Hauptfigur des Bildes ins Finale führt.<sup>53</sup>



Abb. 21: Detail Paradiestafel, Zeitfiguren im Hintergrund.

Siebtens: Eingebunden ist der Baum-Mensch in die exquisite Zeit-Struktur des Bildes, denn er hat einen Antipoden im Paradies. Dort stehen im Hintergrund drei bläuliche Gebilde, die von links vorn nach rechts hinten die Zeiten *ante legem*, *sub lege*, *sub gratia* symbolisieren.<sup>54</sup> Das Bild stoppt in der Sekunde des Erwachens der Frau in der Höhle. Das vierte Zeitsymbol im Paradies, räumlich und gelbfarbig abgesetzt, fixiert gleichsam diese Sekunde des Erwachens als Beginn der Zeitform *in pace*. Damit man begreift, dass es hier um dieselbe Sekunde geht, in der die Verwandlung in den Baum-Menschen erfolgt, hat dessen positiver Antipode im Paradies eine figurativ zumindest wiedererkennbare Grundstruktur wie der Baum-Mensch

<sup>52</sup> Siehe Michael 2020 (Nonnen-Sau, Anm. 39).

<sup>53</sup> Zur tropologisch-moralischen Ebene gehört, worauf Reindert Falkenburg ebenfalls hinwies: der Gegensatz zwischen dem Anti-Bild des Baum-Menschen und der permanenten Aufforderung, Gottes Ebenbildlichkeit anzustreben. Siehe Falkenburg 2011 (Anm. 10), S. 233-243 und passim.

<sup>54</sup> Meinhard Michael, *Einen Herzschlag lang hinüber. Die Disposition der Zeit in Hieronymus Bosch's Garden of Earthly Delights*, Heidelberg: Art-Dok, 2017.

bekommen, mit einer Platte hier zwischen – nach links gerichtetem – ‚Kopf‘ und gedrungenem Körper (**Abb. 21**).

Es ist die Sekunde zur Verdammung oder zum himmlischen Frieden. Spaßeshalber, aber inhaltlich und bildlich adäquat, hat der Maler einen Vogelschwarm in Bewegung gesetzt, der an dieser Stelle selbstverständlich an einen Schwarm von stürzenden Engeln anspielt. Hier aber, denn der böse Verlauf der Zeit ist gestoppt, fliegt er von der Erde weg aufwärts. ‚Gleichzeitig‘ aber, auch das adäquat zur ambivalenten Bildanlage, ist der Aufbau über der Scheibe – ‚bereits‘ oder ‚noch‘ – so willkürlich instabil wie die Bauten auf der Mitteltafel als Leistungen der wirren Phantasie. Festzuhalten ist hier, dass der Baum-Mensch also als Teil sowohl der ‚Seelen-Theorie‘ als auch der Zeitkonstruktion zur Basisstruktur des Bildes gehört. Er fixiert die negative Kulmination, den negativen Pol in der einen Sekunde (dem ‚Herzschlag‘ des Augustinus), in der das Seelenheil der Hauptfigur entschieden wird. Obwohl der Baum-Mensch erst mit der zweiten Bemalung der Höllentafel entstand, gehört er also zur Grundidee des Bildes – wie der allegorische Bogen der ‚Kirche‘ zwischen Paradies und Psalm 68 in der Hölle bereits annehmen ließ.

Achtens: Als kardinaler Feind Christi und der Kirche aus dem Psalm 68, der am Ende der Zeiten in der Hölle bestraft wird, wird der Baum-Mensch – größer als Satan – als Vollendung des schöpfungstheologischen Bogens des Bildes zu einer endzeitlichen Hauptfigur. Das Triptychon beginnt mit dem Schöpfer und der Schöpfung, bringt auf der Außenansicht den dritten Tag und endet auf der Höllentafel apokalyptisch bzw. unmittelbar vor dem endzeitlichen Gericht. Der Schöpfung der Gnade und Liebe auf der Außenansicht – als Licht und als Bogen des Bundes, was am dritten Tag nicht chronologisch, sondern metaphorisch ist – steht in der Hölle eine Figur der bestrafte Sündensumme gegenüber. Das ist keine Theologie, das ist Kunst.<sup>55</sup>

Neuntens: Dabei fällt eine Abweichung auf. Eigentlich müsste Superbia die Kopfsünde der Sünden-Summe Baum-Mensch sein, die alles andere bewirkt, analog zu Frau Welt. Stattdessen ist die Luxuria ostentativ auf dem Kopf inszeniert. Zwar wird zum Beispiel in Adam-und-Eva-Darstellungen um 1500 die Sinnlichkeit für den Sündenfall verantwortlich gemacht, nicht wie traditionell der Hochmut. Doch für die Erlösung im eschatologischen Horizont ist nicht Sünde-Keuschheit, sondern Hochmut-Demut der ausschlaggebende Gegensatz. Als Summenfigur ist der Baum-Mensch folglich inkorrekt – also mit bestimmter Absicht umgestellt. Der Grund kann wohl nicht darin liegen, dass der Baum-Mensch ein im Paradies angeschlagenes Zuführungs-Sinnlichkeits-Thema finalisiert. Denn als Bestrafung *dieser* Sünden, selbst mit den Verfehlungen der Mitteltafel, wäre er als ‚Feind der Kirche‘ arg überinstrumentiert. Der Grund für die Umstellung könnte darin liegen, dass der Baum-Mensch außer im theologischen Register noch anders intendiert ist.

Zehntens: Zu beachten ist, dass die Verwünschungen des Psalms 68 längst in die populäre Kultur eingegangen waren. Paul Lehmann führte einige Beispiele dafür auf, wie sich Angehörige großer Orden mit Hilfe von Versen aus Psalm 68 gegenseitig die Hölle an den Hals wünschten. Dabei ist auch der Fluch, der Tisch werde den Feinden zur Schlinge oder Falle, der für die Hölle des *Lüste-Garten* zentral ist, und mehrmals, dass die Verfluchten nicht in das himmlische Buch verzeichnet werden. Der für den Baum-Menschen ausschlaggebende

---

<sup>55</sup> Rosa Alcoy (2020, Anm. 2), S. 212-286, versteht den Baum-Menschen als eine Figuration des Judas in einer Hölle der Verräter. Sie identifiziert Judas als Selbstmörder vor allem nach den in Bäume verwandelten Selbstmördern aus Dantes *Göttlicher Komödie*. Wie skizziert, verstehe ich den Baum-Menschen als pflanzliche *und tierische* Entseelung, die sich ‚seelen-theologisch‘ und aus den Indizien der Mitteltafel auch bildlogisch herleiten lässt und des Umwegs über Dante nicht bedarf. Zuzustimmen ist Rosa Alcoy in der Kennzeichnung des Baum-Menschen als Feindfigur mit letztlich auch eschatologischer Konsequenz.

Vers 68,28 ist dort nicht dabei, was freilich gar nichts ausschließt.<sup>56</sup> Der Baum-Mensch erfüllt wahrlich die Kriterien von Karikatur und Satire. Die ist beißend und derb aggressiv, sie verzerrt, sie beschämt. Sie ermöglicht, über den Karikierten zu lachen, sie deklassiert ihn. Wenn der *Garten der Lüste* eine persönlich-politische Ebene hat, könnte zu den Psalmen, zu diesem „wegen seiner Feind- und Gewaltbesetztheit“ so schwierigen Buch<sup>57</sup>, und diesem speziellen ‚Feindpsalm‘ gegriffen worden sein, um einen politischen Feind des Auftraggebers zu denunzieren und zu parodieren.<sup>58</sup> Diesem Narrativ sollten dann auch die Szenen mit der Nötigung zur Unterschrift in der Ecke und mit dem (wie unter der ‚Kreuzigung‘ nebenan) bestraften falschen Eid an jenem Tisch, der ‚ihnen zur Falle werde‘, dienen. Sie sind tödlich-dramatisch und doch komisch. Es sind Parodien wie im ‚juridischen Theater‘. Sie setzen eine Sinn-Folge zusammen und sind ebenfalls vor dem Hintergrund des Psalms zu verstehen.<sup>59</sup> Dort ist mehrmals die Rede von falschen Vorwürfen, ungerechter Verurteilung, dadurch erlittener Schande und von verlogenen Feinden.

Rekapitulierend erweist sich von Wert, dass mit dem Wissen um Psalm 68 als Hintergrund der Hölle der Zusammenhang mit der Paradiestafel hergestellt ist und das Bildgefüge des Triptychons wieder etwas verständlicher wird. Die Höllentafel führt die Typologie des Paradieses fort. Die Bestrafung der Gegner der ‚Kirche‘ auf der Höllentafel ist das Finale der merkwürdig betonten Ankündigung der ‚Geburt der Kirche‘ auf der Paradiestafel gegenüber. Darüber hinaus ergab die Erörterung des Baum-Menschen, dass in ihm zwar der auf der Mitteltafel begangene Missbrauch der Sinne sowie der Verlust der menschlichen Seelen-Trinität ins böse Finale gebracht werden, dass aber auch Differenzen vorliegen, die eine politisch-persönliche Bildebene annehmen lassen.

Als nächster Schritt müssten nun diesem bestraften ‚Feind der Kirche‘ konkrete Akteure zugeteilt werden. Ausgehend von der These, Jean Molinet habe Anteil an der Konzeption des Bildes, hatte ich bereits über einen Auftraggeber spekuliert.<sup>60</sup> Das sollte hier nicht fortgesetzt werden, weil es weiterer Überprüfung harret und weil die religiös-theologische Ordnung des Bildes auch ohne die möglichen Akteure funktionieren muss. Psalm 68 als sowohl emotional-persönliches Klagegedicht als auch als ‚Klage der Kirche‘ inklusive der Etablierung eines ‚Feindes der Kirche‘ könnte es brillant ermöglicht haben, über die religiösen Themen hinaus jemandem ordentlich eins in die Fresse zu geben.

---

<sup>56</sup> Paul Lehmann, *Parodie im Mittelalter*, Stuttgart 1963<sup>3</sup>, S. 78-81, S. 129-131. Mit dieser persönlichen Ebene ist freilich, sei noch einmal betont, keine andere ausgeschlossen. Für eine Annäherung siehe Michael 2022 (Hypokriten, Anm. 39).

<sup>57</sup> Erich Zenger, *Psalmen*. Auslegung in zwei Bänden, II (2, ehem. 4), Herder: Freiburg, Basel, Wien 2011 (1998<sup>2</sup>), S. 684. Zenger bezieht 68 nicht ein, zitiert lediglich eine Stimme des Zweiten Vatikanischen Konzils, die empfiehlt, diesen Psalm wegen der Verfluchung der Verse 23-29 für nicht bibelwissenschaftlich gebildete Beter wegzulassen, was dann für das Stundengebet auch passierte.

<sup>58</sup> In den letzten Jahren ist die kunsthistorische Aufmerksamkeit für die invektiven Potenzen der Bilder gewachsen. Siehe z.B. Uwe Israel, Jürgen Müller (Hg.) *Körper-Kränkungen. Der menschliche Leib als Medium der Herabsetzung*, Frankfurt, New York: Campus Verlag 2021. Bloßstellung, Spott, Schande – der Baum-Mensch ist eine invektive Erfindung.

<sup>59</sup> Zum ‚juridischen Theater‘ und zum Rechts-Bild siehe Claudia Blümle, *Wunder oder Wissen. Formen juridischer Zeugenschaft in der Eidesleistung von Derick Baegert*, in: Wolfram Drews, Heike Schlie (Hg.), *Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne*, München 2011, S. 33-52. Dies. *Der Zeuge im Bild. Dieric Bouts und die Konstituierung des modernen Rechtsraumes*, München 2011. Siehe auch Marie Bouhaïk-Gironès, *Les clercs de La Basoche et le Théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, Paris: Champion, 2007.

<sup>60</sup> Siehe Michael 2022 (Hypokriten, Anm. 39).