

Meinhard Michael

Neues von der Nonnen-Sau

Die Hauptfigur und der Konzepteur des
Gartens der Lüste von Hieronymus Bosch

Erschienen 2020 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-68035

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/6803>

DOI: 10.11588/artdok.00006803

Neues von der Nonnen-Sau

Die Hauptfigur und der Konzepteur des *Gartens der Lüste* von Hieronymus Bosch

Von Meinhard Michael

Es war ein Widerspruch in meiner bisherigen Interpretation auszuhalten gewesen, der sich nur mit Hinweis auf die Dekadenz des Bildes mildern ließ. Wenn nämlich die Frau in der Höhle aus ihrem Sündentraum erwacht und eine Konversion erlebt, warum leistet sich das ‚Erweckungsbild‘ dennoch Erotik und ‚Sodomie‘ und zieht die Erweckte damit herab?¹ Der Vorschlag, dass es sich bei dieser Frau in der Höhle um eine Seele wie die der Maria Magdalena handeln könnte, deren Vorleben sie zur ‚sündigen Heiligen‘ par excellence macht, konnte den Widerspruch nicht aufheben. Es gibt kein anderes Beispiel – Bilder gar nicht, Texte nur quantitativ – in denen Magdalenas sündhaftes Vorleben dergleichen ausführlich und intensiv ausgebreitet wäre.² Es musste deshalb offenbleiben, wie deutlich diese Figur ‚Magdalena‘ überhaupt zu denken sei, oder ob ‚Magdalena‘ gleichsam nur als Anteil der sehnsüchtigen Seele des Hoheliedes ins Bild geraten ist.³

Dass die Braut des Hoheliedes im Bild ‚anwesend‘ ist, war als Folge der mystischen Hochzeit zwischen Christus und Eva (nach Reindert Falkenburg⁴) vorauszusetzen. Von der nach Gott suchenden Seele spricht zudem der Psalm 32, der auf der Außenansicht (mit einem anderen Vers) zitiert ist. Mitzudenken ist Magdalena jedenfalls, denn sie ist in der mystischen Braut des Hoheliedes und in jeder sündigen erweckten Seele eingeschrieben, wie viele theologische Interpreten vorgeben. Für Magdalena konkret spricht, neben anderem, dass eine Frau, deren

¹ Meinhard Michael, *Hieronymus Bosch's Garden of Earthly Delights. Senses and the Soul in Dream and Awakening*, Norderstedt 2018, sowie zu Details und Erweiterungen vor allem die Aufsätze: *Der Garten der Lüste des Hieronymus Bosch als Traum – der zu entschlüsseln ist*, Art-Dok Heidelberg, 2017; *Einen Herzschlag lang hinüber. Die Disposition der Zeit im Garten der Lüste von Hieronymus Bosch*, ebd. 2017; *Wenn Paradiestore sich in Luftschlösser verwandeln. Imagination und Vision im Garten der Lüste von Hieronymus Bosch*, ebd. 2018; *Bestrafter Geldwechsler ohne Maß und Verstand? ‚Discretio spirituum‘ und der ‚Goldene Brief‘ als Methode und als Quelle im ‚Garten der Lüste‘ von Hieronymus Bosch*, ebd. 2018.

² Man sehe den sittsamen Kupferstich des Lucas van Leyden von 1519 mit im Grunde der gleichen Konstellation: irdisches Leben der Magdalena mit Hinweis auf die Konversion und Himmelfahrt. Z.B. New York, Metropolitan Museum, inv. 41.1.30.

³ Meinhard Michael, *Die Seele von Sinnen im Garten der Lüste*, Norderstedt 2016, Kap. 58: „Zur Erklärung der Vorgänge in der Höhle käme man aus, ohne die Seele als die der Magdalena zu verstehen – denn all das erleben und vertreten auch die minnende, sündige Seele und die Braut des Hoheliedes. Und doch ist Magdalena die kräftigere Figur und die ‚Aegyptiaca‘ vor der Höhle bestätigt Magdalena.“ Das Ebook wird hier nach den (kurzen) Kapiteln zitiert, da die Seitenzahl variabel ist.

⁴ Falkenburgs Interpretation des Paares Christus-Eva im Paradies, dessen Nähe zum Arnolfini-Paar von Jan van Eyck schon früher gesehen worden war, darf wohl als Initial der neueren Erkenntnisse über den *Garten der Lüste* bezeichnet werden. Vgl. Reindert L. Falkenburg, *The Land of Unlikeness. Hieronymus Bosch – The Garden of Earthly Delights*, Zwolle 2011, S. 67-81.

Behaarung einer Maria Aegytiaca ähnelt, als Pendant vor der Höhle steht und dass die beiden Figuren durch das ‚Traumformular‘ verbunden sind (**Abb. 1, 2**). Die beiden bilden oft ein Paar, ihre Geschichten sind ähnlich. Im *Garten der Lüste* sind sie verbunden als Träumerin (bzw. Erwachte) und Geträumte, und zwar als zwei Stufen der Erweckung nach dem *Goldenen Brief*: Die Träumerin träumt ihren früheren Status und ist erwachend darüber hinausgekommen.⁵ Wie die Vorzeichnung verrät, sollte sie sich ursprünglich aus dem Traum ‚heraus‘ zu ihrem Alter Ego in der Höhle hin drehen.



Abb. 1: Garten der Lüste, Museo del Prado, Madrid, Inv. P02823, Mitteltafel, Detail Höhle und Gruppe davor, dazwischen liegt die Grenze in diesem ‚Traumformular‘.

Abb. 2: Infrarotreflektografie (Prado, Banco Imagines), mit der sich ‚aus dem Traum‘ heraus zur Höhle drehenden Frau. Die Korrektur in der Malerei hebt das ‚Traumformular‘ nicht auf.

Doch der Widerspruch zwischen der vorgetragenen Erotik und Sexualität und dem erweckten Erweckten bleibt mit dem Modell Magdalena bestehen. Er ließ sich mit dem Hinweis auf die dekadenten Neigungen eines höfischen Milieus lediglich ästhetisch begründen, wofür jedoch die ‚semantische Schiefelage‘ akzeptiert werden musste. Denn um das erweckte Erweckte akzeptieren zu lassen, ist der erotisch-sexuelle Oberton eher kontraproduktiv.

Unklar blieb deshalb ebenso, wie personal oder sogar individuell diese Frau/Seele/Magdalena zu fassen sei. Spielt sie die Hauptrolle in einem unbekanntem frivol-moralischen Drama über Magdalena? Ist sie gar das Rollenporträt einer realen Frau? Die Magdalenen-Mode grassierte bekanntlich um 1500, ungezählte Frauen, Töchter und Geliebte wurden als Magdalena gemalt.⁶ Die Ausmaße des Lüste-Gartens legten nahe, nach einer Frau in der Nähe eines recht illustren Auftraggebers zu suchen. Doch fehlt dem Bild jedweder Respekt vor der Dame. Das

⁵ Dass die beiden Frauen, die erwachte in der Höhle und die davor (die sich in der Vorzeichnung ‚aus dem Traum‘ drehte), ebenfalls die beiden Stufen der zwei ‚Gekrümmten‘ im Verhaltensgebot nach dem *Goldenen Brief* personifizieren, habe ich erst 2018 verstanden. Siehe Michael 2018 (Geldwechsler).

⁶ Mit neuerer Literatur über Maria Magdalena: Ellen Descamps, *Lust, liefde en licht. Maria Magdalena in de vroegzestiende-eeuwse Nederlandse portretkunst*, Magisterarbeit, Leuven 2018. – Siehe auch Katherine Ludwig Jansen, *The Making of Magdalen. Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*, Princeton 2000.

Triptychon diagnostiziert der Frau ein pornografisches Traum-Innenleben. Das entspricht zwar dem misogynen Zeitgeist, zumal im Traum theoretisch alles erlaubt ist. Doch welcher Dame von Stand hätte dieser Angebotskatalog – im damaligen Sprachgebrauch – ‚sodomitischer‘ Kompetenzen unterstellt werden dürfen?⁷



Abb. 3: Vordergrund der Mitteltafel. Links in den fünf ‚Fruchtschalen‘ ein Rad der (äußeren) Sinne mit dem Muschelträger als Nabe. Rechts mit Baum-Zelt, Portal und Baum/Säulenstumpf drei Kleinarchitekturen (wie andernorts drei Gehirnventrikel) für die (vier) inneren Sinne/Seelenkräfte (fünfte: Willenskraft der Frau in der Höhle). Vorn halb rechts die abgesetzte Dreiergruppe als „Verhaltensgebot“ bzw. als drei Stufen des Seelenaufstiegs (zwei ‚anfängende‘ vom Typ *homo curvatus*) nach dem „Goldenen Brief“ von Wilhelm von Thierry.

Gleichzeitig wird diese Frau außergewöhnlich entworfen. Mit großem Aufwand wird ihr wissensreicher Traum aufgeblättert (**Abb. 3**).⁸ Er enthält eine detaillierte Ansicht des menschlichen Geistes von den fünf äußeren Sinnen bis zu den inneren Geistesvermögen Vernunft/Verstand, Gedächtnis, Imagination und Phantasie. Im Traum hat sie eine Architektur des Denkens vor Augen, die Geschichte der Schöpfung, aufgeteilt auf Weltalter, bezogen auf Seelenzustände. Sie erkennt den *homo curvatus*. Sie träumt den Sinn der Schöpfung und die Geschichte der Liebe als mystischen Dreischritt: Einsetzung der göttlichen Liebe in der Schöpfung / Pervertierung nach dem Sündenfall (aufgeteilt in drei Weltalter) / Wiedererlangung der Gnade, hier durch eine einzelne Seele, durch sich selbst. Für einen kurzen Moment ist ihr der exklusive ‚außerirdische‘ Wimpernschlag und Augenblick gegönnt, in dem (und indem) Gott ‚jenseits der Zeit‘ eingreift, wie es zum Beispiel bei Johannes Ruusbroec heißt. Nicht zu unterschlagen ist, dass die Frau eine

⁷ Mein „schönes Narrativ“, vor dem ich 2016 (Kap. 58) wegen zu vielen Unklarheiten „zurückschreckte“, wird hier durch ein neues ersetzt.

⁸ Ich muss hier auf frühere Veröffentlichungen verweisen (s. Anm. 1).

ungemein starke fehlgeleitete Phantasie hat – die nicht nur ein unanständiges Lüste-Leben imaginiert, sondern auch für die pervertierten Bauten im Hintergrund verantwortlich ist. Wer könnte diese Person sein?

Mich hat überdies der Zweifel nie verlassen, dass ‚die Malerei‘ sich die intellektuellen Gespinste ausgedacht haben könne. Ohne dem Maler und dem Konzepteur⁹ oder den Konzepturen das Copyright für das Bild und seine malerischen Geniestreiche abzusprechen: Es ist eigentlich nicht Sache der bildenden Kunst, eine dergleichen Summe von gelehrten oder religiös-moralischen Details ‚aus sich heraus‘ zu erfinden. Malerei setzt solche Gedankengebäude ins Bild, sie bearbeitet einen vorgefundenen Stoff, sie erfindet ihn nicht neu. In einem Brainstorming im Atelier oder in der Bibliothek oder sogar in den herrschaftlichen Räumen werden solche Netze in der Regel nicht ‚für Malerei‘ geknüpft. Auch wenn, um das Wort ‚geknüpft‘ aufzunehmen, für Tapissereien entworfen, werden literarische Quellen, Historien, Geschichten von Helden und Heldinnen zu Hilfe genommen. Ich hatte, was den *Garten der Lüste* angeht, auf den Typ des enzyklopädischen Romans verwiesen, auf zum Beispiel Alfonso de la Torre und seinen Roman *Visión deleytable* („Herrliche Vision“), in dem mehrere wichtige Motive des Bildes wiederkehren.¹⁰ Der Roman belegt, dass vor 1500 die Seelenkräfte, die Sinne, die Geschichtlichkeit der Seele und vieles andere für die Beschreibung des Aufstieges einer Seele kombiniert und mit religiös-moralischen Fragen und einer Erweckung verbunden worden sind. Es müsste eine andere ‚Motiv-Versammlung‘ geben, vermutete ich, die den *Garten der Lüste* angestiftet hat.

Die sündige Seele

Hier wird nicht bei einer ‚enzyklopädischen‘ Quelle, sondern bei der ‚sündhaften Seele‘ angeknüpft, bei der *l'âme pécheresse*. Ausgangspunkt ist das Bild. Für die Frau in der Höhle ist ein Spiegelmotiv inszeniert (**Abb. 6-8**). Sie erkennt ihre Seele wie später Königin Marguerite de Navarra (1492-1549) die ihre im berühmten Seelenspiegel *Miroir de l'âme pécheresse* (geschrieben 1531).¹¹ Die Königin konnte an eine lange Tradition ähnlicher

⁹ Konzepteur scheint mir für diesen alten Vorgang angebrachter als das moderne Duden-Wort Konzepter.

¹⁰ Franz Lebsanft, *Imagination und spirituelle Erziehung im spätmittelalterlichen Spanien. Alfonso de la Torres ‚Visión deleytable‘*, in: Rudolf Behrens (Hrsg.), *Theorien des Imaginären. Theorien der Imagination in funktionsgeschichtlicher Sicht*, Hamburg 2002, S. 21-32. De la Torres in Spanien seit den 1480er Jahren weit verbreitetes Buch gehört einer höheren Klasse humanistischer Bildung an, und es ist ein philosophisches Werk. Der Hinweis auf die Verwandtschaft mit dem Bild meint lediglich die genannten Details und eine ähnliche Komplexität. Auch *Visión deleytable* ist eine Traumvision. Siehe Luis M. Girón-Negrón, *Alfonso de la Torre's Visión deleytable. Philosophical Rationalism and The Religious Imagination in the 15th Century Spain*, Leiden u.a. 2001.

¹¹ Er traf den reformatorischen Zeitgeist. Ein von Marguerite vielleicht an Anna Boleyn geschicktes Exemplar wurde durch deren jugendliche Tochter Elisabeth, die spätere Elisabeth I., übersetzt. Eine besondere familiäre Linie entstand, weil schon ihre Großmutter ein Werk namens *Der goldene Spiegel für die sündige Seele* übersetzt hatte. Siehe Susan Frye, *Elizabeth als Prinzessin: Frühe Selbstdarstellung in Portrait und Brief*, in: Regina Schulte (Hrsg.), *Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt*, Frankfurt am Main / New York 2002, S. 49-66, hier S. 53-55; Margarete Zimmermann, *Salon der Autorinnen: französische dames de lettres vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Berlin 2005, S. 132.

Seelenspiegel anknüpfen. Als Mystikerin hat sie in Marguerite Porètes (um 1250/60-1310) eine berühmte Vorgängerin. Deren anonym weit wirkende Schrift *Le Miroir des âmes simples...*, für die sie verbrannt wurde, zirkulierte in England unter dem Namen Ruusbroec.¹² Seit dem Streit um den *Rosenroman* war die Kette dieser Spiegel der sündigen oder devoten Seele nicht abgerissen. Seit 1481 wurde *Le Miroir de l'âme pécheresse* von Jean Miélot (um 1420-1472) häufig veröffentlicht. Dieser Spiegel ist eine Übersetzung des *Speculum (aureum) animae peccatricis* von Jacobus de Gruytrode, einem 1482 gestorbenen Ordensbruder und Freund des Dionysius Carthusianus. Die Vorlage war selbst seit den 1480er (vor allem in den 1490er) Jahren mehr als zwei Dutzend Mal lateinisch und einige Male in deutsch und französisch gedruckt worden.¹³

Es sei nur noch Jean d'Eckhoutes (um 1425-1472) von der sündigen Magdalena handelndes Traktat genannt. Der Maître der Theologie in Paris war später *trésorier* der Collégiale Saint-Pierre in Lille. Er schrieb einen mystisch-moralischen Traktat über den freien Willen, dessen zweiter Teil 1492 durch Boudouin de Lannoy ins Französische übersetzt wurde: *Le second Mariage et espousement entre Dieu le Filz et l'âme pécheresse en la personne de Marie Magdalene*. In der Eröffnungsbildung des Meisters von Edward IV. zu d'Eckhoutes Traktat wird Magdalena vor die Alternative zwischen Himmel und Hölle gestellt, wobei noch nicht zu erkennen ist, ob sie sich von der Kette des Teufels befreien können wird.¹⁴

Der kleinste gemeinsame Nenner solcher Spiegel der sündigen (und sehnsüchtigen) Seele, zum Beispiel der Magdalena, mit dem *Garten der Lüste* ist, dass sie von den Geschicken einer grundtief in den Sünden verstrickten Seele in Richtung einer Konversion erzählen. Darüber hinaus sind vor allem Differenzen zu vermerken. Der größte Unterschied zum *Garten der Lüste* besteht wie notiert darin, dass keiner der Seelenspiegel dem Vorleben der sündigen Heiligen so viel und gar erotisch ausgeprägte Aufmerksamkeit schenkt wie das Bild. Die Traktate breiten die Annäherung an die Konversion aus, das Bild schwelgt in Verstößen dagegen und ‚stoppt‘ in der Sekunde des Anfangs. Es fasziniert – irritiert und

¹² *Spiegel der einfachen Seele*, Wiesbaden 2011. Dass sich Marguerite de Nararra auf Marguerite Porète bezieht, siehe z.B. Zimmermann, 2005, S. 68. Nicht erreichen konnte ich das zuletzt bei Descamps 2018, S. 33 erwähnte *Het Hooglied van Maria Magdalena* aus dem 13. Jahrhundert.

¹³ Siehe Margriet Hoogvliet, ‚*Car Dieu veult estre serui de tous estaz*‘: *Encouraging and Instructing Laypeople in French from the Late Middle Ages to the Early Sixteenth Century*, in: *Discovering the Riches of the Word: Religious Reading in Late Medieval and Early Modern Europe*, hrsg. von Sabrina Corbellini, Margriet Hoogvliet, Bart Ramakers, Leiden 2015, S. 111-140.

¹⁴ *Flemish Manuscript Painting in Context / Recent Research*, hrsg. von Elizabeth Morrison, Thomas Kren, Los Angeles 2003, Abb. S. 23., Valenciennes, Bibliothèque municipale, Ms. 243, fol. 4. – Es gibt viele Variationen der Texte über die sehnsüchtige Seele, deren ‚geistliche Hochzeit‘ grundsätzlich gefährdet ist. Eine Art Tugend-Hof bei der Königin Seele, die in Schloss, Haus und auf fünf Plätzen (für die Sinne) handelt, wird in einem lateinischen *conflictus* (mit verschiedenen Titeln) entworfen, in dem die *discretio* eine große Rolle spielt. Zu Beginn wird den Lesern eigens gesagt, dass allegorisch von der Seele erzählt werde. Das Schloss hat zwei Tore, die für den Willen stehen, der sich für Jerusalem oder Babylon entscheiden kann. Im Mittelpunkt stehen nicht die Sünden, sondern die Sehnsucht der Seele nach einem jungen Bräutigam, der schließlich vor der Bedrohung durch den König von Babylon rettet. Siehe Christian Heitzmann, *Geistliche Hochzeit. Eine spätmittelalterliche Allegorie auf die Sehnsucht nach Gott*, in: *Frauen – Bücher – Höfe: Wissen und Sammeln vor 1800, Essays in honor of Jill Bepler*, hrsg. von Volker Bauer, Elizabeth Harding, Gerhild Scholz Williams, Mara R. Wade, Wiesbaden 2018, S. 119-129.

frappiert – damit, was gegen die Konversion spricht. Es zaubert zwar die Erweckung nicht aus dem Hut, denn der heilsgeschichtliche Verlauf, der gezeigt ist, hat bekanntlich diese Teleologie. Doch welche eventuell positiven individuellen Voraussetzungen bei der Frau in der Höhle dazu führen – Fehlanzeige.

Hier wird eine mögliche Lösung der skizzierten Probleme erörtert. Vielleicht hat der *Garten der Lüste*, wie schon Paul Vandenbroeck ganz anders begründete, ein historisches Sujet. Denn in den Texten über die *l'âme pécheresse* um 1500 stößt man auch auf die später so berühmte Heloise (um 1095-1164), die Geliebte, Frau und Briefpartnerin des Abaelard (1079-1142), die Äbtissin des von diesem eingerichteten Klosters Paraklet.

Jean Molinet (1435-1507), einer der *Grands Rhétoriciens*, war Chronist (1475-1507) und Hofdichter der Burgunderherzöge seit Karl dem Kühnen. Er wurde unter Philipp dem Schönen 1496 zum *conseiller* ernannt und 1504 in den Adelsstand erhoben.¹⁵ Molinet schrieb vor 1500 oder Anfang dieses Jahres¹⁶ seine moralische Adaption des *Rosenromans*, *Le Romant de la Rose moralisé, translaté de rime en prose*.¹⁷ Wie das biblische Hohelied der Liebe unter der Oberfläche eines Liebesgesangs die christliche Bedeutung verstecke, so sei es im *Rosenroman*¹⁸. Vorerst interessiert dabei nur die *l'âme pécheresse* darin. Das Kapitel XLI über Heloise und Abaelard trägt den Titel „Similitude des soeur Heloys a l'âme pécheresse“. Molinet hatte allerdings eine andere *l'âme pécheresse* im Sinn als die Verfasserinnen und Verfasser der Seelenspiegel.

Heloise und Abaelard im *Rosenroman*

Was Molinet mit seiner Prosafassung macht, wird deutlicher, wenn man vorher in den *Rosenroman* schaut. Dessen zweiter Autor, Jean de Meun, beruft sich im Abschnitt über die beiden Liebenden auf den Briefwechsel zwischen Heloise und Abaelard (den er ins Französische übersetzt hatte).¹⁹ Bei Jean de Meun spricht in der Passage ein hintergangener Ehemann, was für dessen Aussagen kalkuliert werden muss. Der misogyne Mann bezeichnet als sein Unglück schlechthin, eine Frau geheiratet zu haben und bringt etliche antike Beispiele an. Der Abschnitt schildert den Dissens zwischen Abaelard und Heloise um ihre

¹⁵ Umfassend Jean Devaux, *Jean Molinet, indiciaire bourguignon*, Paris 1996. Über den Historiographen siehe Michael Zingel, *Frankreich, das Reich und Burgund im Urteil der burgundischen Historiographie des 15. Jahrhunderts*, Sigmaringen 1995, S. 164-194.

¹⁶ Für die frühere Datierung 1483 siehe Charlotte Charrier, *Héloïse dans l'histoire et dans la légende*, Paris 1933, S. 386, Anm. 4.

¹⁷ Noël Dupire, Jean Molinet. *La vie – les œuvres*, Paris 1932, S. 71-101. Charrier 1933, S. 386-388.

¹⁸ Gleiches gilt für die *Metamorphosen des Ovid* und *Ovide moralisée*. Siehe Jean Devaux, *De l'amour profane à l'amour sacré: Jean Molinet et sa version moralisée du Roman de la Rose*, in: *Image et mémoire du Hainaut médiéval*, Valenciennes 2004, S. 21-32, hier S. 27-28, 30.

¹⁹ *La vie et les epistres Pierres Abaelart et Heloys sa fame. Traduction du XIIIe s. attribuée à Jean de Meun, avec une nouvelle ed. des textes latins d'après ms. Troyes Bibl. Mun. 802*, hrsg. von E. Hicks, Paris 1991. Siehe Charrier 1933, S. 383-386.

Heirat. Sie hatte im Briefwechsel mehrere Gründe gegen eine Heirat vorgebracht.²⁰ Denn:

„sie hatte die Bücher eingesehen, / sie studiert und kannte sie, / und sie kannte auch die weiblichen Sitten, / denn sie hatte sie ja alle in sich selbst. / Und sie verlangte, er solle sie lieben, / (...) ohne jede Herrschaft und Bevormundung, / derart dass er studieren könne / als sein eigener Herr, völlig frei, ohne sich zu binden; / und dass sie sich ihrerseits, da sie keineswegs / unwissend war, sich dem Studium hingeben könnte.“



Abb. 4: Heloise und Abaelard im Rosenroman, Chantilly, Musée Condé, 482/665 fol.60v (Detail).

Außerdem würden ihre Freuden aneinander größer, würde mit dem zeitweiligen Abstand die Lust gesteigert. Anschließend wird die Schwangerschaft der Heloise verschwiegen und berichtet, dass Heloise, - „wie es mir scheint, / mit beiderseitiger Zustimmung / in Argenteuil als Nonne eingekleidet“ wurde. Daraufhin seien Abaelard bei einem nächtlichen Überfall die Hoden abgeschnitten worden. Also auch dieser Ehemann habe wegen der Heirat großes Unglück erlitten. Der Eintritt Abaelards in das Kloster ist die Folge. Auf dem Höhepunkt der Geschichte, so Jean de Meun schreibe Heloise

„ein ganz erstaunliches Wort, / das viele Leute für töricht halten werden, / denn es heißt in ihren Briefen, / – falls jemand die Kapitel nachschlagen will –, / die sie ihm als deutliche Nachricht sandte, / sobald sie Äbtissin geworden war: / ‚Wenn der Kaiser von Rom, / dem alle Menschen untertan sein müssen, / geruhte, mich als Frau nehmen zu wollen / und zur Herrin der Welt zu machen, / wollte ich doch‘, so sagt sie, / ‚und ich nehme Gott dafür zum Zeugen, / lieber Deine Hure genannt werden / als gekrönte Kaiserin‘.“

Das erstaunliche Wort, das viele für töricht halten werden, ist bei Jean de Meun eine „merveilleuse parole“. Man kann auch Bewunderung herauslesen, wenn der Autor seinen Sprecher am Ende der Passage zusammenfassen lässt:

²⁰ Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Der Rosenroman*, übers. u. eingeleitet. von Karl August Ott, München 1978, 8759-8832, nach diesem Abschnitt folgend zitiert.

„Aber ich glaube bei meiner Seele nicht, / dass es seitdem nochmals eine solche Frau gegeben hätte; / und ich glaube auch, dass ihre Bildung / sie dazu brachte, dass sie die Veranlagung, / die sie zu weiblichen Sitten hatte, / dadurch besser zu besiegen und zu beherrschen verstand. / Hätte *Peter* auf sie gehört, / so hätte er sie niemals geheiratet.“

Drei Aspekte sind für Jean de Meun, neben dem Motiv, dass da ein Ehemann großes Unglück erlitt, wichtig. Erstens selbstverständlich die übergroße Liebe von Heloise, zweitens ihre Bildung, mit der sie drittens ihre Weiblichkeit besiegt habe. Den ersten Aspekt, ihre Liebe, stellt er mit seiner Bewertung (töricht, verrückt, wunderbar) heraus und versichert die Authentizität (bitte die Kapitel nachlesen). Zurückzukommen sein wird auf die Wendung, Heloise hätte damit drittens auch ihre weibliche Veranlagung und ihre weiblichen Sinne zu besiegen und zu beherrschen vermocht (*vaincre/donter*, ‚dressieren‘). Jean Molinet jedenfalls bezweifelt das entschieden.

Heloise als närrische Hure

Der *Rosenroman* lässt, obwohl auch er misogyn geprägt ist, besser hervortreten, welches anderes Bild der Heloise in der Version von Jean Molinet entworfen wird. Molinet macht „aus Heloise eine Allegorie der unverbesserlichen Sexualsünderin, ja der Nymphomanin“.²¹ Molinet stellt sie nicht zweifelnd, ringend dar, obwohl er die Briefe zweifellos kannte. Das Grundparadox der *beata peccatrix*, der heiligen Sünderin, das „vielleicht das Hauptthema der Briefe ist“, passt Molinet nicht ins Konzept.

Die moralisierte Version des *Rosenromans* entstand für Philipp von Kleve und Ravenstein (1459-1527), den bedeutenden Feldherrn der Burgunder und der Franzosen, der auch ein Bücherliebhaber war.²² Eine Miniatur zeigt den Dichter als Mönch kniend vor dem Zelt des Auftraggebers Philipp von Kleve, das großformatige Buch in den Händen (**Abb. 5**).²³ Rechts hinten ist sein Erkennungszeichen, die Mühle, in die Landschaft gestellt. Der um 1550 wohl vergessene Text war gedruckt zumindest zwei Dutzend Jahre lang verfügbar.²⁴ Der sprachlich modernisierte Text des *Rosenromans* ist in 107 Kapitel unterteilt. Sie werden jeweils von einer *moralité* abgeschlossen, hatte der Auftraggeber gewünscht. Molinet hält sich in seiner Übertragung wesentlich an den *Rosenroman*, sein Kommentar geht darüber hinaus.

²¹ Peter von Moos, *Heloise und Abaelard – Eine Liebesgeschichte vom 13. zum 20. Jahrhundert*, (1997) in: P.v.M., *Abaelard und Heloise. Gesammelte Studien zum Mittelalter I*, hrsg. von Gert Melville, Münster 2005, S. 215-232, zit. S. 224, auch folgendes Zitat.

²² Er besaß auch zwei Ausgaben des *Rosenromans*. Siehe Jean Devaux, *Tradition textuelle et techniques de réécriture: Le Roman de la Rose moralisé de Jean Molinet*, in: *De la Rose. Texte, image, fortune*, hrsg. v. Catherine Bel, Herman Braet, Löwen 2006, S. 377-391, hier S. 379.

²³ Den Haag, KB 128 C 5 fol. 6r, Antoine Rolin 1500. Siehe Philippe Frieden, *Le jeu des signatures dans l'œuvre de Jean Molinet*, in: Van Hemelryck, Tania, Van Hoorebeeck, Céline (Hrsg.), *L'écrit et le manuscrit à la fin du Moyen Age*, Turnhout 2006, S.133-146.

²⁴ Nancy Freeman Regalado, *Le Roman de la Rose moralisé de Jean Molinet. Alchimie d'une lecture méditative*, in: *Mouvances et Jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, hrsg. von Milena Mikhailova, Orléans 2005, S. 97-116.

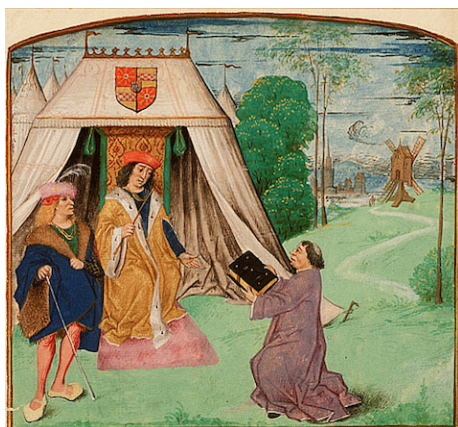


Abb. 5: Antoine Rolin, Jean Molinet überreicht Philipp von Kleve und Ravenstein den *Roman de la Rose moralité*, Den Haag, KB 128 C 5 fol. 6r 1500.

Heloise sei eine gelehrte Frau, schreibt auch er und kommt dann ausführlicher und rigoroser als Jean de Meun auf Heloises Natur zu sprechen. Es sei nämlich ihre weibliche Natur, die sie mit großer geschlechtlicher Begierde ausgestattet habe. *Deshalb* habe sie nicht heiraten wollen.²⁵ Dann wird Peter Abaelard als derjenige legitimiert, durch den der Heilige Geist sie zur (mäßigung-rettenden) Heirat als christliches Sakrament brachte; ein Gedanke, der von Abaelard selbst stammt.²⁶ Heloise hätte aber den Schwur gebrochen und auch als Nonne im falschen Schein gelebt. Sie hätte auf ihrem Geliebten bestanden und so die heilige Ehe verraten.

Molinet betont, dass die Wollust sie im Paraklet nicht verlassen hätte, dass sie lieber als Hure leben (nicht nur: lieber eine genannt werden) wollte, als von Abaelard verlassen zu werden. Dieser Irrtum sei bestraft worden. Da sie nach Molinet auf ihm beharrte, „beendete diese Närrin ihre Tage als Gattin Lucifers, des großen Meisters aller Teufel.“²⁷

Heloise ist somit eine Frau, die, sei wiederholt, wegen ihrer ‚natürlichen Anlagen‘ der ‚puterie‘ (la pute – Nutte) erliegt, sie ist „la dame de tout le monde“ und deshalb, siehe oben, Luzifers Gattin in der Hölle. Was vor dem Hintergrund des Hoheliedes maßgeblich ist und noch interessieren wird: Molinet attestiert Heloise, sie sei süchtig danach, ihren Begierden zu folgen, gemäß ihrer ‚ungeordneten‘ Sinnlichkeit – die Frau in der Höhle im *Garten der Lüste* erwacht wie in einer ‚Kammer‘ des Hoheliedes, in einer Konstellation der Braut des Hoheliedes, ‚von selbst‘ erwacht, mit den Früchten und dabei ‚ihre Liebe zu ordnen‘. Es sind keine Äpfel, wie oft bemerkt wurde – sondern die Granatäpfel des Hoheliedes.

Bei Molinet ist darauf gar keine Hoffnung, seine *l'âme pécheresse* Heloise erhält ein denkbar schlechtes Zeugnis. In Molinets kommentiertem *Rosenroman* kulminierte gleichsam eine

²⁵ In dieser Hinsicht wie im *Rosenroman*. Vgl. Charrier 1933, S. 387 mit wesentlichen Textauszügen; eine moderne Ausgabe von Molinets Prosa-Rosenroman liegt – nach meiner Kenntnis – noch immer nicht vor.

²⁶ Siehe von Moos 2005 (Liebesgeschichte), S. 224.

²⁷ Mit den Worten von Peter von Moos' (2005, Liebesgeschichte, S. 224). Auszüge bei Charrier 1933, S. 387: „... la malheureuse folle termina ses jours obstinee en telle erreur, elle est espouse a Lucifer le grant maistre de tous les dyables“.

Tendenz. Es sei nicht zufällig, so Peter von Moos, dass eine Adaption von Adreas Capellanus' *De amore* im 15. Jahrhundert den Titel *Epistres de l'abbesse Héloïse* trägt – man legte die ehefeindlichen Liebeslehren in ihren Mund, weil sie in ihrem Mund authentisch klangen.²⁸ Molinet verschärfte polemisch, was im *Rosenroman* schon lesbar gewesen war. Es gibt nur wenige Quellen, die belegen, dass Heloise und Abaelard am Ende des 15. Jahrhunderts im Gedächtnis waren, aber sie sind beredt. Manche wussten von Abaelard, wie das Beispiel Nikolaus von Kues zeigt. Man las ihn, auch wenn man ihn nicht nannte.²⁹ Francois Villon baute Heloise (und Abaelard) um 1460 als gelehrte Dame in das berühmte Chanson *Ballade des dames tu temps jadis* ein, als „très sage Heloys“, für die Abaelard kastriert und dann Mönch wurde.³⁰

Die wenigen Nachrichten bezeugen auch, dass die Geschichte der Liebenden nicht nur eine Angelegenheit der höfischen, philosophischen oder theologischen Milieus war, sondern der Volkskultur. Als 1497 die neue Kirche im Kloster Paraklet gebaut worden war, überführte die Äbtissin Cathérine de Courcelle die Gebeine der beiden Liebenden Heloise und Abaelard in die öffentlich zugängliche Krypta.³¹ Sie waren in jenen Jahren um 1500 offensichtlich ein Gegenstand der Verehrung.

Gleichzeitig nahm man Anstoß an Abaelard: Zwei Jahre nach der Umbettung der Toten, 1499, bezeugt der Bischof von Troyes so etwas wie einen jährlichen Abaelard-Kult. Er will dagegen vorgehen, dass am Vortage des Himmelfahrtfestes nach einer Prozession zum sogenannten ‚croix du maître‘ (gemeint ist der Magister Abaelard) dort getanzt wird und lateinische und volkssprachliche, ‚leicht schlüpfrige‘ (Charlotte Charrier) Lieder gesungen werden.³² Noch einmal Peter von Moos: „Es lässt sich daraus auf einen im Brauchtum verbreiteten Abaelard- und Heloisenkult schließen, der den Hintergrund für die spätere Beisetzung der ‚Nationalheiligen der Liebe‘ auf dem Père Lachaise von 1817 bilden dürfte“.³³

Heloise im Garten der Lüste?

Wieso sollte Heloise die erweckt erwachte Frau in der Höhle sein können? Die Zuordnung wird hier probiert, weil die oben skizzierten Probleme bei der Interpretation des Bildes damit gelöst würden: Es wäre eine sündige Seele gefunden, die ein erzählerisches Gewicht bereits

²⁸ Von Moos 2005 (Liebesgeschichte), S. 224.

²⁹ Abaelards Verurteilung durch Bernhard von Clairvaux wirkte nachhaltig, der Philosoph wird später selten erwähnt. Gleichwohl wurden seine oft anonym abgeschrieben Werke in Ausnahmen auch ‚als Abaelard‘ erkannt und gewürdigt, zum Beispiel von Nikolaus von Kues. Siehe Rudolf Haubst, *Marginalien des Nikolaus von Kues zu Abaelard (oder: Abaelard, wie Cusanus ihn sah)*, in: Rudolf Thomas (Hrsg.), *Petrus Abaelardus (1079-1142). Person, Werk, Wirkung* (Trierer Theologische Studien), Trier 1980, S. 287-296.

³⁰ Charrier 1933, S. 388-391.

³¹ Charrier 1933, S. 306-309.

³² Charrier 1933, S. 308-309.

³³ Von Moos 2005 (Liebesgeschichte), S. 222, Anm. 17.

mitbringt. Es wäre gewissermaßen ein ‚Text‘ vorhanden gewesen, an dem sich ein bildnerisches Konzept aufschwingen kann. Es wären sowohl das eingangs skizzierte ‚Personalproblem‘ als auch der Widerspruch des ‚pornografischen Erweckungsbildes‘ gelöst. Heloise wurde als Hure verschrien, was den sündhaften Teil erklären würde, und war ins Kloster gegangen: Sie hatte den Schleier genommen, sie hatte eine Konversion erlebt. Man müsste sich nicht mehr fragen, warum diese erweckte magdalenische Frau in der Höhle ‚fast nur aus Sünde besteht‘. Eine Geschichte von lediglich einer ‚normalen Magdalena‘ oder einer sehnsüchtigen Seele hätte doch den Ausgangspunkt zu einem geradezu unglaublichen sündigen Extrem verschoben gehabt. Dagegen wäre selbst der untergründig pornografische Lüste-Garten, wenn er von einer Heloise in der misogynen Version Molinet erzählt, begründet.

Vom ‚Grundkonflikt‘ der Heloise zwischen der sinnlichen und der göttlichen Liebe, den der Briefwechsel so eindringlich macht, handelt der *Garten der Lüste* zweifellos³⁴: Die ‚Bildrede‘ ist von der Liebes-Vergangenheit einer Frau, als Traum herauf dräuend, aber noch nicht von der Liebes-Zukunft dieser Frau nach der Konversion. Diese ist im Bild lediglich als Erwachen entworfen. Sie ist in der Kürze der sichtbaren Erscheinungen eher versteckt, in den Briefen ist sie nicht weniger undeutlich. Die bei den Zeitgenossen als extrem sinnlich bekannte Geschichte Heloises wäre im Lüste-Garten mit der Darstellung ihrer Bekehrung verbunden – die bis in die Neuzeit stark diskutiert, weil bezweifelt worden ist.³⁵ Wie notiert, spricht Jean Molinet der Heloise die Erweckung zur himmlischen Liebe rundweg ab. Allerdings war Heloise nun einmal in das Kloster eingetreten und starb viele Jahre später als geachtete Äbtissin.

Das Problem, dass in ihren Briefen verdächtig wenig von ihrer Reue und ihrer Konversion die Rede ist und zu viel von ihrer übergroßen Liebe zu Abaelard, hat zu den modernen Interpretationen von der aufrecht Liebenden geführt, die an den Verhältnissen gescheitert ist. Könnte es also sein, dass schon die Intellektuellen am Beginn der Neuzeit vor der Frage standen, die sich noch heutigen Historikern und Literaturwissenschaftlern stellt: Gab es die

³⁴ Dass oft auch die Neuzeit Heloise zu sehr mit der sinnlichen Liebe identifiziere, zuletzt Constant J. Mews, *Abelard, Heloise, and Discussion of Love in the Twelfth-Century Schools*, in: Babette S. Hellemans, *Rethinking Abelard. A Collection of Critical Essays*, Leiden-Boston 2014, S. 11-36. Siehe Ursula Niggli, *Zum Briefwechsel mit Heloise. Erotische Konfession und klösterliche Instruktion*, in: Dies. (Hg), *Peter Abaelard. Leben – Werk – Wirkung*, Freiburg u.a. 2003, S. 91-113. Über die Diskussion um Echtheit und Textsorte des Briefwechsels siehe zusammenfassend Lothar Kolmer, *Abaelard. Vernunft und Leidenschaft*, München 2008, S. 10-16.

³⁵ Matthias Perkams, *Liebe als Zentralbegriff der Ethik nach Peter Abaelard*, Münster 2001, sieht (S. 285) „unausgesprochen eine Bekehrung Heloises angezeigt, die nicht in Form einer plötzlichen Umkehr erfolgt, sondern als Suche nach einer geeigneten Art und Weise, ihre Situation zu bewältigen; Heloise hofft, dass Überlegungen zur weiblichen Spiritualität und einer angemessenen Lebensregel für ihr Kloster sie in diesem Sinne ‚auf andere Gedanken kommen lassen“. Nicht von einer Bekehrung gehen wichtige Abaelard-Heloise-Forscher aus, z.B. Niggli 2007, S. 37. Wenn von *conversio* die Rede sei, sei lediglich der Klostereintritt gemeint. Ebenso Peter Dronke, *Abelard and Heloise in Medieval Testimonies*, Glasgow 1976, S. 16. Anders Adalbert Podlech, *Abaelard und Heloise oder die Theologie der Liebe*, München 1990, S. 257: „Die Bekehrungsgeschichte ist der Kern des Briefwechsels.“ Peter von Moos, *Cornelia und Heloise*, (1975), in Von Moos 2005, S. 129-162, versteht „das Werk als die Geschichte einer langsamen, schwierigen ‚Bekehrung‘ des Paares“, S. 154, Anm. 82 über unterschiedliche Bewertungen der ‚Bekehrung‘.

Erweckung, die das Bild in einem ‚Wimpernschlag‘ (Ruusbroec) fixiert, für diese Heloise?³⁶ Dominieren die sinnlichen Aspekte im Bild deshalb, weil vor allem Zweifel daran gesät werden sollen? Ist die Erweckung deshalb so kurz?³⁷

Im Moment der göttlichen Schau, so Dionysius der Kartäuser nach Wilhelm von St. Thierry, erkennen die Gläubigen in der göttlichen Reinheit, die sie gleichwohl ein Stück emporhebt, ihre Unreinheit umso deutlicher. Das ist theoretisch immer so, die Seele bleibt durstig auf die nächste Reinigung. Doch muss man so deutlich darauf hinweisen, mit der Eule im Spiegel der Unio, in den sich der zweifelhafte Paradiesbrunnen im Moment der Erweckung verwandelt (Abb. 6)?³⁸



Abb. 6: Detail Paradiesflügel: im Moment der Vision dennoch mit der Eule beschmutzter ‚Spiegel‘ am (noch, weiterhin) deformierten Brunnen.

Abb. 7, 8: Der ‚reine‘ Hintergrund: *speculum sine macula* und *fons ortorum* sowie gesamte Elfenbeintafel der Maria Immaculata, 1380-1400, Amsterdam Rijksmuseum, BK2008-69.

Der Moment der Unio, der so schnell wieder vorbei ist, dass sich der Reiterkreis nach kurzem Aufbrechen schon wieder schließt, lässt eine weiterhin unreine Seele zurück. Ist dies ein lediglich skeptischer, doch exakter Befund, weil nur ein ‚Erstling‘ späterer Reinheit, oder ein missratener Versuch einer zweifelhaften Frau?

Die Übersetzung des Briefwechsels zwischen Abaelard und Heloise durch Jean de Meuns fand kaum Verbreitung, und doch könnte sie dem Konzepteur des *Gartens der Lüste* bekannt gewesen sein. Interesse an historischer Literatur war in den Jahren um 1500 nicht mehr sonderlich.³⁹ Historisch ist das Heloise-Bild bis ins 17. Jahrhundert vom *Rosenroman* geprägt

³⁶ Von Moos 2005 (Bekehrung) zit. S. 37 Étienne Gilson, der das Schweigen Heloises darüber ein „unheimliches Problem“ genannt hat. Dagegen und gegen Peter Dronkes Ansicht Peter von Moos, z.B. *Post festum. Was kommt nach der Authentizitätsdebatte über die Briefe Abaelards und Heloises* (1981), in Von Moos 2005, S. 163-197, hier S. 193-196. Über das *Carmen ad Astralabium*, das Lehrgedicht für den Sohn, und das daraus oft geschlossene Ausbleiben der Bekehrung Heloises S. 195.

³⁷ Ich muss hier auf frühere Veröffentlichungen verweisen (Anm. 1).

³⁸ Siehe z.B. Michael 2017 (Herzschlag).

³⁹ Aus der Fülle der Literatur: Marie-Sophie Masse, *Frühe Neuzeit und Mittelalter zwischen Alterität und Kontinuität. Memoria und translatio im Ambraser Heldenbuch*, in: Mathias Herweg, Stefan Kepler-Tasaki, *Das*

worden, nicht vom Briefwechsel, nicht von Molinet. Darüber hinaus war sie – wie Abaelard – aus der heute überlieferten Geschichte weitgehend verschwunden.⁴⁰ Wenn die Frau in der Höhle die Taufe als Heloise besteht, wäre der *Garten der Lüste* – zeitlich in der Nähe zu Jean Molinets Adaption des *Rosenromans* – ein neues Zeugnis. Geprüft werden muss, ob sogar Abaelard eine Rolle spielt, als Mann oder als Theologe. Denn es ist verlockend, die scharfen Messer des Lüste-Gartens mit dessen Schicksal zu verbinden.

Heloise und die Frau in der Höhle sind Magdalena

Mehrere Gründe ließen annehmen, im *Garten der Lüste* erwache eine Maria Magdalena (**Abb. 10, 11**). Sie kommt, wie schon notiert, mit der mystischen Hochzeit im Paradies als mystischer Teil der Braut des Hoheliedes ohnehin ‚von selbst‘ ins Bild. Und die Figurenanlage spricht für sie: Ursprünglich, in der Unterzeichnung, waren *beide* behaarten Frauen vor und in der Höhle als Personifikationen der *anfangenden* Diener Gottes des *Goldenen Briefes* gedacht. Gemäß dessen 64. Paragrafen wurde der Vogel der unerwünschten Phantasmen auf den Kopf der Frau in der Höhle gesetzt (Unterzeichnung, **Abb. 8, 9**).

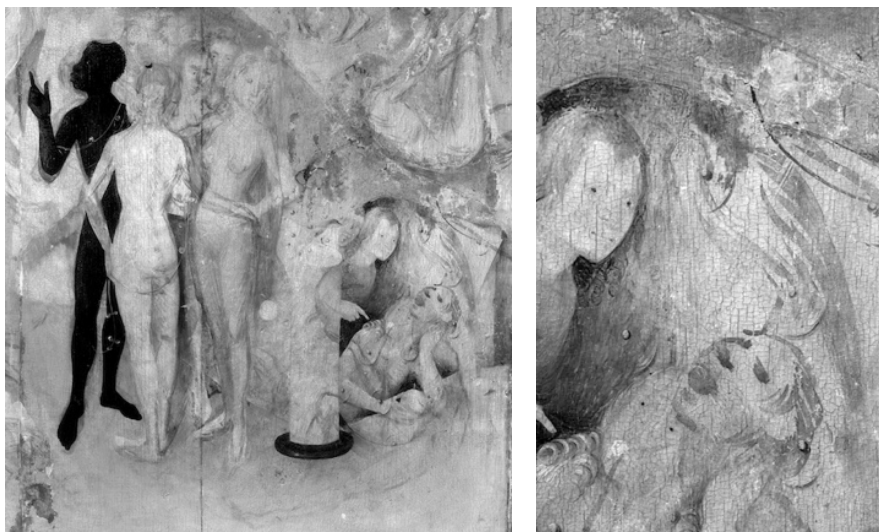


Abb. 8, 9: Szene in und vor der Höhle, Unterzeichnung: Vergrößert: Vogelfüße und Vogelrumpf auf dem Kopf der Frau, Infrarotreflektografie, Prado, Banco Imagines.

Mit der Eliminierung des Vogels, mit der Erhebung und der Vermännlichung hat die Frau in der Höhle eine markante spirituelle Erhöhung erfahren. Sie ist die ‚andere‘ Eva, als die (wie öfter Maria) häufig Maria Magdalena installiert wurde. Und welche Erweckte hätte ein solches Vorleben? Erwähnt sei auch noch einmal die Duobildung mit der ‚Maria

Mittelalter des Historismus. Formen und Funktionen in Literatur und Kunst, Film und Technik, Würzburg 2015, S. 43-63, hier S. 48-50.

⁴⁰ Bereits Thomas von Aquin zitierte ihn nach dem Hörensagen und nannte ihn Petrus Almalareus, siehe Podlech 1990, S. 280.

Aegyptiaca‘ vor der Höhle, die wegen der engen Verbindungen der beiden Heiligen ebenso für Magdalena spricht - in der nun versuchten Zuschreibung als ‚magdalenische‘ Heloise.

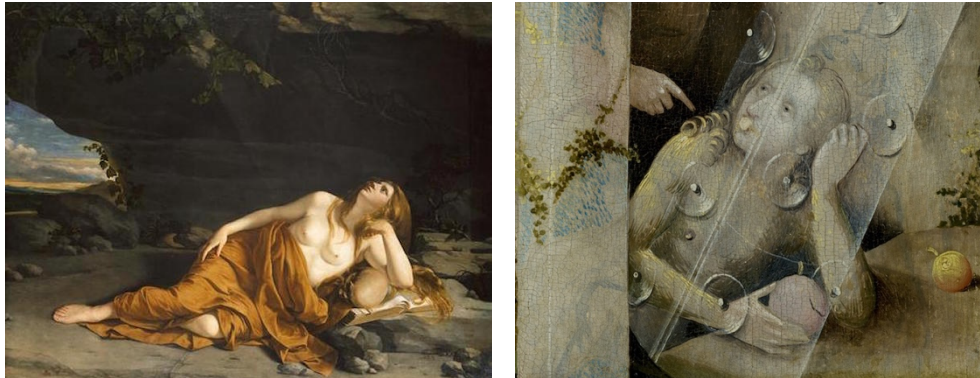


Abb. 10: Orazio Gentileschi, *Büßende Magdalena*, um 1622/1628, Wien Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG_179 (163 x 208 cm), just den heiligen Geist empfangend, mit ähnlicher Geste den Kopf aus der Hand nach oben drehend.

Abb. 11: Detail Mitteltafel, Höhle.

Kaum etwas ist im Briefwechsel so prägnant wie die Empfehlungen Abaelards an Heloise, an sie persönlich wie als Exempel für ihren Konvent, dem Beispiel der Maria Magdalena zu folgen. Heloise nimmt diesen Ratschlag an: „Die sogenannten Liebesbriefe Heloises sind ihrer ersten Bestimmung nach in der Tat geistliche Hilferufe einer neuen Maria Magdalena, auf die Abaelard als neuer Hieronymus antwortet.“⁴¹ Magdalena ist nicht die einzige der Frauen, die Abaelard immer wieder anführt, doch die wichtigste. Er notiert, dass sie „um so hingebungsvoller war, je schuldbeladener sie zuvor gewesen war“ (7,4).⁴² Es hätte sich in ihr das Vorrecht der Frauen erwiesen, den „Heiligen der Heiligen“ zu salben.⁴³ Abaelard hebt Magdalena über die Apostel hinaus, die an ihrer Handlung gezweifelt hätten, hebt ihre Kühnheit und Unerschütterlichkeit hervor und anderes mehr. Das Lob der Nonnen als gläubige Frauen im siebenten Brief, dem eigentlichen ‚Nonnenspiegel‘, stützt sich wesentlich auf Magdalena.⁴⁴ Neben der zentralen Salbungsszene beim Pharisäer tritt die Treue und Sorge der Magdalena nach der Kreuzigung, für die Abaelard die Passionsberichte zitiert, die Magdalena namentlich erwähnen. Selbstverständlich wird die Auszeichnung der Magdalena

⁴¹ Von Moos 2005 (Liebesgeschichte), S. 221. Zu Abaelards empfundener und stilisierter Verwandtschaft zu Hieronymus Perkams 2001, S. 39 mit Anm. 163; Ruth Heyder, *Auctoritas scripturae. Schriftauslegung und Theologieverständnis Peter Abaelards unter besonderer Berücksichtigung der ‚Expositio in Hexameron‘*, Münster 2010, S. 102-110.

⁴² Folgend zitiert nach der von Hans-Wolfgang Krautz mit einem Anhang hrsg. Ausgabe Stuttgart 1989, zit. mit Briefziffer und Paragraph.

⁴³ William Flynn, *Abelard and Rhetoric: Widows and Virgins at the Paraclete*, in: Hellemans 2014, S. 155-186, hier S. 171.

⁴⁴ Der siebente Brief ist „peppered with references to the Magdalene“. Susan Valentine, *‚Inseparable Companions‘: Mary Magdalene, Abelard, and Heloise*, in: *Negotiating Community and Difference in Medieval Europe. Gender, Power, Patronage and the Authority of Religion in Latin Christendom*, hrsg. von Katherine Allen Smith, Scott Wells, Leiden 2009, S. 151-171, zit. S. 152.

am Ostermorgen erwähnt: „vor allen andern Maria Magdalena, deren Liebesglut die lebendigste war“ (7,14). Abaelard nennt sie wie üblich *Apostola apostolorum*, was er als Argument für den Vorrang der Frauen allgemein verwendet: „Auch der Herr selbst, da er zuerst der Maria Magdalena erscheint, sagt zu ihr: ‚Gehe hin zu meinen Brüdern und sag ihnen, ich fahre auf zu meinem Vater‘ (Joh. 20,17)“ (7,14). Wenn man Magdalena „gewissermaßen einen weiblichen Apostel nennen“ kann, leitet er in einer späteren Passage ab, so könne man andere Frauen (Elisabeth, die Witwe Hanna) ohne Bedenken „als Prophetin den Propheten zurechnen (7,44).

Von der Identifikation mit Magdalena zeugen weitere Details. Die erste Tochter-Gründung vom Paraklet, aus, unter Leitung der Äbtissin Heloise, war der Heiligen Magdalena gewidmet: Sainte-Madelaine-de-Trainel.⁴⁵ Die Osterfeiern waren prominent von Messen für Maria Magdalena geprägt. In seinen Hymnen stattet Abaelards die Figur der Magdalena mit deutlichen Bezügen zu Heloises Vorleben aus.⁴⁶ In Hymne 88 lässt er den Jungfrauen und den Witwen wie in einer Prozession (dem Brautzug) die sündigen Heiligen Maria Aegyptiaca und Maria Magdalena folgen. Die Hymne für das Fest der Magdalena (*felix meretrix*, Hymne 96) enthält abermalig Verweise auf die sündhafte Vergangenheit der Äbtissin.⁴⁷

Der Sünden-Traum der Magdalena in der Höhle endet bei Maria Aegyptiaca, die sich in der Unterzeichnung eben aus dem Traum drehen (heraus-bewegen) sollte. Warum darauf – wie auf den Vogel – in der Malerei verzichtet wurde, wäre zu diskutieren.

Heloise und die Frau in der Höhle sind verheiratet

Auf der Paradies-Tafel des *Gartens der Lüste* ist mit dem mystischen Paar Christus-Eva der Rahmen für die Mitteltafel abgesteckt, die mystische Hochzeit zwischen Christus und der Seele (kleine Gesamtansicht siehe unten **Abb. 29**). In mehreren Details wird im Mittelbild das Verhalten eines Paares durchgespielt, wobei eine formale Parallele auffällt. In zwei Fällen verdeckt eine rote Blüte mindestens den Kopf zweier bzw. dreier Menschen (in einem Fall sind nur fünf Beine zu sehen).

Der Taumel der Sinne eines auf dem Schimmel hervorgehobenen Paares im Reiterkreis findet sein farblich schwächeres, aber aufgeregtes Echo in dem Paar unter einer etwas blasserem roten Blütenform unter der Eule. Dessen Partnern ist ebenfalls der Kopf ‚ersetzt‘ worden, zumal die Eule obenauf sitzt (**Abb. 12, 13**). Die beiden voneinander wegstrebenden, aber als Paar aneinander gefesselten Figuren unter der Eule sind eine Variation eines Ehe-Emblems, in dem zwei Körper eigentlich durch die Bänder der Liebe verknotet, teilweise sogar verschmolzen sind. Das verlebendigte Emblem – eine Karikatur – zeigt den Zwiespalt

⁴⁵ Valentine 2009, S. 153

⁴⁶ Flynn 2014, S. 155-186.

⁴⁷ Flynn 2014, S. 169. Hymne 88, 19-24. Siehe auch David Wulstan, *Novi modulaminis melos: the music of Heloise and Abelard*, in: *Plainsong and Medieval Music*, 11 (2002) 1 S. 1-23. Constant J. Mews, *Singing the Song of Songs at the Paraklet: Abelard, Heloise and Gregory the Great on Mary Magdalen as lover and bride*, in: *Cîteaux: Commentarii Cisterciense*, 59 (2008), S. 299-313.

zwischen Sünde und Ehesakrament. Das ganze Bild fixiert eine Sekunde des seelischen Aufruhrs – einen Moment vorher sah das Ehesymbol vielleicht noch anders aus.



Abb. 12: Barthelemy Aneau, Picta Poesis, Ehe-Emblem (1552).

Abb. 13: Garten der Lüste, Detail Mitteltafel ‚interpretiertes‘ Ehe-Emblem.

Für die Annahme, dass keine Jungfrau erweckt erwacht, spricht auch die kleine Allegorie des ‚inneren Obstgartens‘ über dem Ehesymbol. Sie zeigt keinen reinen, sondern einen ‚beschmutzten‘ Zustand der Seele an.⁴⁸ In ihrem helllichtigen Traum – die Erkenntnis kommt im Moment ihres Erwachens – sieht die erweckt erwachte Frau in der Höhle das, was sie hinter sich lassen muss, ihre Verliebtheit, ihre Ehe, die Trübung ihrer Seele, kurz: Das Bild berichtet von der Erweckung einer Frau, die verheiratet ist oder, praktisch beurteilt, verheiratet war. Bekanntlich heirateten Heloise und Abaelard, nachdem Heloise schwanger geworden war, und als Verheiratete trat sie ins Kloster in Argenteuil und er in St. Denis ein. Nach dem Umzug des aus Argenteuil vertriebenen Konvents nach Paraklet lieferte Abaelards den Schwestern eine angemessene Regel als Bräute Christi. Dabei wertete er den Stand der Verheirateten und aller Frauen auf. Kirchenrechtlich wurden Eheleute, wenn sie sich entschlossen, ins Kloster zu gehen, als Witwe und Witwer behandelt.⁴⁹ Heloise und die nachfolgenden verheirateten Schwestern in Paraklet machten „at least a significant minority“ aus.⁵⁰ Ausgiebig versuchte Abaelard, Witwen (d.h. Verheiratete) und Jungfrauen gemeinsam, sie gleichsam einander annähernd, als *sponsae Christi* zu etablieren. Der Briefwechsel ist in dieser Hinsicht vor allem von Heloise geprägt. Sie stellt ihrer berühmten Liebesklage im zweiten Brief die Mahnung voran, Abaelard sei ihr, die „noch schwankt“ und „vom schon lange währenden Gram aufgezehrt“ sei, besonders verpflichtet.

⁴⁸ Siehe Michael 2018, S. 79-80.

⁴⁹ Flynn 2014, S. 161, nach P.L. Reynolds, *Marriage in the Western Church: The Christianisation of Marriage during the Patristic and Early Modern Periods*, Leiden 1994, S. 227-238.

⁵⁰ Flynn 2014, S. 161-162.

Er wisse doch wohl, schreibt sie ihm „dass du an mich mit umso größerer Verpflichtung gebunden bist, je mehr du vom Band des Ehesakraments – das steht fest – gefesselt bist...“ (2,6) Abaelard hatte im ersten Brief bereits mitgeteilt, dass Heloise lieber Geliebte geblieben wäre als Gattin zu werden, weil sie dann durch seine freie und nicht gefesselte Zuwendung höher gewürdigt sei (siehe den Unterschied zu Molinet); zumal bei nur gelegentlichen Treffen „um so willkommeneren Freuden, je seltener sie wären“ zu genießen wären (1,22). Sie antwortet, sie hätte nur auf seinen Befehl hin „zugleich mit dem Gewand auch meine Seele“ (2,7) umgewandelt. Sie beschwört ihre reine Liebe zu ihm, denn die hätte nichts zusätzlich angestrebt, keinen ehelichen Reichtum, keine Lust an sich. Diese Liebe sei nun „um so wahrhaftiger, je weiter der Irrtum von ihr entfernt ist“ (2,7).

Auch der nachträglich so inkriminierte Satz der Heloise handelt ja von der Ehe, oder von der wilden Ehe: Möge ihm ‚Gattin‘ heiliger oder ehrbarer erscheinen, „mir war allzeit reizender die Bezeichnung ‚Geliebte‘ oder gar – verarg es mir nicht – deine ‚Konkubine‘, deine ‚Dirne‘“ (2,7). Der vom älteren *Rosenroman* und bei Molinet interpretierte Vergleich stammt aus dieser Argumentation gegen die Ehe, nicht den Gewinn einer Gattin an Gütern oder Ansehen gewollt zu haben, sondern die reine Liebe:

„Gott rufe ich als Zeugen; wollte mich heute der Kaiser, der Herr der Welt, der Ehre seines Ehebetts würdigen und mir zusichern, für immer über die ganze Welt gebieten zu können; für süßer und würdiger achtete ich’s deine Buhlerin zu heißen als seine Kaiserin.“ (2,7).

Der Traum von missbrauchten Ringen und der ‚Tausch des Ehebundes‘

Wie kann man nur so schlecht von der Ehe sprechen, könnten Leser um 1500 gedacht haben, sie ist doch ein Sakrament. Die mystische Hochzeit zwischen Christus und der Braut ist die deutlichste der ‚Hochzeiten‘ im Paradies. Daneben ist die Anspielung an die Kreuzigung unübersehbar. Adam sitzt in seiner Vision, die Beine sind gestreckt wie die Beine Christi in der Passion, die Füße sind überdies gekreuzt⁵¹, und Adam berührt das Gewand des Schöpfers: Im Traum des *sacramentum magnum* hat Adam Teil an der Offenbarung. Die Hochzeit zwischen Gott und der Kirche beim Tod Christi ist folglich die zweite theologische Hochzeit, die das Paradies aufruft.⁵²

Zur Hochzeitsrhetorik gehört der Ring. Man findet vier verschleuderte Ringe auf der Mitteltafel, zwei davon in einer besonderen Inszenierung. Ein kleiner Ring hängt am zweiten pervertierten Paradiestor von rechts (**Abb. 14**). Darin schaukelt ein Mann. Die anderen Ringe sind versteckt. Das durch die Farbe negativ herausgehobene Sims um den mittleren Brunnen verstehe ich als Ring-Anspielung (**Abb. 15**). Dieser ‚Ring‘ um den Brunnen der *Luxuria* besiegelt die schlimmste Perversion. Er könnte gut als Persiflage der ‚heiligen‘ Verbindung

⁵¹ Falkenburg 2011, S. 67-70.

⁵² Die anderen beiden sind enthalten: die ‚wörtliche‘, ‚historische‘ Hochzeit zwischen Adam und Eva als Urbild des Ehesakramentes und die dem ganzen Schöpfungsvorgang zugrunde liegende Hochzeit des göttlichen Wortes mit der menschlichen Natur. Was nicht heißen muss, dass die vier Hochzeiten bewusst angelegt sind – zwei aber gewiss.

erdacht sein, die Polia und Poliphilo am Brunnen der Venus in der *Hypnerotomachia Poliphili* eingehen.⁵³



Abb. 14: Detail Mitteltafel, kleiner Ring am rechten pervertierten Paradiestor.

Abb. 15: Detail Mitteltafel, Ring um den zentralen Brunnen in der Farbe des Kackstuhl-Throns in der Hölle und der Hüllen bei drittem/viertem Ring (siehe Abb. 20).

Dritter und vierter Ring sind im zweiten früheren Paradiestor von links gebrochen, an falscher Stelle und unbalanciert wieder zusammengeschweißt, zumal wie zu einem Altar. Die Anordnung ähnelt einer Präsentation eines Rings im *L'ordine delle nozze* (Abb. 20, 21). In dieser Hochzeitsordnung für die Vermählung von Constantino Sforza und Camilla von Aragon 1475 in Pesaro gehörte ein Tisch, auf dem ein großer mit einem kapitalen Edelstein besetzter Ring aufgestellt war.⁵⁴ Pflanzenzweige waren hindurchgesteckt, wie sie auch den pervertierten Altar im Bild kennzeichnen.

Die gesamte Geschichte von Heloise und Abaelard, auch der Vergleich, lieber seine Hure genannt zu werden als Ehefrau des Kaisers zu sein, dreht sich um die Frage, welcher Bund geschlossen und verraten wurde – der üblicherweise jeweils von Ringen besiegelt wird. Von Heloise wird auch der Umstand erörtert, dass Gott Abaelard nicht bestraft hat, solange sie unehelich ‚hurten‘, sondern erst nach der Heirat (4,5). Abaelard feiert den „glücklichen Tausch des Ehebundes“ durch Heloise, und sie selbst, die „als die Braut meines Herrn meine Herrin geworden“ sei (5,3-4). Beider Bekehrung, beider Eintritt ins Kloster ist das Tauschen des ehelichen Rings mit dem geistlichen Bund. Abaelard nimmt sogar an, dass es durch göttliche Fügung zur Ehe zwischen ihnen kam (diesen Gedanken griff Molinet auf, siehe oben). Auf die Kastration bezogen schreibt er:

⁵³ Siehe Thomas Reiser, *Francesco Colonna. Hypnerotomachia Poliphili*, Breitenbrunn 2014, S. 524. Als Ring schon bei Peter Glum, *The key to Bosch's 'Garden of Earthly Delights' found in allegorical Bible interpretation*, Tokio 2007, S. 20.

⁵⁴ Rom, Biblioteca apostolica vaticana, Cod.Urb.lat.899, fol.56v. Vgl. Michael 2018, S. 103.

„Denn ganz kurz, bevor das Ereignis eintrat, hatte er uns durch das unlösliche Band der heiligen Ehe miteinander verbunden, (...) weil er selbst darauf hinwirkte, bei dieser Gelegenheit uns beide zu sich zu bekehren. Denn hätte dich nicht schon die Ehe an mich gefesselt, du hättest dich bei meinem Rückzug aus der Welt leicht durch das Zureden deiner Angehörigen oder durch die lockende Aussicht auf des Fleisches Lust an die Welt geklammert.“ (5,18)

Er vergleicht diesen Eingriff Gottes sogar mit dem bei Paulus' Bekehrung (Apg 26,14). Sehr hätten sie in ihrer Ehe gesündigt, später sogar „im Winkel des Refektoriums“ (5,14) und „selbst in den Tagen der Passion“ (5,16).

Im Traum könnte die Heloise des Bildes die ehelichen Ringe des heiligen Sakraments verschleudert gesehen haben. Wäre auch die umgekehrte Variante möglich? Dann würde das Bild daran zweifeln lassen, dass Heloises Bekehrung tatsächlich erfolgt sei – wie ausdrücklich bei Molinet. Der „Tausch des Ehebundes“ wäre nur vorgetäuscht gewesen, die im Bild verschleuderten Ringe wären Ausweis der verratenen Konversion, weil Heloise auf der Liebe zu Abaelard bestanden und damit den Ehebund der Nonne und Braut Christi verraten hat?

Heloise heuchelt – wie die bestrafte Heuchler der Hölle

Für das Misstrauen an ihrer Gesinnung gibt es gute Gründe. Sie beteuert ihre Liebe und bekennt sich zu ihrer mangelnden Reue und zu ihrer Heuchelei. Man preise sie keusch, so Heloise, „weil man die Heuchlerin nicht entdeckt“ (4,10). Bei den Menschen habe sie „ein gewisses Ansehen, vor Gott aber, der Herz und Nieren prüft und ins Verborgene sieht, habe ich kein Verdienst“ (4,10).

Im *Garten der Lüste* ist die Heuchelei thematisiert. Links am Rand in der Hölle hält ein Teufel den Arm eines Mannes empor – direkt unter der Harfe, die mit dem dort eingespannten Mann an die Kreuzigung anspielt. Wenn auch hier die im Leben begangene Sünde mit ihrer Korrektur in der Hölle bestraft wird, bezieht sich das auf den erhobenen Arm des Hauptmanns unter dem Kreuz: Siehe dieser ist der wahre Sohn Gottes (Mt 27,54). Weil das Bekenntnis zu Christus nicht ehrlich war, wird es in der Hölle als teuflischer Zwang bestraft. Auf die Art der Heuchelei der Heloise scheint das nur bedingt zu passen, doch es gibt ein weiteres, zentrales Motiv dafür.

Mehrmals ruft Heloise ihre Falschheit auf. Sie beteuert, immer nur Abaelard zu gefallen gewollt zu haben. „Dein Befehl hat mich zur Tracht der Frömmigkeit gezogen, nicht die Liebe zu Gott.“ (4,11) Sie argumentiert mit ihrer Schwäche und ihrer Heuchelei, um Abaelard zum Zuspruch zu provozieren, er solle sie nun nicht für geheilt halten: „Auch mich hat, gleich vielen anderen, meine Verstellung getäuscht, und du hast meine Heuchelei für Frömmigkeit gehalten.“ (4,11).⁵⁵ Abaelards letztes Argument mutet etwas sarkastisch an, als er im fünften Brief auf Heloises „alte und andauernde Klage über die Art und Weise unserer

⁵⁵ Die bigotte Gesellschaft bekommt ihr Fett ab: „Man nennt mich fromm in einer Zeit, in der nur der geringste Teil der Frömmigkeit nicht Heuchelei ist; wo der mit höchsten Lobsprüchen gepriesen wird, der im menschlichen Urteil keinen Anstoß erregt.“ (4,10).

Bekehrung zu sprechen“ (5,12) kommt. Sie, die so unbedingt nicht von ihm getrennt sein will, dass sie ihm selbst in die Hölle folgen würde, solle die Gnade der Bekehrung annehmen und ihm in den Himmel folgen, wo er gedenke sich dereinst aufzuhalten. Das heißt, er baut nicht mehr darauf, dass ihre Konversion ohne den Umweg über ihn selbst erfolgreich ist. Dem Logiker müsste wohl aufgefallen sein, dass ihr Weg über den Geliebtem keine ehrliche Konversion ist: „Strebe wenigstens deshalb nach Frömmigkeit, dass du nicht von mir getrennt werdest, wenn ich, wie du glaubst, zu Gott eile, und desto bereitwilliger, je glückseliger der Ort ist, wohin wir gehen müssen, auf dass unsere Gemeinschaft desto gesegnet sei, je glücklicher sie ist.“ (5,12)

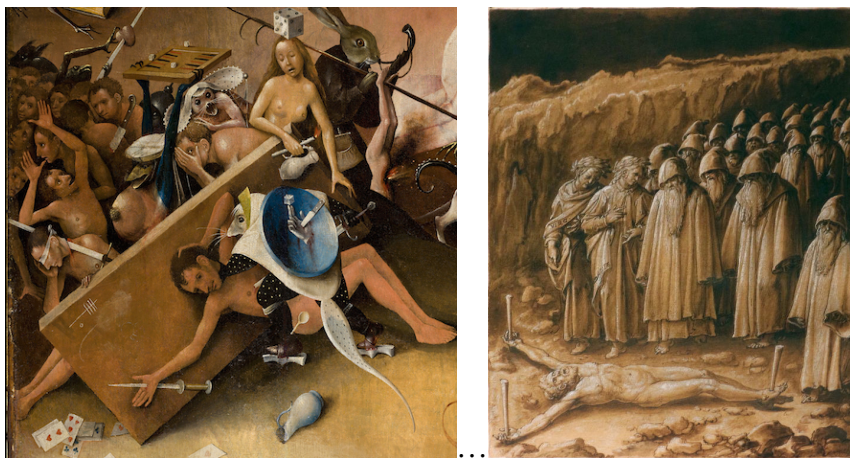


Abb. 16: Detail Hölle, am Tisch, der ‚ihnen zur Falle werde‘, bestrafter Heuchler.
Abb. 17: Jan van der Straet (1523-1605), Bestrafung der Heuchler mit am Boden gekreuzigtem Kaiphäs (Dante, *Göttliche Komödie*, Inferno XXIII).

Die zweite Figur für bestrafte Heuchelei im Bild ist der Mann, der vor dem umgefallenen Tisch von einer Mausteufelin bedroht wird (**Abb. 16**). Erstens, weil seine Beine – als Pendant zu Adam – zwar zusammengelegt, aber eben nicht gestreckt sind. Zweitens könnte die Geste der linken Hand an den Hinterkopf die *Compassio* mit den Schmerzen der Dornenkrone simulieren. Der ausgestreckte rechte Arm lässt mit der durchbohrten Hand eine Kreuzigung assoziieren.

Der Mann ist aber nicht etwa an ein Kreuz genagelt. Er liegt schräg am „Tisch, der ihnen zur Falle werde“ (Ps 68,23). Für einen liegend – doch nicht am Kreuz – gekreuzigten Mann gibt es einen Vergleich: den Kaiphäs der Illustrationen zu Inferno XXIII bei Dante (**Abb. 17**). Es ist die Bestrafung der Hypokriten. Dabei haben die Heuchler schwere Bleimäntel zu tragen und müssen über den Ärgsten hinwegschreiten. Als schlimmsten Heuchler versteht Dante wegen des auf Christus gemünzten Satzes, es sei besser, wenn einer sterbe als ein ganzes Volk stürbe, Kaiphäs (Joh 11,50). Die Darstellung ist bis ins 19. Jahrhundert stabil.⁵⁶

⁵⁶ *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, hrsg. von Peter Brieger, Millard Meiss, Charles S. Singleton, Princeton 1969, z.B. I, S. 315, Paris, BN, MS it. 74 fol. 68 r. Auch S. 248 b, Neapel B.N. XIII.C.4., 16r (Italien 15. Jh.), siehe Band I, S. 293. Weiteres Beispiel I, S. 284.

Die Szene mit dem Mann vor dem Tisch lässt sich schwer anders verstehen denn als Bestrafung eines Heuchlers. Auch wenn dies als Bestrafung für die Liebestreue zu Abaelard hart erscheint, ist Heuchelei als Mönch oder als Nonne nun einmal eines der am stärksten verurteilten Vergehen. Heloise habe sich, schreibt sie an Abaelard „mehr davor gescheut, dich zu beleidigen als Gott“ (4,11). Dass in der Hölle ein Mann die Strafe bekommt, darf nicht irritieren, denn viele Exempel, zum Beispiel das der Magdalena, wurden für Frauen wie für Männer verwendet; allerdings wird in einem späteren Versuch über den Auftraggeber zu zeigen sein, dass das Motiv auch eine politische Ebene hat.⁵⁷

Unerwünschte Träume, Phantasiegestalten

Anhand ihrer Geste und anhand der Konstellation zwischen der Höhle und dem, was davor geschieht, konnte geschlossen werden, die Frau sei soeben aus einem Traum erwacht. Der in der Unterzeichnung auf dem Kopf der Frau geplante Vogel hatte auf die Spur des *Goldenen Briefes* gebracht, was sich durch das ‚Verhaltensgebot‘ bestätigen ließ.⁵⁸ Die Frau in der Höhle träumt wie im Dämmer Schlaf zum Beispiel beim Psalmengesang. Frühere Gelüste hatten sich in ihren Traum geschlichen. Die Bilder umschwirren den Kopf wie Vögel oder setzen sich darauf, heißt es im *Goldenen Brief*. Die Eliminierung des Vogels in der Malerei verändert den Status der Frau, nicht die Art ihres Traums – er ist voll von ihren früheren Lüsten.

Genauso ergeht es Heloise, wenn auch von einem Vogel auf dem Kopf nicht die Rede ist. Als sie von ihren Schwierigkeiten zu wahrer Buße und Reue schreibt, kommt sie dazu, wie schwer es ist, „das Herz loszureißen von der Sehnsucht nach den höchsten Genüssen“. (4,8) Sie möchte bereuen, doch sie kann nicht (Hervorhebung von mir):

„Aber jene Wonnen der Liebenden, die wir miteinander genossen, waren mir so süß, dass sie mir weder missfallen noch eben aus dem Gedächtnis schwinden können. Wohin ich mich wende, immer stehen sie mir vor Augen und wecken sehnsüchtiges Verlangen. Nicht einmal in meinem Schlummer verschonen mich die lockenden Phantasien. Mitten *im feierlichen Hochamt*, wo das Gebet reiner sein soll als sonst, haben mein armes Herz so ganz jene wollüstigen Phantasiegebilde eingenommen, dass ich nur für ihre Lüsterneheiten offen bin, nicht für das Gebet. Die ich aufstöhnen müsste über das Begangene, seufze lieber nach dem Vergangenen.“ (4,9)

Die Situation ist die gleiche wie im *Goldenen Brief*. Vorauszusetzen ist auch hier, dass Heloise diese Gedanken nicht haben *will*. Sie sehnt sich danach, wird anschließend gesagt, die Worte aussprechen zu können, dass die Gnade Gottes ‚durch Jesu Christam, unseren Herrn‘ sie erlösen werde. Eine Seele, die will, kann noch nicht, und sie hat Traumlüste. Sie hat, so weiter im Briefwechsel, die Orte, die Stunden, in denen die beiden „es getan“ haben,

⁵⁷ Der Umstand verlangt weitere Überlegungen. Nach der Veränderung seit der Unterzeichnung in und vor der Höhle hat es wohl eine weitere gravierende Konzeptveränderung gegeben, mit der auch die schon gemalte Höllentafel ihre finale Gestalt bekam. Dabei könnte das Exempel Heloise stärker als in der ursprünglich geplanten Vision auch an männliche Adressaten gerichtet worden sein.

⁵⁸ Michael 2018 (Geldwechsler).

im Kopf, kurz: erotische Szenen im Plural. Diese Erinnerungen haben sich ihr so eingepägt „dass ich immer wieder aufs neue alles mit dir durchlebe und auch, wenn ich schlafe, mich nicht von ihnen löse“ (4,9).

Die Erinnerungen erreichen Heloise im leichten Schlaf, im Gebet oder des Nachts. Mitten *in der heiligen Messe* nehmen die ‚wollüstigen Phantasiegebilde‘ Heloises Herz ein. Wollten Maler oder Konzepteur ebenfalls diesen Moment fixieren? Es sei an den Bildtyp der Kommunion der Magdalena erinnert, zum Beispiel von Cenni di Francesco di ser Cenni in St. Trinita in Florenz.⁵⁹ Schon lange steht die Frage: was hat die Frau in der Höhle im Mund? Wenn Boschs ‚die Metapher ernüchternder Zugriff‘ im *Garten der Lüste* eine Heloisa wie eine Magdalena mit der Hostie im Mund gemalt hätte – hätte er den Briefwechsel beim Wort genommen: Nicht nur allgemein während der Messe, sondern im Moment der Kommunion erlebt Boschs Heloise trotz der unerwünschten Phantasmen die erwünschte Unio – oder umgekehrt, trotz der Kommunion die erotischen Bilder.

Die Schwarze des Hoheliedes und die Ordnung der Liebe

Als Abaelard über den Vorzug der Braut Christi Heloise ihm gegenüber schreibt, kommt er am Anfang des fünften Briefes sogleich auf die Schwarze des Hoheliedes. Es wäre der „Tausch des Ehebundes“ (s.o.), der Heloise so geadelt und weit über ihn gestellt habe, dass er sein Leben und Sterben ihrer Fürbitte anvertraue. Sie sei nun die Königin und Braut des höchsten Königs. Sie geht dicht bei diesem, „schließt sich eng vertraut an ihren Bräutigam und schreitet neben ihm einher, während alle anderen sich sozusagen in weitem Abstand aufstellen oder nachfolgen“ (5,4) Über eben diesen Vorzug, so Abaelard einen Abschnitt weiter, frohlocke die Braut im Hohelied, „jene Äthiopierin“, die sagt: „Ich bin schwarz, aber lieblich, ihr Töchter Jerusalems; darum hat mich der König geliebt und in seine Kammer geführt.“ (5,5, nach Hl 1,5/1,4)

Wie anderswo notiert halte ich die schwarze Frau links außen, der ein Mann in Richtung der Paradiestafel etwas – nämlich Christus – zeigt, für eine solche Braut des Hoheliedes (siehe unten **Abb. 29**).⁶⁰ Die andere auffallende Schwarze des Vordergrundes, links in der Gruppe vor der Höhle, hat ebenfalls eine Frucht auf dem Kopf, es sollte der gleiche *Zustand* gemeint sein. Heloise, mit der Braut des Hoheliedes in der Hochzeitskammer identifiziert (und damit mit Magdalena), träumt sich nicht nur – ihr Sündenpendant – als Maria Aegyptiaca direkt vor der Höhle, sondern ebenso – sie ist mystisch auf dem Weg – als schwarze Braut des Hoheliedes. In beiden Fällen träumt Heloisa von sich selbst auf geringerer religiöser Stufe. Am Ende ihres Traums ist sie in die Hochzeitskammer des Königs des Hoheliedes gelangt.

⁵⁹ Jansen 2000, Fig. 43, S. 238. Darin reicht ein Priester einer knienden vollhaarigen Magdalena die Hostie zur letzten Kommunion – die Hostie befindet sich wenige Zentimeter vor deren Mund. Es entspräche Boschs Praxis, theologische Sachverhalte wörtlich zu nehmen, hätte er die Frau in der Höhle mit einer Hostie im Mund gemalt, so dass die Kommunion der Grund für die augenblickliche Erweckung wäre.

⁶⁰ Michael 2018, S. 77-78. Die Schwarze schon bei Fraenger, anders begründet, als Braut des Hoheliedes, vgl. Wilhelm Fraenger, *Hieronymus Bosch*, Dresden 1975, S. 110.

Es ist ein Wunder, schaut man auf ihren sündigen Traum, doch groß ist die Gnade des Herrn. Auch die burschikose Profanierung der schwarzen Figur darf nicht irritieren. Es ist Boschs Genie, die theologischen Metaphern in handgreifliche Figuren umzubilden. Wenn man das akzeptiert hat, verwundert ganz und gar nicht mehr, dass mindestens eine schwarze Figur ein Mann ist. In der Mitte des Vordergrundes, über dem unsichtbar-pornografischen Geschmackssinn, scheint ein schwarzer Mann mit gestrecktem Zeigefinger eine weiße Frau zu verführen. Männer und Frauen dieser religiösen Stufe aus dem Hohelied – äußerlich schwarz, doch innerlich weiß – sind in den Traum gemixt.

Im fünften Brief ist die Schwarze des Hoheliedes Ausgangspunkt weiterer Überlegungen, insgesamt spricht Abaelard in sechs (4-9) von 26 Paragraphen mit ihrem Beispiel. Er lässt sie in der Braut des Hoheliedes aufgehen und endet mit der Aufforderung an die Schwestern (bereits im Plural):

„die ihr, eingeführt in das Gemach des himmlischen Königs und in seinen Armen ruhend, bei allezeit verschlossener Tür euch ihm ganz hingebt: je inniger ihr euch mit ihm vereinigt – nach dem Wort des Apostels. ‚Wer dem Herrn anhanget, ist ein Geist mit ihm‘ –, desto reiner und wirksamer, das glaube ich fest, wird euer Gebet sein...“ (5,9).

An die in dieser Passage benutzten Hoheliedverse knüpfte Jean Molinet mit seiner Formulierung von der ‚ungeordneten Liebe‘ der Heloise an. Vielleicht hat Molinet Abaelards diesbezügliche Passage im fünften Brief als nicht vollständig empfunden. Abaelard bringt unter anderem die wichtigen Sätze: ‚Ich suchte des Nachts in meinem Bette, den meine Seele liebt.‘ (Hl 3,1) und, verändert und zusammengezogen, ‚Ich bin schwarz aber lieblich‘. Darum habe der König sie in die Kammer geführt (1,5/2,4). Wobei an dieser Stelle ‚schwarz‘ für Abaelard für die „leiblichen Anfechtungen und Widerwärtigkeiten“ (5,8) steht. Aber diese Anfechtung reißt „das Herz der Gläubigen unwillkürlich los von der Liebe zum Irdischen, erhebt es zur Sehnsucht nach dem ewigen Leben und lenkt es oft von der Unruhe des Weltlebens zur Stille der Betrachtung.“ (5,8)⁶¹

An diesem Punkt nun schwenkt Abaelard als Seelsorger um. Er biegt aus der Kammer des Hoheliedes mit Ratschlägen für das reale Kämmerlein der Nonnen ab, in dem das Gebet erfolgen solle (mit Mt 6,6). Er schöpft das mystische Potential nicht aus, sondern argumentiert als Praktiker. Anders der *Garten der Lüste*: Man kann die Höhle, es ist der Ort des Erwachens, als Bild der Kammer – oder des ‚Weinkellers‘ – verstehen, in der die Braut nach Blumen und Früchten verlangt. In der Kammer des Hoheliedes nämlich würde die „Ordnung der Liebe“ folgen (2,4), der Bernhard von Clairvaux zwei seiner Predigten über das Hohelied widmet.⁶² Abaelard lässt dieses Motiv aus, Jean Molinet setzt dort an und bezweifelt, dass die christliche Ordnung des Begehrens der Heloise sich eingestellt habe.

⁶¹ Die Schwarze ist hier in ihrer religiösen Entwicklung ‚einen Schritt weiter‘ als die Aegyptiaca.

⁶² Predigt 49-50. Siehe Bernhard von Clairvaux, *Das Hohelied. 86 Ansprachen über die beiden ersten Kapitel des Hohenliedes Salomons*, (Die Schriften des honigfließenden Lehrers Bernhard von Clairvaux, nach der Übertragung von Dr. M. Agnes Wolters S.O. Cist. Hrsg. von der Abtei Mehrerau durch Dr. P. Eberhard Friedrichs S.O.Cist.), Wittlich 1937, II, S. 25-35.

Weitere gemeinsame Motive in Briefwechsel und Bild

Bis hierher sind folgende Aspekte festzuhalten, die sowohl das literarische Bild der Heloise als auch den *Garten der Lüste* konstituieren: 1. Die Erweckung erfolgt in der Rolle der Magdalena, beige stellt ist als Absetzmotiv Maria Aegyptiaca. 2. Eine verheiratete Frau erwacht. 3. Es erfolgte, im Bild sehr kritisch gesehen, ein „Tausch des Ehebundes“. 4. Denn diese Konvertitin heuchelt. 5. Lüsterne Phantasiegebilde suchen die Heloise der Briefe und die erwacht Erweckte des Bildes heim. 6. Sowohl die Heloise der Briefe als auch die Frau in der Höhle ‚sind‘ nicht nur Magdalena, sondern mit ihr explizit die Schwarze des Hoheliedes. Im Folgenden seien weitere, teils marginale, teilweise augenscheinliche Motive zusammengefasst, die mit Heloise und mit Abaelard in Verbindung stehen können: die Nonnen-Sau, die Messer, der ‚Ring-Altar‘, die Schwangerschaft, nebenbei auch der ‚Penis‘, der Mönch-Verführer und Heloise bei Luzifer, schließlich die ‚Männlichkeit‘ der Heloisa.

Die Nonnen-Sau

Auf der Höllentafel rechts unten, dem über die drei Tafeln reichenden Cluster-Band besonders wichtiger Szenen zugehörig, bekommt das Trio bzw. Quartett mit der ‚Nonnen-Sau‘ im Lichte der hier probierten Interpretation erhebliche Brisanz (**Abb. 18**). Es ist wohl erlaubt, die Gestalt unter einer schwarz-weißen Haube als Nonnen-Sau zu bezeichnen, also dass eine ‚säuische Frau‘ gemeint ist, die sich als Nonne verkleidet hat.



Abb. 18: Detail Hölle, Nonnen-Sau.

Abb. 19: Detail Hölle, bestrafter Ritter über Messer-Tortur.

Die Szene könnte direkt vom Briefwechsel zwischen Heloise und Abaelard provoziert worden sein. Im fünften Brief erwähnt Abaelard die Flucht der beiden aus Paris in seine Heimat, als Heloise schwanger geworden war. Sie reiste verkleidet, „um den Schein zu erwecken, als seist du eine Nonne, angetan mit dem heiligen Gewand“. Abaelard setzt fort:

„... durch einen solchen Betrug habe ich damals ehrfurchtslos den heiligen Stand verhöhnt, dem du jetzt angehörst. Bedenke daher auch, wie angemessen dich die göttliche Gerechtigkeit, ja, vielmehr die göttliche Gnade gegen deinen Willen in den Stand versetzt hat, welchen zu verhöhnen du dich nicht gescheut hast: sie wollte, dass du in eben dem Gewand büßst, gegen welches du dich vergangen hattest, und der wirkliche Verlauf der Dinge muss der Lüge und dem Betrug Heilung gewähren und die Falschheit ausmerzen.“ (5,14)

Abaelard holt wie üblich groß aus. Ist Heloise mit der Nonnen-Sau des Bildes gemeint, wäre das ein Tiefschlag. Zwar ist möglich, dass auch die Hölle zum Traum der Erwachenden gehört. Dann hätte sie sich im Traum als diese böse heuchlerische Nonne gesehen. Dann wäre sie auch durch dieses Selbst-Schreckensbild erwacht. Wenn die Hölle aber nicht zum Traum gehört, spricht die Nonnen-Sau das Urteil des Jean Molinet über sie.

Die Bekleidung der Nonnen-Sau ist nur ungenau zu bestimmen. Der schwarze Schleier kennzeichnet alle Nonnen als diejenigen, die Profess erhalten haben. Viele der Schleier waren innen weiß gefüttert, auch die Kombination mit einer Haube war üblich.⁶³ Es scheint sowohl möglich, dass sich die Konzepture des Bildes Heloise als falsche Zisterzienserin oder Dominikanerin (u.a.) vorstellten, oder als Benediktinerin, wie die Nonnen im Paraklet, oder dass die Maskerade eine Fiktion der ‚betrügerischen Nonne‘ schlechthin ist.⁶⁴

Bestrafung mit scharfen Messern und Penis-Wiederauferstehung

Auf der Höllentafel werden überaus schmerzliche Foltern mit Messern angedroht. In einem Falle liegt ein Mann bäuchlings und leicht schräg auf einer Messerklinge (**Abb. 19**). Es könnte nicht gut für seine Männlichkeit ausgehen, eine Last drückt von oben auf ihn. Es ist die Scheibe, auf der sechs Untiere einem Ritter an die Eingeweide gehen. Der liegt rücklings, hat in einer Hand einen kostbaren Kelch, aus dem etwas herausfällt – naheliegend: eine Hostie. Voraussetzung für eine solche Gotteslästerung ist unerhörter Hochmut, die Todsünde *Superbia*. Übersetzen wir die Komposition in eine physikalische Logik, dann bewirkt die Überhebung im Geiste doppelte Höllenpein, die Untiere werden den Ritter zerreißen und das Gewicht dieser Gruppe drückt den Leib des Mannes darunter bäuchlings auf das Messer. Nicht vergessen sei, dass Abaelard der Sohn eines Ritters war, dass er aus dem Ritterstand stammt. Sein erster Brief, der diese Herkunft erwähnt, ist gespickt mit militärischer Rhetorik. Auch seine Entmannung durch vom Ziehvater Heloises gedungene Täter wertet Abaelard in den Briefen als Stimulation für seinen Glauben aus und auf. Der vollkommen gerechte Schlag gegen einen Teil seines Leibes habe zwei Seelen gerettet (5,15). Es war mit seinen und ihren Sünden so weit gekommen, dass „... die göttliche Milde mich offenbar nicht anders mehr retten konnte als dadurch, dass sie mir diese Genüsse ohne irgendeine Hoffnung von Grund auf beschnitt.“ (5,16) Es sei gerecht und milde gewesen,

⁶³ Doyes, Franz von Sales, *Die alten Trachten der männlichen und weiblichen Orden sowie der geistlichen Mitglieder der ritterlichen Orden*, Darmstadt 2012 (Reprint, Leipzig 1930).

⁶⁴ J.M.B. Porter, *The convent of the Paraclet: Heloise, Abelard and the Benedictine tradition*, in: *Studia Monastica* 41 (1999), S. 151-169. Dass die Liturgie eher zisterziensisch war, vgl. Chrysogonus Waddell, *Peter Abelard as creator of liturgical texts*, in Thomas 1980, S. 267-286, S. 270.

„... auf dass ich in vielen anderen Stücken wüchse, um denjenigen Teil meines Körpers verkürzt, welcher der Sitz der Lust war und die Ursache meiner Begehrlichkeit. Es war also nur gerecht, dass das Glied getroffen wurde, das an mir das Ganze begangen hatte, und dass es durch sein Leiden sühne, was es durch seine Freuden verschuldet hatte: dies hat mich an Leib und Seele von aller Unreinheit abgeschnitten“ (5,16).

Er nennt dann (5,17) Origenes, der sich selbst kastriert hatte und dabei die Schuld seines Todes auf sich lud, er erörtert die besondere Würdigung der Eunuchen und kommt am Ende des Briefes wiederum zu dieser Bildlichkeit zurück: Der Herr führe nicht den Tod herbei, „sondern kommt ihm zuvor; er wendet das Messer an, um abzuschneiden das Kranke.“ Die Zitate sollen vermitteln, dass die Rhetorik des Messers und des Abschneidens in diesem fünften Brief sehr stark ist. Abaelard will damit offenbar Eindruck machen. Er wertet sein Unglück so affektiv wie emotional aus, er feiert seine Kastration, die ihm – und Heloise – erst die Wahrheit gebracht hätte. Wenn es im Bild darum gegangen ist, an der Wahrheit der Heloise – und, wie zu prüfen sein wird, an der Wahrheit des Abaelard – zu zweifeln, dann hat diese radikale Rhetorik provoziert. In der Hölle des *Gartens der Lüste* hätten wir es mit der Anwendung der ‚Messer‘ als Bestrafung zu tun. Versteht man den Traum der Frau in der Höhle wörtlich – wie es Bosch’s Sache ist –, dann träumt sie im Reiterkreis auch einen aufgerichteten Penis. Er gehört, auch wenn es in der Kürze etwas platt klingt, zur Abaelard-Symbolik.

Gedenken am persiflierten ‚Altar‘?

Im zweiten pervertierten Paradiestor von links sind, wie schon erwähnt, der große und der kleine verschleuderte Ring zu einem verwerflichen Pseudoaltar zusammenschmiedet. Ein Vogel wie ein Reiher sitzt darauf, darüber kreisen weitere Vögel. Zwei eingerollte Behältnisse, aus denen die Halbbögen des unteren ‚Ringes‘ aufsteigen, haben die gleiche Farbe wie nur noch der Kackthron Luzifers in der Hölle, und, teilweise etwas heller, der ‚Ring‘ um den mittleren Brunnen der *Luxuria*. Kurz, hier passiert Teuflisches. Hilfreich war der Vergleich zwischen dem Pseudo-Altar im Lüste-Garten und einer Abbildung in der Hochzeitsordnung *L’ordine delle nozze* von der Vermählung von Constantino Sforza und Camilla von Aragon 1475 in Pesaro (**Abb. 20, 21**). Die pflanzenähnlichen Streben im Bild karikieren einen solchen feierlichen Aufbau der Hochzeitsordnung. Im Konzert des Lüste-Gartens sind die verschleuderten Ringe zu einer Pseudo-Anbetung der Sinne und körperlichen Liebe inszeniert, falsch wie die satirischen Mystik-Momente bei der Vereinigung der Liebenden am Brunnen der Venus in der *Hypnerotomachia Poliphili*.⁶⁵ Angenommen, die Karikatur gelte tatsächlich einer Ehe und Heloise, entsteht ein zunächst absurd erscheinender Verdacht: Ist hier ein verwerflicher Altar inszeniert für den Geist, in dem eine Heloise dem 22 Jahre vorher gestorbenen Abaelard

⁶⁵ Dort ist die Rede vom andächtig knienden Liebenden. Bei der Beschreibung von seinem Erlebnis werden Begriffe der mystischen, christlichen Schau karikiert. Siehe Thomas Reiser, *Francesco Colonna. Hypnerotomachia Poliphili*, Breitenbrunn 2014, S. 524.

‚hinterherliebt‘, ein Denkmal ihrer falschen fleischlich-menschlichen Liebe? Eingedenk der Perspektive von Jean Molinet wäre das möglich.⁶⁶



Abb. 20: Zweites pervertiertes Paradiestor von links als Altar zweier Ringe (groß und klein), die zerbrochen waren und jetzt zusammengeschmiedet worden sind.

Abb. 21: Gesteck für das Hochzeitspaar mit Ring aus der Hochzeitsordnung L'ordine della nozze (1475), Rom Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Urb. 899, fol. 56v.

Abaelard hatte sich gewünscht, im Paraklet begraben zu werden, in der Nähe Heloises, um ihre Gebete hatte er gebeten. Sie erfüllte diesen Wunsch. 22 Jahre später schließlich wurde sie an seiner Seite begraben. Die Chronik von Tours berichtete, dass in dem Moment, als Heloise ins Grab gelegt wurde, Abaelard die Arme aus dem Grab streckte, um sie zu umarmen.⁶⁷ Müsste ein solcher Gemeinschaftskult – sofern bekannt – nicht die Kritik provoziert haben, wenn es angezeigt ist, die Wahrheit über Heloise zu verkünden? Heloise, der aufgetragen worden war, am Altar für Abaelards Seelenheil zu beten, hätte in Wirklichkeit an einem solchen Sinnenaltar ihre eigenen Gebete gestöhnt? Die heimliche lebenslange liebende Verehrung des gestorbenen Geliebten durch Heloise hätte als Steilvorlage für den karikierenden Pseudo-Altar gedient?

Allerdings ist Abaelard christlich begraben, nicht verbrannt worden. Wollte man hier eine Urne oder ähnlich erkennen, müsste man annehmen, die Polemik gegen Abaelard sei so stark, dass man ihm – weil er den Glauben der (antiken) Logik geopfert habe – ein als antik vermutetes, nicht christliches Begräbnis unterstellen hat wollen.⁶⁸

⁶⁶ Über Heloises Beharren auf ihrer Liebe, auch über Falschheit und Traumgesichte, siehe Ursula Niggli, *Erotische Konfession und klösterliche Instruktion*, in: Niggli 2003, S. S. 91-113 hier S. 97.

⁶⁷ Charrier 1933, S. 300. Siehe auch eine weitere Erwähnung des wunderlichen Geschehens auf der Internetseite von Werner Robl: <http://www.abaelard.de/060016chroniken.htm>.

⁶⁸ Dass man in der Antike die Toten teilweise verbrannte, ist aus der Literatur als bekannt vorauszusetzen, zumal bei dem hier vorgeschlagenen Konzepteur, s.u. Die sorgfältige Marmorierung der Form ohne Schrift spricht gegen ein Epitaph, doch sind Urnen dieser Form meiner Kenntnis nach erst viel später im Gebrauch.

Plötzlich schwanger

Zwischen Pforte und ‚kleinem Paradies‘ im rechten Mittelgrund des Bildes steht eine Gruppe aus drei Figuren. Der hintere Mann blickt mit einer Handbewegung des Erschreckens, eine Hand an den Kopf geführt, hinauf in den Reiterkreis (**Abb. 22**). Er sieht dort zwei Störche auf einem Eber sitzen. Der zweite Mann, in Rückenansicht, hat die Frau, die von der Seite gesehen wird, untergehakt. Von ihrem Hintern geht ein bleicher Ast aus, der in einer durchsichtigen Blüte endet, die alle drei einschließt. Die Frau hat einen vorgewölbten Bauch, sie ist offenbar schwanger. Dem erschrockenen Mann wird also eine Schwangere gebracht. Bemerkenswert ist der oft nicht beachtete Umhang der Frau, der nach hinten zur Seite gerutscht ist. Er umfängt ihre rechte Seite und ist zwischen den Beinen des erschrockenen Mannes sichtbar, also hinter ihm. Die Verbindung zwischen ihm und der Frau ist also betont.



Abb. 22: Detail Mitteltafel, Schwangerschaft mit Verwicklungen.

Was passiert? Bisher nahm ich aufgrund der Haube an, einem Mann werde eine – nicht mit ihm – verheiratete Frau gebracht, mit der er unerlaubt intim war, damit er sich jetzt für die Folgen verantworten. Dass die unerwünschte Schwangerschaft der Heloise den Stein ins böse Rollen brachte, ist schon erwähnt worden. Wenn der Vorgang im Bild auf sie und Abaelard gemünzt ist, sähen wir hier also das Liebespaar und Fulbert, den Vormund Heloises, der Abaelard mit der Schwangerschaft konfrontiert und, wie die Haube der Frau vermittelt, zur Heirat auffordert. Es wäre, so gesehen, der Fulbert, der Abaelard anschließend überfallen und kastrieren lassen wird. Der gemeinsame Umhang würde das Liebespaar vereinen. Die Farbe des Stoffes ähnelt einem anderen Umhang in der Hölle, dazu umgehend.

Der Mönch Abaelard als Verführer?

Zwischen Sehsinn und Geruchssinn steckt ein ‚Mönch‘ kopfüber im Wasser (**Abb. 23**). Es ließ sich zeigen, dass er die Hände wie im Gebet gefaltet hat, doch genau über seinem Penis. Eric de Bruyn führte eine schöne Geschichte dafür an, bei der eine angeblich jungfräuliche Braut den Bräutigam in der Hochzeitsnacht mit außerordentlichen Liebeskünsten überrascht.

Gefragt, woher sie die habe, erzählt sie, ein Mönch habe sie sie gelehrt, und mit dem Pfarrer habe sie geübt. Dieser könne übrigens ‚besser beten‘ als er, ihr Ehemann.⁶⁹

Wenn das Bild von Heloise berichtet, wäre damit der den Teenager Heloise verführende Abaelard gemeint. Per Handhaltung als Kleriker gegeben, mit deren Platzierung als Verführer entlarvt. Als Entwicklung verstanden, würde die Geschichte der beiden Liebenden im Sinnkreis beginnen – der ‚Mönch‘ kopfüber verbindet mit den Füßen Sehen und Riechen – und würde über den bewusstlosen Sinnenritt und das Ehesymbol fortgeführt; Abaelards Bestrafung wäre vorweggenommen.



Abb. 23: Detail Mitteltafel, bestrafter Verführer mit religiösem Anschein.

Angenommen, er wäre gemeint, wären damit beide Liebende im Bild gekennzeichnet, wie sie ihren religiösen Status betrügerisch ausnützen. In diesem Falle gehört es eindeutig zum Traum. Dass Heloise die Schlüsse daraus zieht, wäre also möglich.

Heloise bei Luzifer?

Schließlich ist auf eine Situation hinzuweisen, die ein Äquivalent zu dem unwirschen Diktum Molinets sein könnte, demzufolge Heloise als ‚Braut des Luzifers‘ in der Hölle ende. Die Diskussion, ob die thronende Figur mit dem Eulenkopf, die einen Sünder verspeist und ausscheidet, der Höllenfürst sei oder das Untier der Tondalus-Vision, kann hier nicht geführt werden. Die Figur ist, meine ich, nur als Komposit aus Tondalsvogel (ohne diverse von dessen Attributen) und die ‚Seelen einatmender‘ Satan zu begreifen, wobei dessen Thron zum Kack-Thron wurde, auf dem die Seelen defäkiert werden. Doch ist es der Thron des Höllenfürsten, auf dem er ‚anti-gekrönt‘ sitzt (**Abb. 24**). Diese Figur dominiert die Folterer in dieser Hölle, sie ist kein Monster, das von einem weiteren, noch größeren, gefolgt wird, es ist nicht der Vogel, sondern Fürst der Finsternis des Tondalus, mit den Füßen ‚gefesselt‘ wie ein im Block Gefangener. Die Stoffbahn, die von diesem Thron herunterfällt, umschließt mehr,

⁶⁹ Eric de Bruyn, *Texts and Images: The Sources for Bosch's Art*, in: Silva Maroto, Pilar, *Bosch. The 5th Centenary Exhibition*, Madrid 2016, S. 73-89. Ich hatte auf den mit dem Tode bestrafte Mönch aus dem *Jungfrauenpiegel* hingewiesen, vgl. Michael 2016, Kap. 33, womit auch die Bestrafung abgedeckt wäre.

ostentativ aber, durch die Krümmung des Stoffverlaufs betont, die unmittelbar vor dem Thron sitzende Frau. Ein Teufel in Tiergestalt umarmt sie mit beiden Armen. Beider Spiegelbild erscheint vor ihnen im kostbaren Rundspiegel, der wie so oft an Stelle des Hintern einer unter dem Tuch verborgenen, ebenfalls teuflisch verwandelten Figur sitzt. Grob ist die Bedeutung schnell zu bestimmen, es ist eine Szene der *Luxuria*.



Abb. 24: Detail Hölle, Bestrafte Frau vor dem Höllenherrscher als ‚Braut Luzifers‘?

Zweifelloos muss die Frau auf Eva bezogen werden; außerdem auf die unterhalb des Portals sitzende Frau im Mittelbild, der eine umgekehrte gläserne Blütenhaube über den Kopf und ihre schönen Haare gestülpt ist (sie ist das positive Gegenbild). Zurück zur Teufelsgestalt. Für sie ist anzumerken, dass der Stoff über einen Oberschenkel gezogen ist: Sie und die Frau zu ihren Füßen gehören zusammen wie die Schwangere und ihr Gegenüber, die durch deren Gewand vereint sind. Wir sehen die irdische und die teuflische Buhlschaft dieser Frau Heloise. Sie ist, wie Molinet schreibt, die Braut des Luzifers?

Heloisa entweiblicht?

Es ist wiederholt dafür plädiert worden, dass die vordere Figur in der Höhle ein Mann sei (Erwin Pokorny, zuletzt Paul Vandenbroeck). Für diese Beobachtung gibt es eine Erklärung. Die Diagnose kollidiert nur im ersten Moment mit der Herleitung der beiden behaarten Frauen aus dem Duo der anfangenden Diener Christi nach dem *Goldenen Brief*, also damit, dass beide Frauen sein sollten.

Sie waren es, und die Frau in der Höhle ist seit der Unterzeichnung – aufgrund welcher Diskussion auch immer – in einen höheren spirituellen Zustand befördert worden, wie schon aus der Eliminierung des Vogels zu schließen. Um diesen Zustand zu erreichen, wird aus *anima* bei Wilhelm von Thierry ein *animus* (§ 198). Die Begründung dafür ist bekannt, der höhere spirituelle Zustand ist für Frauen bis auf Ausnahmen nicht erreichbar. „Wenn die Seele sich abwärts wendet, dann heißt sie Frau; wenn man jedoch Gott in sich selbst erkennt

und Gott daheim sucht, dann ist die Seele der Mann“, heißt es bei Meister Eckhart, andere Zeugen wären leicht beizubringen.⁷⁰ Möglicherweise bleiben die Geschlechtsmerkmale der Frau in der Höhle deshalb unmerklich, weil sie im Moment der Erkenntnis bereits ‚männlich verformt‘ ist, wie die Perspektive des Goldenen Briefes es ja anlegt.⁷¹ In dieser Hinsicht macht hellhörig, dass wiederholt von den männlichen Qualitäten der Heloise die Rede ist.



Abb. 25: Lucas van Leyden, Konversion der Magdalena mit infolge des göttlichen Eingriffs zwei-gestaltigem Kopf und Körper, um 1506, Wien, Albertina, DG1926/2021.

Es ist nicht nur so, dass ihre Fähigkeiten die der Männer übersteigen, wie schon Abaelard betont. Hugo Metellus attestiert ihr in seinen Briefen an sie, sie hätte die weibliche Weichheit hinter sich gelassen und sei hart wie ein Mann geworden.⁷² Diese Argumentation wiederholt sich, auch die Männlichkeit der Heloise gehört somit zu ihren kontinuierlichen Attributen. Schon der *Rosenroman* hatte diese rhetorische Figur gebraucht, siehe oben.

Der Philosoph Abaelard im *Garten der Lüste*?

Es fällt auf, wie sehr der *Garten der Lüste* von zwei Theologen des 12. Jahrhunderts beeinflusst ist. Ich habe mich 2018 korrigiert und sehe nicht mehr nur *eine* Theologie wie im *Goldenen Brief* des Wilhelm von Saint-Thierry als anregend für das Bild, sondern halte den Brief für eine direkte Quelle. Das ‚Verhaltensgebot‘ mit der Unterscheidung des einen aufrechten von den beiden gebeugten Männer geht auf die Paragraphen 62-63 des Briefes zurück, der ursprünglich geplante Vogel auf dem Kopf der Frau in der Höhle, wie schon notiert, auf Paragraf 64. Die zwei ‚behaarten‘ Frauen vor und in der Höhle waren in der Unterzeichnung ebenfalls entlang des Briefes und adäquat zu den beiden gebeugten Männer im Verhaltensgebot entworfen. Ohne den in der Malerei eliminierten Vogel und leicht erhoben ist die Frau in der Höhle auf die Stufe des aufrechten Mannes im Verhaltensgebot

⁷⁰ Zit. nach Irene Leicht, *Präsentische Eschatologie als Utopie in Marguerite Porettes Spiegel der einfachen Seelen*, in: Jan A. Aertsen, Martin Pickavé (Hrsg.) *Ende und Vollendung. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter*, Berlin / New York 2002, S. 138-150, zit. S. 148.

⁷¹ Vgl. Michael 2018, S. 86-87, Michael 2018 (Geldwechsler).

⁷² Die Briefe des Hugo Metellus bei Charrier 1933, S. 282-285.

gerückt. Daneben waren auch Motive von Bernhard von Clairvaux auszumachen, von denen man freilich nicht weiß, wie sie, selbst wenn man sie explizit seiner Theologie zugeordnet hat, später benutzt worden sind.⁷³

Es kann freilich Zufall sein, dass diese beiden Theologen, mit denen der *Garten der Lüste* entworfen worden ist, die exponiertesten Gegner des Abaelard waren. Ein Brief Wilhelms an Bernhard brachte den Stein ins Rollen. Er schickte in diesem „Kampf monastischer Bibelfestigkeit gegen aristotelische Begriffsanalyse“⁷⁴ gleich einen Katalog mit Widerlegungen mit, die Bernhard von Clairvaux für seine eigene Kritik Abaelards übernahm. Bernhards Diktum, Abaelard sei ein Häretiker, war für die nachfolgenden Jahrhunderte verheerend für den Gelehrten. Nach seiner Verurteilung und dem baldigen Tod verschwindet er aus der Diskussion und ein „Schweigen über Abaelard“ beginnt.⁷⁵

Was ist um 1500 überhaupt von Abaelard bekannt: Dass er von Bernhard von Clairvaux scharf kritisiert und vom Papst exkommuniziert wurde, nachdem er vorher ein unerlaubtes Verhältnis zu einer Frau gehabt, ein Kind gezeugt hat und kastriert worden war? Wie notiert wurden offenbar seine Lieder oder Lieder gesungen, die als seine galten, und einige wenige Philosophen lasen ihn irgendwie doch. Wilhelm von Thierry war als Gegner Abaelards bekannt. Er hatte Abaelard verantwortlich dafür gemacht, dass sein Hohelied-Kommentar nicht fertig wurde – was also bei jeder Lektüre auch um 1500 aktualisiert wurde.⁷⁶

Außerdem wurden die Briefe von Bernhard von Clairvaux weit verbreitet und stets gelesen.⁷⁷ Wenn in einem Bild das erweckte Erwachen der Heloise entworfen ist, liegt der Verdacht nahe, dass die Gedanken ihres geliebten Philosophen und geistlichen Paten im Bild verhandelt würden. Sofort fällt ins Auge, dass Abaelard auf Heloises Bitte hin eine Erklärung

⁷³ Die (hier umgedrehte) geschichtliche Anlage des Gartens, das Prinzip *vicissitudo*, die nur übergestreifte tierisch-pflanzliche verkehrte Haut bei den Figuren kopfüber im Vordergrund. Vgl. Bernhard / Wolters 1937, S. 179 (23. Predigt): „Die heilige Geschichte ist demnach ein Garten. Ein Garten der in drei Felder geteilt ist. Denn die Geschichte umfasst die Schöpfung, die Wiederversöhnung und die Erneuerung von Himmel und Erde.“ Zu *vicissitudo* und verkehrter tierisch-pflanzlicher Haut vgl. Michael 2018 (Geldwechsler). Die Anlehnung an Wilhelm scheint mir direkt zu sein, freilich übersehe ich nicht, was Bernhard betrifft, ob oder wie dessen Motive im späteren theologischen Schrifttum präsent waren.

⁷⁴ Peter Dinzelsbacher, *Bernhard von Clairvaux*, Darmstadt 2012², S. 230.

⁷⁵ Leif Grane, *Peter Abaelard. Philosophie und Christentum im Mittelalter*, Göttingen 1959, S. 180. Vgl. Michael Seewald, *Verisimilitudo. Die epistemologischen Voraussetzungen der Gotteslehre Peter Abaelards*, Berlin 2012, S. 20. Gerade fünf Abschriften der Ethik (*Scito te ipsum*) haben überlebt (1721 gedruckt), siehe Perkams 2001, S. 170. Die *Problemata Heloissae* gibt es gar in einem einzigen Exemplar von 1400, siehe Heyder 2010, S. 115. Petrarca's *De vita solitaria* u.a. über Abaelard wäre eine mögliche Anregung gewesen. „Persecuted intellectual, martyr of Reason, martyr of Love, first professor, philosopher of solitude, patron of student revolts, champion of female emancipation and the freedom of thought“ wurde er erst sehr viel später. Siehe Wim Verbaal, *Trapping the Future: Abelard's Multi-Layered Image-Building*, in: Hellemans 2014, S. 187-212, zit. S. 191-192.

⁷⁶ R.M. Ilgner, *Einleitung*, in: *Petrus Abaelardus, Scito te ipsum. Erkenne dich selbst*, Einleitung, Edition, Übersetzung von R.M. Ilgner, Turnhout 2011, S. 3-143, hier S. 9. – Abaelard war für Wilhelm ein großes Problem. Zwei von Wilhelms Schriften, so Étienne Gilson, *Speculum fidei* und *Aenigma fidei*, sind „wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem Abälardstreit verfasst“. Étienne Gilson, *Heloise und Abälard. Zugleich ein Beitrag zum Problem von Mittelalter und Humanismus*, Freiburg 1955, S. 11.

⁷⁷ Siehe Romedio Schmitz-Esser, *Arnold von Brescia im Spiegel von acht Jahrhunderten Rezeption: ein Beispiel*, Münster 2007, S. 62.

der Schöpfung, *Expositio in Hexaemeron*, geschrieben und die Schöpfung bis exakt dahin ausgedeutet hat, wo auch das Paradies des Gartens der Lüste ‚endet‘, bis Gen 2,25 – bis einschließlich der Erschaffung Evas.⁷⁸

Theoretisch wäre beides denkbar: Erstens, dass das Erwachen der Heloise mit den Argumenten des Abaelards inszeniert ist, dass er es gleichsam bewirkt. Zweitens wäre aber auch möglich, dass die Erweckung der Heloise trotz der schlechten Kustodenschaft des Abaelard erfolgt, also mit Argumenten, die diesem widersprechen. Angeklagt wurde Abaelard unter anderem wegen seiner These, die ‚Zustimmung‘ (*consensus*) sei das eigentliche Kriterium der Sünde, weder der Wille noch die Tat selbst, sondern nur die Zustimmung. Die natürlichen Triebe seien per se nicht sündhaft.⁷⁹

Wilhelm von Thierry wirft ihm das vor. Abaelard propagiere, in Begierde und Lust (und in Unwissenheit) selbst werde keine Sünde begangen, sogar, „dass dergleichen nicht Sünde sei, sondern Natur“. Der Lüste-Garten ließe sich durchaus als eine Polemik dagegen interpretieren. Die explizit-somnambul-unwissend den Begierden sich hingebenden Seelen würden, so verstanden, ausgesprochen hart bestraft. Wiederum gilt, dass das Bild dahingehend schweigt und diese Interpretation keinesfalls notwendig ist: Denn wenn gesündigt wird, wird bestraft – ob die Sünder es aus Unwissenheit taten, ob sie ‚zustimmten‘, ob das Konzept es als ‚natürlich‘ ansehen lassen wollte und also die skizzierte Anschauung Abaelards persiflieren oder nicht, können wir nicht unterscheiden.

Gedankenspiel: Der Baum-Mensch als Abaelard-Korrektur? Oder als seine Karikatur?

Konkreter ist eine Argumentation, die den Baum-Menschen betrifft. Abaelard wurde auf dem Konzil von Sens auch verurteilt, weil er gelehrt hätte, wie Wilhelm von St. Thierry ihm vorwirft, „dass diejenigen, die Christus in Verkennung seiner Identität (als Messias und Gottessohn) ans Kreuz schlugen (d.h. die Juden), keine Missetat begingen, und dass nicht als Schuld anzurechnen ist, was in Unwissenheit geschehen sei.“⁸⁰

Den Baum-Menschen kann man als polemische Antwort darauf verstehen. Bei Wilhelm von Saint-Thierry heißt es:

⁷⁸ *Petri Abaelardi Opera Theologica*, 5, CCCM 15, Turnhout 2004. Engl.: Wanda Zemler-Cizewski, hrsg. und übers., *Peter Abelard: An Exposition on the Six-Day Work*, Corpus christianorum in Translation, continuatio mediaevalis 8, Turnhout 2011. Das gilt freilich auch, wenn die Schrift ursprünglich weiter ging. Vgl. *Introduction*, S. 16. Man hat auch vermutet, dass keine Fortsetzung geplant war: Heyder 2010, S. 612. Siehe auch Peter Cramer: *Abelard on the First Six Days*, in: Hellemans 2014, S. 282-297. Nach Abaelard hatte Adam in seinem Schlaf noch keine Vision, die im Lüste-Garten deutlich ist. Abgesehen davon, dass (gewissermaßen: auch) Abaelard von einer 2 stufigen Schöpfung ausgeht (simultan alles und alles sich daraus entwickelnd), findet sich im Bild nichts von dessen speziellen Ansichten, z.B. vom Welt-Ei mit seinen vier Elementen-Bestandteilen. Vgl. z.B. Eileen Kearney, *Peter Abaelard as Biblical Commentator: A Study of the Expositio in Hexaemeron*, in: Thomas 1980, S. 199-210. Umfassend dazu auch Heyder 2010.

⁷⁹ Die Literatur dazu ist zahlreich. Siehe z.B. Ilgner 2011, S. 118-137.

⁸⁰ Zit. Heinz Schreckenber, *Die christlichen Adversus-Judaeos-Texte (11.-13. Jh.). Mit einer Ikonographie des Judenthemas bis zum 4. Laterankonzil*, Frankfurt a.M. u.a. 1988, S. 121, S. a. S. 141.

„Es sagt, durch Unwissenheit geschehe keine Sünde. Er sagt, dass ein Heide oder Jude, wenn er den Glauben an Christus deshalb verachtet, weil er glaubt, er stehe im Widerspruch zu Gott, nicht sündigt. Er sagt, dass die, welche die Märtyrer deshalb töteten, weil sie meinten, damit Gott Gehorsam zu erweisen, nicht sündigten. ‚Deswegen‘, sagt er, ‚haben die Juden, die Stephanus steinigten und den Herrn kreuzigten, nicht gesündigt; ja sie hätten mehr gesündigt, wenn sie ihn gegen die Gewissheit ihrer Einschätzung verschont hätten.“⁸¹

Die Hölle des Lüste-Gartens ist eine Vision nach Psalm 68. Die Szenen der Kreuzigung in der Harfe und am umgefallenen Tisch, an dem eine Maus-Teufelin einen Mann zu erstechen im Begriff ist, beziehen sich auf 68,22-23.⁸² Der Baum-Mensch ist eine Figur der Sündenhäufung nach Vers 68,28 (**Abb. 26**). Als Summe der Sünden, die der Baum-Mensch trägt, die um ihn herum kreisen, ist er implizit ein bestrafter ‚Christus-Mörder‘ und ‚Jude‘.



Abb. 26: Höllentafel, Baum-Mensch, Summe der Sünden (die körperlichen an ihm, die geistigen um ihn herum) als Figur nach Psalm 68,28 (*appone iniquitatem super iniquitatem eorum*).

Denn die überwiegende Interpretation dieses Psalms ist antijudaistisch. Eine Begründung für die Verwünschung *appone iniquitatem super iniquitatem eorum* des Psalmverses 68,28 nämlich ist, dass sich die Sünden der Juden von ersten Verleumdungen der Pharisäer über die Angriffe des Volkes bis hin zur Kreuzigung addiert und gesteigert hätten.⁸³ In der Kreuzigung, so wird der Vers 68,28, verstanden, kulminiert die Summe der Sünden. Das heißt, der Baum-Mensch, an und in dem diese Summe der Sünden bestraft wird, ist ein für die niedrigste Tat und höchste Sünde bestrafter Christismörder, konkret auch: Jude. Soweit die implizite Textlogik – freilich könnte das Schreckensbild Baum-Mensch ganz andere Feinde diskreditieren (darüber in einem folgenden Essay über den Auftraggeber). Beachtung verdient dabei der Begriff des Eifers. Abaelard gesteht den Feinden Christi den gut wollenden, wenn auch fehlgeleiteten Eifer zu und beruft sich dafür auf Paulus (Röm 10,2,

⁸¹ Disp. 13, zit. nach Ilgner 2011, S. 133.

⁸² Michael 2018, S. 117-120.

⁸³ Rasmussen 1989, S. 52-54. Siehe Michael 2016, Kap. 40.

Hervorhebungen von mir): „Ich bezeuge ihnen, dass sie *Eifer* für Gott haben, aber nicht dem Wissen gemäß.“ Der schlechte besondere Eifer der Mörder des Christus und der Märtyrer ist ein wichtiger Begriff für Abaelard, er verwendet ihn an mehreren Stellen seines Werkes.⁸⁴ „Aber weil sie in diesem *Eifer* und Bemühen ihres Geistes getäuscht werden, ist ihre Intention irrig und das Auge des Herzens nicht einfach, so dass es klar sehen könnte, d.h. sich vor einem Irrtum vorsehen.“ Das bedeutet ihren Freispruch, denn ihr Fehler lag nicht im *consensus*, in der Zustimmung für etwas, das sie als falsch erkannt hatten. Der von Abaelard – und seinen Gegnern – diskutierte falsche Eifer der Christumörder macht wegen einer exegetischen Tradition hellhörig, die die Höllentafel maßgeblich beeinflusst hat. Denn wegen des in Psalm 68,10 genannten Eifers wird dieser Vers mit der Austreibung der Wechsler (Joh 2,15-17) in Verbindung gebracht. „Denn der *Eifer* für dein Haus hat mich verzehrt...“, heißt es im Psalm. Bei Joh 2,17: „Seine Jünger erinnerten sich an das Wort der Schrift: Der *Eifer* für dein Haus verzehrt mich.“⁸⁵



**Abb. 27: Detail Hölle, bestrafter Sünder am Tisch, ‚der ihnen zur Falle werde‘ (Ps 68, 23).
Abb. 28: Bosch-Nachfolge, Austreibung der Wechsler (Detail) ‚umgestürzter‘ Tisch, dahinter
eine Tischplatte auf dem Kopf eines weiteren Wechsler wie beim Baum-Mensch, 1570-1600,
Glasgow, City Museums.**

Die Höllentafel hat das wie folgt geformt. Das Motiv der umgeworfenen Tischplatte im Vordergrund der Höllentafel, an der ein heuchlerischer Mann von der Maus-Teufelin gestellt wird (Psalm 68,23: „Der Opfertisch werde für sie zur Falle...“) ist vermutlich von einem im Tempel umgeworfenen Tisch bei der ‚Vertreibung der Wechsler‘, ein gebräuchliches Motiv, abgeleitet (**Abb. 27, 28**). Möglich ist das auch für die Platte auf dem Kopf des Baum-Menschen.

Die Vertreibung der Wechsler einer Gruppe von Bildern von Bosch-Nachfolgern führt

⁸⁴ Siehe die beiden Verweise bei Ilgner 2011, S. 234 Anm. 163. Siehe auch Peter von Moos, *Die Collationes Abaelards und die Lage der Juden* (1997/98) in: Von Moos 2005, S. 327-371.

⁸⁵ Vgl. Rasmussen 1989, S. 49-66.

jedenfalls beide Motive auf, den Wechsler mit einem runden Tisch auf dem Kopf (im Hintergrund rechts) und die schräg gestellte Tischplatte.⁸⁶

Kam auf diese Weise der merkliche – implizite – Antijudaismus des Baum-Menschen in das Bild?⁸⁷ War beabsichtigt, die Lehre vom falschen *Eifer* der ‚Christusmörder‘, die sie in Abaelards System ohne Sünde bleiben lässt, zu korrigieren? Dessen Position gegenüber Juden und Judentum wird heute unterschiedlich bewertet.⁸⁸ Um 1500 wäre vor allem wohl der Unterschied zu den Stereotypen der *Adversus-Judaeus*-Texte aufgefallen, was Abaelards Haltung gegenüber dem Eifer der ‚Christusmörder‘ noch verdächtiger gemacht hätte.⁸⁹ Dies gilt für alle Schriften, insbesondere für die *Collationes*, die Gespräche zwischen einem Philosophen, einem Juden und einem Christen. Deren Kenntnis wird für die Jahre um 1500 ebenfalls nicht angenommen.

Gleichwohl war den Theologen Abaelards ‚verzeihende Haltung‘ gegenüber den ‚Christusmördern‘ von Bernhard von Clairvaux und Wilhelm von Thierry her bekannt. Wenn also für ein Bild über Heloise auch Abaelard an den Pranger gestellt werden hätte sollen, hätte dessen ‚pro-jüdische‘ Position einen passenden Grund geliefert. Auch um 1500 ist die These von der Sündlosigkeit der ‚Christusmörder‘ als ganz und gar irrig angesehen worden.⁹⁰ Im Bild wäre ganz im Sinne des Bernhard von Clairvaux entschieden worden: Die Strafe ist selbst der Beweis, dass der ‚Christusmord‘ doch die größte Sünde gewesen sei.⁹¹ Für uns und das Bild freilich ist damit gar nichts beweisen, denn letztgenannte These gilt auch für die, die niemals etwas von Abaelard gewusst haben.

Noch einmal: Theologie-, Literatur- und Philosophiegeschichte haben das Verschwinden des Abaelard aus der Geschichte beobachtet. Für die wenigen Ausnahmen, was die Jahre um 1500 angeht, siehe oben. Was für Nikolaus von Kues gilt, trifft auch auf den Konzepteur des *Gartens der Lüste* zu.

Mit seiner Kopfbedeckung würde der Baum-Mensch sogar als eine Abaelard-Karikatur lesbar sein. Denn eigentlich müsste die Summe der Sünden ein Symbol der *Superbia* als Kopfbedeckung tragen, des Hochmuts als ‚Kopfsünde‘, die alle anderen bewirkt. Dies kann

⁸⁶ *On the trail of Bosch and Bruegel: four paintings united under cross-examination*, Hrsg. v. Erma Hermens, Copenhagen 2012

⁸⁷ Siehe Michael 2018 S. 113-126.

⁸⁸ Béatrice Acklin Zimmermann z.B. sieht Abaelard im traditionellen theologischen Antijudaismus befangen. Siehe B.A.Z., *Die Gesetzesinterpretation in den Römerbriefkommentaren von Peter Abaelard und Martin Luther*, Frankfurt am Main 2004, 244-247. Dagegen spricht Ursula Niggli, *Abaelards Ideen über die jüdische Religion und seine Hermeneutik im Dialogus*, in Niggli 2003, S. 169-191 von der Empathie (S. 177) Abaelards und hebt dessen erstmalige Erklärung der „Geldjuden“ wegen des ihnen verbotenen Grundbesitz hervor. So auch Schreckenbergs 1988, S. 138.

⁸⁹ Vgl. Schreckenbergs 1988, S. 133-144. Siehe Heyder 2010, S. 374-385, mit der Literatur zur Antijudaismus-Diskussion, Anm. 98, S. 377.

⁹⁰ Kritisiert schon im *Römerbriefkommentar des Codex Vaticanus Ottobonianus Latinus 445* (vor 1180), der anonym etliche Zitate aus Abaelards Römerbriefkommentar bringt und ihm in wichtigen Details widerspricht. Siehe Rolf Peppermüller, *Zu Abaelars Paulusexegese und ihrem Nachwirken*, in Thomas 1980 S. 217-222.

⁹¹ Es ist eine der Thesen, die Abaelard widerruft, vgl. Dinzelbacher 2012, S. 246, und der von anderen widersprochen wurde, siehe Peppermüller 1980, S. 217-222.

bei dem zweifellos als Sünden-Summe konzipierten Baum-Menschen nicht übersehen worden sein. Also erfolgte die Ersetzung der *Superbia* durch die *Luxuria* auf dem Kopf des Baum-Menschen mit einem bestimmten Ziel. Was träfe besser einen Mann, von dem seine Feinde behaupteten, er gäbe sein Geld im Wesentlichen für Huren aus?⁹²

13. Zwischenstand: Ist Heloise die Nonnen-Sau, oder hat sie von ihr geträumt?

Ich will die Überlegungen über Abaelard hier beenden, denn, wie schon gesagt, wäre jedes Motiv, das im Sinne Abaelards oder gegen ihn verwendet worden sein könnte, genauso gut ohne ihn denkbar – zumal, wie ebenfalls bereits notiert, nach moderner Quellenlage und Einschätzung die Kenntnis der Abaelardschen Thesen um 1500 wenig wahrscheinlich ist.⁹³ Das Gedankenspiel fasziniert gleichwohl, denn wenn Heloise mit der Frau in der Höhle gemeint ist, wäre der genannte Widerspruch zwischen Erweckung und ‚Brüsseler Kamasutra‘ aufgehoben. Zumal Heloise und Abaelard der Grund sein könnten, weshalb das Bild auf den *Goldenen Brief* von Wilhelm von St. Thierry und auf Bernhard von Clairvaux gegründet ist, die Gegner Abaelards. Freilich gilt die Einschränkung des vorigen Absatzes auch hier. Für die Möglichkeit, die Frau in der Höhle sei als Heloise konzipiert worden, lässt sich somit eine Reihe von Argumenten aufreihen. Keines von ihnen ist zwingend, weshalb die Reihenfolge jetzt keine Rolle spielen muss, und die Summe schafft noch keine Wahrscheinlichkeit: 1. Pränant erklärt wäre die Nonnen-Sau. 2. Verständlich würde die als *Luxuria* bestrafte Frau zu Füßen des Höllenherrschers. 3. Die Vermännlichung der Frau in der Höhle wäre nicht mehr nur theologisch, sondern auch narrativ folgerichtig. 4. Gleiches gilt für den Pseudo-Altar, er karikiert die irdische Liebe Heloises über Abaelards Tod hinaus. Heloises theologische Kontur wäre im Bild entworfen wie im Briefwechsel, nämlich 5. als mystische Schwarze des Hoheliedes, 6. als Verheiratete, 7. als Magdalena, 8. in Verbindung mit Maria Aegyptiaca. 9. Erzählerisch eingebettet wären auch die missbrauchten Ringe. 10. Heloises ‚ungeordnete Liebe‘ wäre wie im Briefwechsel für die Phantasmen verantwortlich, die den Garten überziehen; die Szene in der Höhle wäre im ‚Weinkeller‘ des Hoheliedes (2,4) zu verorten, wo der Bräutigam ihre Liebe ordnet (*ordinavit in me caritatem*). Die Motive des schon bestrafte religiösen Verführers (11.) und der Schwangerschaft (12.) sind Teil ihres

⁹² Vor der Kastration, siehe Dinzlacher 2012², S. 241. Eine weitere weniger gravierende Schiefelage wäre so erklärt, denn atypisch finden sich in der Hölle zwei Figuren der *Superbia*, der Höllenfürst, traditionell deren Personifikation, und der Baum-Mensch. Erst Heloise als Luzifers Braut erklärt, dass dieser unbedingt mit in die Hölle gehört hat. Grundsätzliche Einschränkung: Konzepteur und Auftraggeber sollten keine antijüdische, sondern eine andere Motivation für die *Luxuria* auf dem Kopf des Höllen-Monsters Baum-Mensch und mit diesem insgesamt gehabt haben, dazu, wie schon notiert, in einem folgenden Aufsatz.

⁹³ So spielt zwar das Ei als Form der Schöpfung bei Abaelard eine Rolle, aber auch ältere Exegeten gebrauchten schon die Vorstellung vom Geist über den Wassern, der über dem ungestalten Grund etwas wie ein Ei ‚herausbrütet‘. Das Ei als Körper des Baum-Menschen wäre passenderweise ‚das andere als der Geist‘. Siehe Heyder 2010, S. 419-423. Explizit würde mit der Höllensmusik auf Abaelard als Komponist und Sänger geantwortet. ‚Der Zauber deiner Lieder war es vor allem, der die Frauen nach dir seufzen ließ...‘, schreibt Heloise, hier zit. nach Ursula Niggli, *Peter Abaelard als Dichter*, Tübingen 2007, S. 157. Doch auch als einfache höllische Perverterung von Psalm 32 wäre die Musikhölle gerechtfertigt (so schon Falkenburg 2011).

Schicksals. 13. Das gilt ebenso für die Messerbedrohung der Hölle, zumal auch der für sein *sacrilegium* bestrafte Ritter (14.) ihren Geliebten erfasst. 15. ‚Dessen‘ Penis sieht sie noch im Traum, weshalb sie 16. als Äbtissin der Heuchelei schuldig ist. 17. Im Erwachen der Frau in der Höhle würde die für Heloise doch anzunehmende Konversion stattfinden. 18. Doch die Schnelligkeit, mit der gleichsam noch während der Visio der aufgebrochene Reiterkreis sich wieder schließt, (und dass schon wieder eine Eule im Nonnenspiegel sitzt) entspricht dem Misstrauen an ihrer ehrlichen Konversion.

Für alle diese Punkte gibt es also Motive in Bild und Briefwechsel, man dürfte noch die Musikhölle und den Baum-Menschen ‚des Abaelard‘ hinzuzählen. Heloise in der Höhle – in der Hochzeitskammer des Hoheliedes, die Früchte an ihrer Seite, weil schwach und ‚krank vor Liebe‘ (HI 2,4) – hätte, so gesehen, tatsächlich eine Konversion erlebt. Allerdings eine Konversion zweifelhafter Qualität und von schlechten Voraussetzungen aus, was ja passen würde, jedenfalls nach Molinet. Auch nach ihrem Erwachen bleibt die Frau – siehe die Eule in ihrem Spiegel – gefährdet und gefährlich.



Abb. 29: Garten der Lüste, Museo del Prado, Madrid, Inv. P02823, Ansicht Innentafeln.

Dass man in der Reinheit der göttlichen Vision die eigenen Sünden um so deutlicher erkennt, gilt zwar für alle, die mit einer solchen Schau gesegnet sind. Doch warum wird, sei noch einmal gefragt, nicht die Konversion gefeiert, sondern hämisch ihr irdisch-negativster Aspekt angemerkt? Wäre also auch die Lesart zulässig, dass das Ende der Geschichte bei der ‚Nonnen-Sau‘ und bei der Frau zu Füßen des Teufels liegt, und nicht bei der Konversion? Liegt hier schon die Perspektive der Romantiker auf die Liebe vor, nur gegensätzlich bewertet? Ihre Liebe ist nicht ‚geordnet‘? Die große Liebende wäre der Zeit entsprechend nicht positiv, sondern negativ, hexisch verstanden, in ihrer Natur bedingt. Auch diese Interpretation ließe sich als Korrektur Abaelards verstehen, denn dieser hatte den Frauen viel

mehr religiöse und also moralische Qualitäten zugestanden, als zu seiner Zeit – und später – üblich.⁹⁴ Dass Abaelard misogyne Zeugnisse des Hieronymus unterschlagen hat⁹⁵, hätten die gelehrten Leser – so es sie gab – auch um 1500 bemerkt.

Was ist wahrscheinlich?

Bevor anhand weiterer Beobachtungen über den Konzepteur spekuliert und ein letztes wesentliches Motiv in Beziehung zu Heloise und Abaelard erörtert werden soll, scheinen einige Bemerkungen zur Wahrscheinlichkeit angebracht.

Es ließen sich knapp zwei Dutzend Indizien beibringen, dass der *Garten der Lüste* von einer Heloise-Frau in der Version des moralisierten *Rosenromans* von Jean Molinet erzählt, doch gibt es kein verlässliches Prinzip, auch nicht des ‚natürlichen Schließens‘, das daraus eine sichere, prüfbare Gleichung macht. Vor Gericht wäre es unsicher, aufgrund einer solchen Indizienlage eine Verurteilung zu erreichen. Zu viele andere Verdächtige stehen für die verschiedenen ‚Fälle‘ bereit. Eine juristische Verteidigung, die die Indizien entkräften will, hätte leichtes Spiel: Das Modell Nonnen-Sau liegt gleichsam in der Luft, es ist nicht exklusiv. Die bestrafte Frau zu Füßen Luzifers ging bisher gut als Pendant Evas durch. Die männlich-verbesserte Frau ist theologisches Allgemeingut und ohnehin abhängig vom trügerischen Augeneindruck. Schwanger werden viele. Der Pseudo-Altar könnte ein schnöder Sinnen-Altar sein oder ‚hineininterpretiert‘. Magdalena, schwarz, Aegyptiaca? Diese Motive sind als Trabanten der Hohelied-Braut mehr als gewöhnlich. Die missbrauchten Ringe würden schon durch Heinrich Seuses *Horologium Sapientiae* erklärt. Die Phantasmen werden nach der herrschenden Misogynie von jeder Frau erzeugt. Eine Konversion hatte auch die berühmte Monika in Ostia. Jeder Mensch mit einer Unio sähe diese Eule oder einen anderen dreckigen Vogel im Spiegel der Vision, so er die jemals erleben sollte.

Um bei Abaelard fortzusetzen: Ein Ritter ist auch der Held der *Pèlerinage de la vie humaine*. Die Musikhölle könnte wie notiert ebenso eine Umkehrung der Aufforderung des Psalms 32 sein, Gott zu preisen mit Lied und Gesang (so schon Reindert Falkenburg). Den Baum-Menschen begründet das biblische Feind-Bild an sich oder eine Karikatur des ‚kundigen Geldwechslers‘ im Sinne von *discretio spirituum*. Für den Mönch-Verführer gibt es die erwähnte hübschere Interpretations-Idee. Einen aufgerichteten Penis zu malen hatten auch andere Lust – und taten es, auch realistischer. Sind also die genannten Motive ins Bild gekommen als Argumente im hier probierten Zusammenhang? Sie genügen nicht als

⁹⁴ Vgl. Heyder 2010, S. 37: „Dass Frauen eine derartige exegetische Kompetenz wie in Brief 9 zugesprochen wird, scheint im Kontext des 12. Jahrhunderts einmalig. Es ist kein Zufall, dass Abaelard in diesem Zusammenhang – und wieder mittels der Kategorien von *sexus fortior* und *sexus infirmior* – das Geschlechterverhältnis diskutiert. Doch die traditionelle Hierarchie ist nun auf den Kopf gestellt: wenn die Nonnen in Sprachenkenntnis und Exegese die Mönche übertreffen, dann gereicht dies ‚zur Verdammnis der Männer und zur Verurteilung des stärkeren Geschlechts (*in condemnationem virorum et fortioris sexus iudicium*).“

⁹⁵ Heyder 2010, S. 104 nach Mary McLaughlin, *Abelard and the Dignity of Women*, in: *Pierre Abélard – Pierre la Vénérable*, Paris 1975, S. 287-333, bes. 309-311.

Ausweise für „visuelle und literarische Referenzen“, als im strengen Sinne ikonografische Argumente.⁹⁶

Ziel der Bemühung, deren Ergebnisse hier vorgestellt werden, ist schlicht, das Bild zu verstehen. Ich teile nicht die Ansicht, dass es dabei Varianzen geben darf, die über die üblichen Rezeptionsdifferenzen aufgrund unterschiedlicher Dispositionen zeitgenössischer Benutzer hinausgehen. Dass das Triptychon mit jedem Jahrzehnt anders verstanden wurde, ist selbstverständlich. Vermutlich wurde es, wie Kopien anderer Bilder Boschs vermitteln, schon 30-50 Jahre nach seiner Entstehung nur noch bedingt verstanden.

Um die *intendierte* Bedeutung zu ermitteln, muss man sich dicht am Ufer des Bildes halten, zumal das „unübersichtliche Meer“ bildanalytischer Verfahren“ gefährlich ist.⁹⁷

Zwangsläufig gerät man, um zu verstehen, an Ikonographie und Ikonologie, um das klassische Begriffspaar zu verwenden. Die allgemeine Formulierung von Johann Konrad Eberlein scheint mir weiterhin sehr geeignet: „Die ikonographisch-ikonologische Methode ist also die Suche nach dem einstigen Sinn eines Kunstwerks mit Hilfe aller erreichbaren bildlichen oder schriftlichen Quellen, die sich zu ihm in eine erhellende Beziehung setzen lassen.“⁹⁸ Methodisch ist „von einem Spektrum der Möglichkeiten die Rede, die es erlauben, das Werk in seinem Kontext zu sehen, in dem es entstand und für den es bestimmt war“.⁹⁹ Man kann die Taufe der Frau in der Höhle als Heloise sowieso nur als diskutabel erachten, wenn man meine Interpretation bis dahin als Ausgangspunkt akzeptiert. Ikonografisch-ikonologisch waren die Gründe dafür etwas weniger unsicher. Das Verständnis des Bildes als Traum und Erwachen einer Frau, deren innere und äußere Sinne wir sehen, deren spiritueller Status behandelt wird, deren Phantasie denunziert wird und die in einer Sekunde der *visio* oder durch sie erwacht, ja das System von Weltaltern und Psychologiestufen, dies alles konnte aus bildlichen Indizien selbst erschlossen werden.

Zweifellos war dabei der Anteil der Abduktion¹⁰⁰ recht hoch: Das Sinnen-Rad war nicht geradlinig ablesbar, es musste per These ‚komplettiert‘ und dann kontrolliert werden.

Gleiches gilt für das ‚Verhaltensgebot‘ und die Frauen an und in der Höhle. Die Zuordnung des Vogels auf dem Kopf als Zeichen eines Traums konnte erst bei einem zweiten Anlauf um die direkte Ableitung des Verhaltensgebotes und des Frauenduos aus dem *Goldenen Brief*

⁹⁶ Oskar Bätschmann ersetzte damit den Quellen-Begriff. Siehe Oskar Bätschmann, *Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik*, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hrsg. v. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer und Martin Warnke, Berlin 1988³, S.191-221, zit.

⁹⁷ Netzwerk Bildphilosophie (Hrsg.), *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*, Köln 2014 (Vorwort, Stefan Meier, Klaus Sachs-Hombach, Rainer Totzke), S. 11-22, zit. S. 11.

⁹⁸ Johann Konrad Eberlein, *Inhalt und Gehalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode*, in: Belting u.a. 1988, S. 169-190, zit. S. 172-173.

⁹⁹ Hans Belting, *Das Werk im Kontext.*, in Belting u.a. 1988³, S. 222-239, zit. S. 223.

¹⁰⁰ „Durch kreative Abduktion, d.h. durch die Erfindung von Zusammenhängen unter den Elementen und Sachverhalten im Bild, werden Konjekturen (gegründete Vermutungen) über die mögliche Bedeutung des Bildes geschaffen.“ Oskar Bätschmann 1988³, S. 209.

ergänzt werden.¹⁰¹ Immerhin dafür gab es also im engeren Sinne ikonografische Anker, die trotz der Entstehung im 12. Jahrhundert auch im 15. Jahrhundert (Dionysius der Kartäuser) manifest sind. Zweifellos kam bei der hier versuchten Interpretation, um einen anderen Pol der Ikonologie zu nennen, auch das ‚sehende Sehen‘ nicht zu kurz.¹⁰²

Eingeräumt werden muss, dass die Validierung überwiegend Angelegenheit der internen Revision blieb – und dabei passten die einzelnen Elemente, eine gewisse Ambivalenz akzeptiert, blendend zueinander. Man beachte die Formulierung. Gewiss trägt die offengelegte Logik der „inneren Kommunikation“ der einzelnen Deutungen untereinander und ihrer Funktion für das gesamte Gefüge auch einige Grade an Wahrscheinlichkeit bei.¹⁰³ Den Gehörsinn aus den Handlungen der drei Männer in der betreffenden Fruchtschale zu erschließen, war nicht möglich. Nur aus dem Platz der Szene innerhalb der 5er/6er-Struktur war er zu erschließen, über eine Hypothese. Die Syntax gestattet dann zu verstehen: „Nur sie vermag die Polysemie der figürlichen Zeichen zu reduzieren und die einzelnen Bedeutungselemente zu übergreifenden Sinneinheiten, eigentlichen visuellen Texten, zusammenzufügen.“¹⁰⁴ Rekapitulierend lässt sich behaupten, dass eine Mischung aus „bildgrammatischer Konstituentenanalyse“ und „strukturellem semantischer Bildanalyse“ verwendet wurde.¹⁰⁵

Von all den methodischen Ansätzen schien – schon im ersten Anblick und naiv-wörtlich benutzt – der des ‚Hypertextes‘ vorrangig geeignet. „Ein *hyperimage* besteht aus autonomen Bildern, die in einem kreativen Prozess zu einem neuen Bildgefüge zusammengestellt werden und so einen Sinn generieren, der nicht als bloße Addition verstanden werden kann.“¹⁰⁶ Es kommt darauf an, innerhalb der ‚zirkulären metadiskursiven Struktur‘ die richtigen Entscheidungen zu treffen, um nicht von einem falschen Hasen weggelockt zu werden oder im Strudel der möglichen Bedeutungen zu ertrinken. Selbstverständlich ist das *hyperimage* flexibel zu handhaben, ein bewegliches System, in dem die eine die andere Entscheidung nach sich zieht.

¹⁰¹ Michael 2018 (Geldwechsler).

¹⁰² Im Sinne Max Imdahls, vgl. z.B. M.I., *Ikonik oder Strukturanalyse*, in: Sabine Poeschel (Hrsg.), *Ikonographie. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2010, S. 100-116 (Ausschnitt aus *M.I., Arenafresken. Ikonographie Ikonologie Ikonik*, München 1980).

¹⁰³ Erhellend über das Verhältnis von Bildlogik und Betrachter bekanntlich Wolfgang Kemp in diversen Veröffentlichungen. Hier nach: *Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz*, in: Belting u.a. 1988³, S. 240-257, zit. S. 246.

¹⁰⁴ Felix Thürlemann, *Abschied von der Ikone: Das Bildkonzept Robert Campins und seine Rezeption in Malerei und Kunstgeschichte*, in: *Anamorphosen der Rhetorik. Die Wahrheitsspiele der Renaissance*, hrsg. v. Gerhart Schröder, Barbara Cassin, Gisela Febel, Michel Narcy, München 1997, S. 249-266, zit. S. 263. Im Sinnenrad ließ sich immerhin die Meise auf den Gehörsinn beziehen.

¹⁰⁵ Siehe die beiden Artikel von Doris Mosbach in *Netzwerk Bildphilosophie* 2014, S. 218-227 u. 404-410.

¹⁰⁶ Felix Thürlemann, *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*, München 2013, S. 8. Weiter: „Die hyperimages sind wie die Bilder (images), aus denen sie zusammengesetzt sind, selbst wieder Bedeutungsträger eigener Geltung und können, wie ihre Bausteine, als Sinngefüge analysiert und auf die Regeln ihrer Zusammenstellung hin befragt werden.“ Ich spreche hier nur vom *hyperimage* innerhalb des Kunstwerkes, das Konzept zielt gerade weit darüber hinaus.

Zweifellos hat man Handicaps zu akzeptieren. Einige der ikonographisch-ikonologischen Prüfinstanzen stehen beim *Garten der Lüste* nicht zur Verfügung. Es gibt nichts Vergleichbares. Mit dem Kontext ist es nicht weit weg. Eine Kontrolle anhand einer Typengeschichte ist unmöglich. Der erwähnte Stich von Lucas van Leyden über die Vergnügungen und die Erweckung der Magdalena und die ‚Geldwechsler‘ der folgenden Jahre sind meilenweit entfernt. Als Boschs eigene Bilder kommen die Höllen in Verdacht, die sich allerdings teilweise schnell als Derivate der Lüste-Hölle erweisen. Dieses Bild an den anderen Werken des Handwerker-Künstlers Bosch zu prüfen, dürfte ohnehin in die Irre führen, denn der Lüste-Garten ist nicht wie sie, beziehungsweise nur in Details. Der Künstler selbst ist ansonsten stumm, wir wissen nicht einmal genau, ‚wie viele er sind‘. Die Funktion des Bildes, zweifellos in einer Übergangszeit, ist von seiner medialen Gestalt her schlüssig erklärt (Hans Belting). In die Präsentation im Palast der Nassauer, zusammen mit anderen Bildern über die Liebe und die Frauen, würde ein Bild wie ‚Die (angebliche?) Konversion der Heloise‘ glänzend passen – doch kommt die Galerie auch gut mit Bosch allein und also ohne Heloise aus.

In erster Linie soll der kleine methodische Ausflug hier das Bewusstsein dafür *schärfen*, dass die Taufe der Heloise auf dünnem Eis erfolgt, und dafür *stärken*, dass aber das Eis früherer Interpretation (zum Beispiel als ‚Reich des Graal‘) weit dünner war – wie mir scheint. Mit der hier versuchten Identifizierung musste neu geprüft werden: Ist die Frau überhaupt erwacht? Hat sie überhaupt geträumt? Vielleicht ist sie hin zur sinnlichen Liebe erwacht? Ist sie in einen folgenlosen Traum erwacht? Hat ein Mann (Adam?) von einer Frau geträumt, einer wilden? Alle Fragen sind wegen des jeweiligen Kontextes mit Nein zu beantworten. Man stelle sich ein Modell wie das Brüsseler Atomium vor.¹⁰⁷ Jedes Teilchen ist ein Symbol oder eine Symbolgruppe, ein *image*, das so oder so gedeutet werden kann oder muss, auch abhängig von anderen, Stimmhaltungen sind verpönt. Manche Prämissen waren mit jeweils anderen *images* zu besichern: Wenn die Frau in der Höhle nichts Besonderes erlebt, wären das Aufbrechen des Reiterkreises falsch – folgenlos war ihr Erwachen also nicht, usw. Die folgenden Erörterungen über den Konzepteur, auch sie gehören zum *hyperimage*, tragen dazu bei, Heloise oder eine Frau nach dem Modell Heloise im *Garten der Lüste* als recht wahrscheinlich anzunehmen.

Heraldische Denunziationen?

Die von Jean Molinets Attacke auf Heloise ausgehende Untersuchung, ob diese im *Garten der Lüste* gemeint sein könne – womit sich, noch einmal, der innere Widerspruch des ‚sodomitischen Erweckungsbildes‘ und die Respektlosigkeit gegenüber der ‚Heldin‘ des Bildes aufklären würden – könnte auch auf die Spur derer führen, die das Bild beauftragt und

¹⁰⁷ Ich will hier den bewährten Visualisierungen keine Konkurrenz machen, siehe Arno Schubach, *Was sich in Bildern alles zeigen kann. Überlegungen mit Blick auf die Visualisierung von Netzwerken*, in: *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, Hrsg. Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian Spies, München 2010, S. 207-230.

konzipiert haben. Fünf Details lassen sich auf reale Wappenzier und auf Embleme beziehen. Im Sinnen-Ritt der animalischen Seelen wird das Stachelschwein mitgeführt, das Symbol des *l'Ordre du Porc-Épic* der Orléans (**Abb. 30, 31**).¹⁰⁸ Es sei abermals auf eine kompositorisch-symmetrische Heraushebung hingewiesen. Nur zwei Mal erscheint im Reiterkreis ein Tier wie auf einer Stange, wie als Standarte mitgeführt, und ist betont durch zwei kleine Lücken darunter.

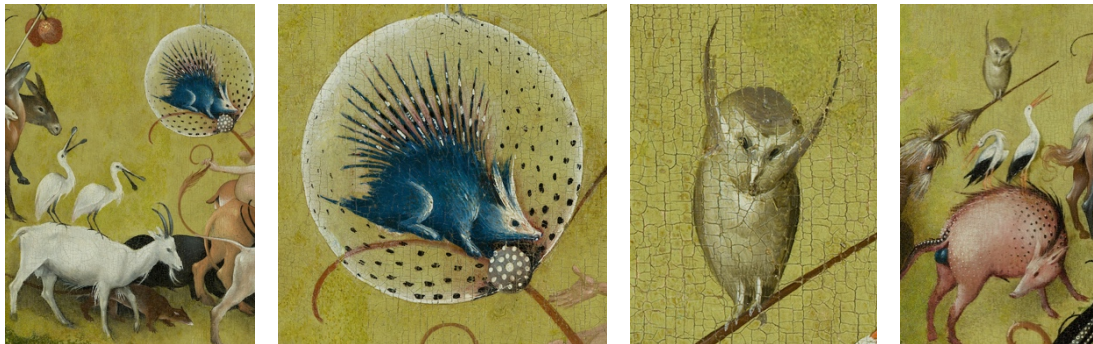


Abb. 30, 31: Detail Mitteltafel, Stachelschwein als mitgeführte ‚Standarte‘ und einzeln. Abb. 32, 33: Detail Mitteltafel, Eule auf einer ‚Turnierstange‘, und Tiere darunter.

Dort, und zwar nur dort, reitet Tier auf Tier: links zwei Löffelreier auf der Ziege, rechts unter der Eule mit auffallendem ‚Ohren-Bart‘ sind es zwei Störche auf einem Wildschwein (**Abb. 32, 33**).

Ob die beiden ‚Standarten‘ denunzieren, was sie anzeigen, sei jetzt dahingestellt. Zwar werden sie im Reiterkreis der tierisch-sinnlichen Seelenschicht mitgeführt. Doch besteht die Möglichkeit, dass sie sich – als eigene Zeichenebene – darüber erheben. Die Blase des Stachelschweins sitzt auf einem schräg nach hinten-oben reichenden Schwanz, die Eule rechts wie auf einer Herold- oder Turnierstange. Es ist verführerisch, die beiden Tiere links und rechts als Zeichen für Mann und Frau im sinnlichen Liebesrausch unter der roten Blüte auf dem Schimmel zu verstehen, also als tier-symbolische Anzeige einer unbekanntenen Verbindung. Für Heloise und Abaelard sollten sie nicht stehen.

Das Stachelschwein in der Blase sollte auf König Ludwig XII. hinweisen. Es erscheint eher komisch als wehrhaft, obwohl mittels der Punkte in der Blase die wehrhafte Qualität angedeutet ist – es galt seit der Antike als in der Lage, seine Stacheln zu verschießen. Ludwig XII. reaktivierte den Orden 1498, das Stachelschwein zeichnet seine Bauten und Münzen. Das Symbol des Ordens, der 1394 schon gegründet worden war, wurde aber bereits vor seiner Inthronisation für sein Haus benutzt.¹⁰⁹ Mindestens seit seinem gescheiterten Anspruch auf

¹⁰⁸ Pilar Silva Maroto (S. 345) und Reindert Falkenburg (S. 154) in Silva Maroto 2016.

¹⁰⁹ „... de nombreux documents nous prouvent l’utilisation presque systématique du porc-épic après la disparition de Louis XI.” Nicole Hochner, *Louis XII, Les Dérèglements de l’image royale (1498-1515)*, Syssel 2006, S. 41. Stachel-Schweine wurden auch bei Einzügen mitgeführt, so 1514 anlässlich der dritten Hochzeit Ludwigs XII., in Abbeville, mit Marie von England (S. 94). Dabei führten zwei Jungen zwei Stachelschweine zu einem jungen Mädchen, das Marie darstellte – also ebenfalls zur Symbolisierung einer Hochzeit. Nicole betont

den Thron 1483 war Louis d'Orléans eine Figur überregionalen Interesses, zumal durch die französischen Feldzüge in Italien. Schon 1486 standen sich der Herzog für Frankreich und Maximilians Truppen – es ging um Burgund – auf dem Schlachtfeld gegenüber. 1494/95 führte er den für Maximilian so bedrohlichen Italienfeldzug Karls VIII. mit an.

Die Eule auf der rechten Seite, laut Lev 11,16 eigentlich ein unreines Tier, ist schwer zu bestimmen, zu vielseitig wird sie verwendet (wenn auch selten in Wappen) und zu sehr ist sie ‚umgeschrieben‘. Geht man von der Eule an sich aus, gibt es ähnlichen Wappenzierat beim *Grand Batard* Antoine de Bourgogne (1421-1504) und bei Nachkommen von ihm. In anderen Cimierköpfen wachsen aus den Seiten des Gesichts – wie ein Bartansatz – zwei Flügel heraus, die weit über den Kopf nach oben reichen.¹¹⁰ Eine Annahme über die Eule zu äußern, sei bis nach der Vorstellung eines Auftraggebers (in einem folgenden Aufsatz) verschoben.

Drittes und viertes heraldisches Symbol sind in der Hölle versteckt. Beim dritten handelt es sich – im Kranz der Todsünden um den Baum-Menschen herum – um eine Anspielung an das Widderfell des *Ordens vom Goldenen Vlies*, des burgundischen Staatsordens.¹¹¹ Aus dem Augenloch eines Tierschädel ragt eine lange Stange, an deren Haken ein Schlüssel hängt.



Abb. 34: Detail Hölle, bäuchlings im Schlüsselring hängender Mann als Anspielung an das Widderfell des Ordens vom goldenen Vlies.

Abb. 35: Anhänger an der Kette eines Mitglieds des Ordens vom Goldenen Vlies.

die aggressive Bedeutung des porc-epic in den frühen Jahren (die im Falle des Lüste-Gartens zu veranschlagen sind). Es sollte als vom Großvater übernommenes Zeichen dessen Ansprüche auf Mailand erneuern und das Bild Ludwigs XII. als Kriegskönig betonen.

¹¹⁰ Z.B. bei Jacob von Savoyen, Graf von Romont, 1447/1452-1486 oder 1487), auch von Claude de Montaigu, Seigneur de Couches (etwa 1406-1470/1. Es gibt allerhand Wappen, in deren Zier zwei Arme – Geweih, Hörner, Feder – nach oben reichen. Siehe Hans Gerstinger (Hrsg. u. Erklärungen), *Das Statutenbuch des Ordens vom Goldenen Vlies*, Wien 1934, verschiedene Beispiele S. (fol.) 72-87 (Statutenbuch von 1519/1520, Wiener Handschrift Cod. 2606). Vgl. De Smedt (Hrsg.) 2000², S. 129-132 über Antoine de Bourgogne, Grand Batard (Jean-Marie Cauchies), S. 201-202 über Jacques de Savoie, comte de Romont (Blanche Bauchau), S. 163-164 über Claude de Montaigu (Jean Richard).

¹¹¹ Vortrag von Eduardo Sánchez Alonso, <https://www.youtube.com/watch?v=aYgfl1RsQYk> – etwa bei 1.12 h – zuletzt aufgerufen 7.12. 2019.

Ein nackter Mensch ist bäuchlings durch den runden Schlüsselgriff gezogen. Sein Oberkörper mit ausgestreckten Armen und seine Beine hängen herab. Er gehört hier für die Todsünde Geiz zum ‚Schlüssel zu den Truhen‘.

Die vierte heraldische Anspielung erfolgt hinter der gedrängten Gruppe jenseits des Tisches in der Hölle, direkt unter Chorbuch und Laute. Dort hebt ein Teufel ein Herz empor, ähnlich wie der Reiter für Jacques de Crèveœur im Wappenbuch des Vlies-Ordens.



Abb. 36: Detail Hölle, durchstochenes Herz.

Abb. 37: Wappenbuch des Goldenen Vlieses, Detail des Reiters für Jacques de Crèveœur, Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 4790, fol.156v, 1435-1438.

Im Wappen wird das blutschwitzende Herz von zwei Helmzier-Armen in die Höhe gehalten. Die rechte Hand des stilisierten Reiters in Kampfstellung, wie beim Lanzenstechen, führt ein Schwert so, dass es quer unter den beiden Armen der Helmzier und unter dem Herzen hindurch reicht.¹¹² Diese Konstellation variiert der Maler des Lüste-Gartens brutal. Bei ihm hält der Teufel das Schwert mit einem Arm vertikal und mit der anderen speißt er das Herz darauf. Philipp de Crèveœur d’Esquerdes (1418-1494), führender burgundischer Feldherr und Mitglied des Vlies-Ordens, war der renommierteste der nicht wenigen Burgunder, die 1477 nach der Niederlage von Nancy und dem Tod Karls des Kühnen auf die französische Seite wechselten. Seine Karriere dort übertraf die aller anderen Überläufer. Er wurde Generalmarschall Frankreichs und 1492 ‚grand chamberlain‘ des Königs Karl VIII. Jean Molinet hob in seiner Chronik am Fall des Philipp von Crèveœurs die Undankbarkeit eines außerordentlichen Günstlings hervor.¹¹³

Beim Kapitel in s’-Hertogenbosch wurde der Verräter 1481 aus dem *Orden vom Goldenen Vlies* ausgeschlossen und mit der Entwürdigung seines Wappens bestraft.¹¹⁴ Das Urteil wurde in der Kapitelmesse verlesen und später in der Kirche aufgehängt. Das Wappen wurde

¹¹² Michel Pastoureau, Jean-Charles de Castelbajac, *Das große Wappenbuch der Ritter vom Goldenen Vlies*, Darmstadt 2018, fol. 156v (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms 4790, zwischen 1435 u. 1438).

¹¹³ Devaux 1996, S. 414, insgesamt, auch für das Folgende, S. 410-425. De Smedt (Hrsg.) 2000, S. 161-163 (Marie-Thérèse Caron). Die scharfe Verurteilung ist die Position Burgunds, über seine Rolle beim Verlust der picardischen Städte gab es geteilte Meinungen, siehe Sterchi 2003, S. 76-79.

¹¹⁴ Bernhard Sterchi, *Der Orden vom Goldenen Vlies und die burgundischen Überläufer von 1477*, Bern 2003, S. 69-79. Siehe Devaux 1996, S. 410-424, v.a. S. 414.

abgehängt, verkehrt herum wieder angebracht und schließlich übermalt und kopfüber am Portal angebracht. Auf einen Ersatz im Kapitelchor wurde der Schuldspruch geschrieben, der selbstverständlich auch enthielt, dass die Ausgeschlossenen den Treue-Schwur verraten hätten. Die Intensität dieser ‚Wappenschmierung‘, so Bernhard Sterchi, „ist auch für die Ausschlusspraxis des Ordens exzeptionell.“¹¹⁵

Die vier genannten Details als Anspielungen zu erkennen, mag bis hier her nicht als notwendig erscheinen. Das ändert sich, wenn man den vermutlichen Konzepteur des Bildes in dieser Hinsicht kalkuliert. Könnte es vielleicht sein, dass der Autor des *Romant de la Rose moralisé* auch am Garten der Lüste mitwirkte?

Ästhetik Jean Molinets – allegorische Tierballungen mit Königssymbol?

Der Zugriff auf ältere Literatur erfolgte um 1500 nicht nur, doch wesentlich, mit dem Impuls, die Wahrheit über die Helden der Vorzeit zu wissen.¹¹⁶ Im vorliegenden Fall wird die historische Figur Heloise polemisch zugerichtet. Angenommen, Molinet war der Konzepteur, muss mit ihm das Maß des Misstrauens noch einmal erhöht und gefragt werden: Gewiss, Heloise wurde Priorin und Äbtissin und ‚männlicher‘, aber blieb sie nicht eine Frau? Der Bruch des Reiterkreises hat zwar Folgen auf der Paradiestafel, doch das Höllentier scheint ungestört. (Allerdings gibt es auch in der Hölle eine Szene, die für das kommende Gericht und die Rettung spricht: den Unterschied zwischen dem tötenden Feuer und dem erweckenden Licht.¹¹⁷) Ist die Opulenz der fleischlichen Sünden im Bild vielleicht weniger das Ergebnis der Absicht, die Vergangenheit der Heloise zu dokumentieren (und dem Auftraggeber Spaß zu bereiten) als vor der gefährlichen Natur der Frau an sich zu warnen?¹¹⁸ Das *hyperimage* frisst einzelne seiner Kinder, in diesem Falle das Motiv der Selbsterkenntnis? Der vis-à-vis der Heloise ins Glas gesteckte Vogel kann auch etwas ganz anderes bedeuten als ein Seelenvogel für die Selbsterkenntnis, wie ein Text wiederum aus dem so reichen Milieu des *Rosenromans* belegt.¹¹⁹ Darin werden Frau und Natur gleichgesetzt. Die *verheiratete* Frau wird mit einem Vogel im Käfig verglichen. Wie dieser im Käfig weiter singt und weiter vom Wald träumt, so fänden die verheirateten Frauen Mittel und Wege, um ihrer Natur zu folgen.¹²⁰ Ist vielleicht deshalb ein oben offenes Gefäß gewählt

¹¹⁵ Sterchi 2003, S. 71.

¹¹⁶ Z.B. Jan-Dirk Müller, *Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.*, München 1982, S. 190-195.

¹¹⁷ Siehe Michael 2017 (Herzschlag).

¹¹⁸ Es sei noch einmal Peter von Moos zitiert, dass mit der rhetorischen Raffinesse der Anspielungen auf die antike Cornelia-Tragik der Klostereintritt der Heloise „wie die Parodie einer Profess wirken“ hätte können. Peter von Moos, *Abaelard, Heloise und ihr Paraklet: ein Kloster nach Maß* (2002), in: Von Moos 2005, S. 233-301, zit. S. 271-172.

¹¹⁹ Sylvia Huot, *Women and ‚woman‘ in Bodley, Duce 332 (c.1400): A case of accidental meaning?*, in: Bel / Braet 2006, S. 41-57, hier S. 48-50.

¹²⁰ Wie andernorts erwähnt, lässt sich der gefangene Vogel - verstanden wie: im Käfig - auch interpretieren als Motiv des Schutzes in einem Kloster, was wiederum auf Heloise passen würde, inklusive des ‚männlichen‘ Vogels oben, es gibt weitere Möglichkeiten. Vgl. Michael 2018 (Geldwechsler).

worden, zumal oben schon der ‚Freier‘ wartet? Dann müssten wir die Selbsterkenntnis aus dem Katalog der Motive streichen.

Wenn Jean Molinet für das Konzept des *Gartens der Lüste* verantwortlich wäre, dann ist nun zu prüfen, ob und wie man Brücken zum dichterischen Werk findet. Dazu wäre romanistische Kompetenz gefragt. Ich kann hier nur an zwei Punkten, einem motivischen und einem stilistischen, versuchen zu zeigen, dass es vielleicht Sinn macht, danach zu suchen. Erstens: Der Chronist der Burgunder hatte eine Vorliebe für symbolische und exotische Tierversammlungen. Zweitens: Zuweilen hat sich Molinet die Mehrdeutigkeit der Allegorie geradezu auf die Fahnen geschrieben. Darüber hinaus ist aber konzeptionell auf eine bestimmte Grundüberzeugung Molinets zu verweisen, mit dem sich die ‚heraldische‘ Denunziation des *Gartens der Lüste* erklärt.

Der Reiterkreis wird im oberen hinteren Teil zwar von Pferden dominiert, doch insgesamt kommt ein stattlicher Zoo aus Realität und Phantasie zusammen: Weißliches Schwein und rosa Kuh, Griffon, Panther und Dromedar und mehrere Bären mit Rattenschwänzen.

Zuweilen, bewundernswert ausführlich von Peter Glum, ist dabei nach den Bedeutungen der einzelnen Spezies gesucht worden, gefunden wurden vor allem Sünden. Es ist hier nicht möglich, daran anzuknüpfen, ich möchte bei den Tieren als Summe bleiben.

Die Texte Molinets sind voller tierischer Metaphern und tierischer Bezeichnungen, die immer als wortreiche rhetorische Ausschmückung benutzt sind. Claude Thiry hat 180 verschiedene Begriffe in den *Faictz et Dictz* gezählt, teilweise Neuerfindungen.¹²¹ Molinet bürstet die überlieferte Bedeutung eines Tieres mitunter gegen den Strich (Esel positiv). Die Eule tritt auch als Feind des Hauses Burgund auf, natürlich nicht, wenn sie heraldisch benutzt wird, dann ist sie positiv. Seit frühesten Schriften setzt Molinet die Tiere der Wappen (dominierend selbstverständlich Adler und Löwe) vielseitig ein. Diese Passagen sind folglich voller politischer Anspielungen. Auch dabei verlässt Molinet die Konvention und unterläuft die strikten Zuweisungen der Heraldik. Wenn zum Beispiel der Adler, der überwiegend selbstverständlich für Maximilian steht, vom Strauß (ostrice) in die Schranken gewiesen wird, dann meint der Adler in diesem Falle die flandrischen Städte, die vom österreichischen (ostrice – autrich-ien) Herrscher bezwungen werden. Die Feinde, die Türken, sind schrecklich verwandelte Raubtiere, auch siebenköpfige Drachen und andere schreckliche Bestien kommen vor.

Hellhörig machen ‚Tierballungen‘ wie in dem Ereignis-Gedicht *Voyage de Napples*, vielleicht wenige Jahre vor dem *Garten der Lüste* entstanden. Darin werden die Auseinandersetzungen in Italien eingeleitet mit einem Hinweis auf den französischen König Karl VIII, mit dessen Emblem „tres illustre et roial cerf volant“. Um den königlichen ‚geflügelten Hirsch‘, drängen sich diverse Hunde, Affen und Wölfe und als geballte Streitmacht: „Tigres, griffons, pantheres, ours, liepars / et chiens de parcz“.

Alle diese Tiersymbole sind, schreibt Claude Thiry, auf das Emblem Karls VIII bezogen, und

¹²¹ Folgend nach Claude Thiry, *L'éléphant, le léopard et le Phénix: notes sur le bestiaire de Jean Molinet*, in: *Le Moyen Français* 55-56, 2004, S. 319-319.

es sei sehr anzunehmen, dass diese Fauna in das Gedicht kam, weil es vom „cerf volant“-Emblem aus konzipiert worden ist.¹²² Auch aus Molinets *Recollection des merveilles advenues* zitiert Claude Thiry einen Ausschnitt, in dem mit sieben Tieren in acht Zeilen an die Schlacht von Nancy angespielt wird. Ebenso dicht ist die Parade in *Ressource du Petit Peuple*, wengleich die Tiere hier als Reittiere dienen, und zwar für Neros (der eine Standarte trägt) Hauptmänner: „elephans, giraffes tigres, griffons, serpens, dragons et cocodrilles“.



Abb. 38: Mitteltafel, Detail Reiterkreis mit Jean Molinets „Tigres, griffons, pantheres, ours, liepars...“ und mit einem anderen Königs-Symbol als im Gedicht?

Wie im *Garten der Lüste*, wo es Bären mit Rattenschwänzen gibt und etliche Ein-Hörner auf Pferdeköpfen, gebogen auch bei einem Panther, sowie mehrere Kombinationen aus Paarhufern und Katzenartigen, so verwandelt auch Molinet die Tiere, wenn sie auf der schlechten Seite stehen. Sie haben gehörnte Köpfe, auffallend scharfe Zähne und flammende Blicke, und sie stoßen Asche und Schwefel aus den Nasenlöchern aus. Auch die Metamorphosen der Tiere im *Garten der Lüste* sind somit der Rhetorik des Jean Molinet verwandt.

Nimmt man die in Texten wie im Bild abundanten Pferde hinzu, kommt durchaus eine Versammlung zustande wie im Reiterkreis. Sowohl das Spezies-Klima der Tiere aus Natur und Fabel und ihre kombinatorische Verwandlung als auch die Anspielung an einen französischen König sollten aus diesem Grund von Molinet stammen.

Wie weit man bei der Interpretation der einzelnen Tiere gehen muss oder kann, sei dahingestellt. Vorerst bleibt nur das Fazit: Wenn die Tiermetaphern „jouent un rôle éminent dans l’écriture codée emblématique“ bei Molinet, und die Vermutung zutrifft, dass dieser den *Garten der Lüste* maßgeblich beeinflusst hat, dann ist die hier spekulativ begonnene emblematische und heraldische Lesart sogar gefordert. Der Dichter Molinet, der einen geflügelten Hirsch für König Karl VIII. auftreten lässt, symbolisiert als Konzepteur des

¹²² Thiry 2004, S 328. Devaux 1996, S. 325-332, mit einer aufgrund staatspolitischen Interessen Burgunds für Karl VIII. positiven Lesart und dass der *cerf volant* ein traditionelles Symbol für das französische Königtum an sich ist, das bedeutet, dass der König niemals sterbe.

Bildes den folgenden König Ludwig XII. durch dessen Stachelschwein. Das Bild ist nicht ‚von diesem aus‘ konzipiert worden, sondern es kam erst später hinzu, wie die Unterzeichnung verrät.

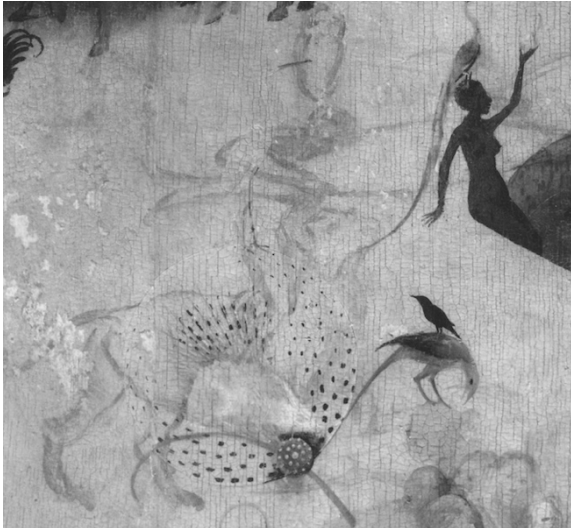


Abb. 39: Detail Mitteltafel, Infrarotreflektografie des Bereichs mit dem Stachelschwein.

Die Unterzeichnung ist in Hinsicht auf den ‚Hirsch‘ noch genauer zu prüfen. Bevor das Stachelschwein gemalt wurde, war leicht darüber ein vierfüßiges Tier geplant (**Abb. 39**). Es ist kein Hirsch. Die Hinterbeine ähneln denen der Löwen in der Mitte vorn. Doch man erkennt (über dem Schwanz des Pfaus, der von oben rechts herunterreicht) einen gereckten Kopf, dessen ‚Geweih‘ sich waagrecht nach links hinten streckt.

Auf dem ‚Geweih‘ könnte, nach vorn gebeugt, eine kleine menschliche Figur mit langen Beinen reiten. Ihr sitzt vielleicht eine Eule auf dem Kopf. Ich kann keine sinnvolle Interpretation für diese Kombination bieten und schrecke davor zurück, im ‚Nacken‘ des Tieres, unter den Punkten des späteren Stachelschweins, so etwas wie Versuche zu Flügeln zu erkennen, das wäre zu einfach.

Allegorische komplexe Mitteilungen – wie bei Molinet?

Es heißt Eulen nach Athen zu tragen, wenn man sich aufmacht zu zeigen, dass einer der Rhetoriker wie Jean Molinet das uneigentliche, das andeutende und verbergende Sprechen liebte und opulent praktizierte.

Die Verbindungen dieser Literatur zu Bosch sind längst bemerkt worden. Nach einigen einleitenden Bemerkungen schließt der Romanist Gérard Gros den ersten Absatz seines Aufsatzes „Les fatras de Jean Molinet“ über die Nonsense-Poesie bei Jean Molinet mit dem dieses rhetorische Mittel charakterisierenden Satz: Eine Fatrasie „... évoque la fantaisie débridée, le dérèglement contrôlé, le fantastique improvisé: un bibelot d’irrationnel, en

somme, dérivé de la fatrasie et apparenté aux monstres cocasses de Jérôme Bosch.“¹²³ Gleichfalls von selbst versteht sich, dass die allegorische Verwandlung des *Rosenromans*, der selbst schon genügend Rätsel bildete, jede Menge Mehrdeutigkeiten produziert. Der Stil des „Rhétoriquer érotomane“ (Omer Jodogne)¹²⁴ mit langen Ketten von Wortschöpfungen und Symbolen trägt gehörig dazu bei. Wenn Molinet das Wortspiel von der Katzen-Nonne, ‚cat nonne‘, gebraucht, kann das als Begriff für eine als Tier verkleidete Nonne stehen als auch für ihn selbst, den Kanoniker (cha-noine).¹²⁵ Das ist ein banales Beispiel für die poetische Verhüllung Molinets. Er verkleidet politische Verhältnisse in einen Wettbewerb der burgundischen und französischen Weine.¹²⁶ Er tauscht einen Wal, der den Aggressor König Ludwig XI. vertritt, im Verlaufe der Erzählung durch Meeresmonster aus, die am Ende von einem Adler vertrieben werden, der Maximilian symbolisiert, den Retter Burgunds, aber auch Jupiter sein könnte.¹²⁷ Er benutzt astrologische Konstellationen, erzählt von Planeten, um seine Helden und soziale Verhältnisse darin zu verbergen, aber das symbolische System kann fragil sein.¹²⁸ Er interpretiert die Geschichte von Pygmalion und seiner Statue um in die von Christus und der Kirche, er legt generell Bedeutungsschichten an, die man wie eine Nuss knacken muss.¹²⁹ Die Allegorie ist die Essenz seines Schreibens. Dass mehrere unklare ‚Personifikationen‘ eine zu glorifizierende – im Falle des Bildes: zu charakterisierende, effektiv: zu diffamierende – Figur zusammensetzen, entspricht der Ästhetik Molinets, und zwar inklusive der Unklarheit, die dabei erzeugt wird. Es sind Eva, Heloise, Magdalena, die Aegyptiaca und die Bräute des Hoheliedes, kurz: es ist die Frau, die er meint. Das lustvolle Spiel mit *gegensätzlichen* Bedeutungen kommt am Besten im Epitaph auf den Tod Philipp de Crèveœur, Seigneur d’Esquerdes, zum Ausdruck. Er hatte, wie notiert, zunächst für die Burgunder gekämpft, war 1477 zu den Franzosen gewechselt und war dort zum Marechal und zum Kammerherrn aufgestiegen. Nach seinem Tod 1494 dichtete Molinet ein Epitaph, das in normaler Lesart von links nach rechts die französische Bewertung kundgibt, in dem sich aber ebenso die entgegengesetzte burgundische Sicht versteckt. Wenn man nämlich jede Zeile Wort für Wort von hinten liest und vor ‚non‘ oder ‚nec‘ eine Pause macht, ist enthalten, wie es von burgundischer Seite her aussieht.¹³⁰ Es sind also zwei

¹²³ Mit Berufung auf Jean Malraux, der den Zusammenhang zwischen der Nonsensliteratur und Bosch bereits hergestellt hat. Gérard Gros, *Les fatras de Jean Molinet*, in: Hainaut médiéval 2014, S. 99-111, zit. S. 99.

¹²⁴ Nach Gros 2014, S. 107.

¹²⁵ Jelle Koopmans, ‚*Le present d’ung cat nonne‘ ou le text ludique*, in: Molinet 2013, S. 59-66. Koopmans erwähnt S. 65 ein ähnlich verwendetes Schwein in *Les Additions*.

¹²⁶ Armstrong 2013, S. 239-246.

¹²⁷ Marie Jennequin, Virginie Minet-Mahy, *Le Naufrag de la Pucelle: entremets burlesque à l’occasion du ‚drôle‘ de mariage de Marie de Bourgogne?*, in: Molinet 2013, S. 163-180.

¹²⁸ Philippe Frieden, Les ‚plas-netz‘ de l’indiciaire de Bourgogne, in: Nouvelle Revue du XVIe Siècle, 21 (2003), I, S. 43-55. Siehe auch Ulrike Bergweiler, Die Allegorie im Werk von Jean Lemaire de Belges, Genf 1976, S. 11-37.

¹²⁹ Claire M. Croft, *Pygmalion and the Metamorphosis of Meaning in Jean Molinet’s Roman de la Rose moralisé*, in: French Studies, LIX, 4, S. 452-466.

¹³⁰ Lewis Thorpe, *Philippe de Crèveœur, seigneur d’Esquerdes: two epitaphs by Jean Molinet and Nicolas Ladam*, in: *Bulletin de la Commission royale d’histoire*, Académie Royale de Belgique, 119 (1954), S. 183-206,

verschiedene Bedeutungen in der einen Form angelegt und die zweite Bedeutung ist bedeckt gehalten. Es wird die „Ambiguität selbst zum Thema“ gemacht (Bernhard Sterchi).

Ein letztes Beispiel führt zu der speziellen Verbindung zwischen Sexualität, Parodie und Misogynie. Das 1940 vernichtete Manuskript 105 der Bibliothèque de Tournai enthält, ausschließlich durch die Ausgabe Noel Dupires überliefert, das obszöne Gedicht *Le Mandement de froidure pour le roy de le pye*.¹³¹ Diese ‚mandements‘ können parodistische Ordonnanzen oder ‚Hirtenbriefe‘ im Karnevalsgebrauch sein, ähnlich der niederländischen ‚blauwen Schuit‘.¹³²

Die 120 Zehnsilber des *Mandement de froidure* sind ein ironischer ‚Kältebefehl‘ eines Königs ‚de la boisson‘ (pye, pie). Dieser ‚Schluckspecht‘ oder ‚Trinkerkönig‘ ruft sein Gefolge recht herunter gekommener, durchgefrorener, fiebernder Gestalten auf, den ‚pye‘ wieder zurückzuerobern. Denn ein nicht genannter anderer König hat diesen unheiligen Gral, den Trunk, entführt. Es geht also um Trinken oder nicht, um Fasten oder Schlemmen. Obszön wird der Text, indem den Kämpfern ‚bien onze ou douze mil cons‘, elf oder zwölf Tausend ‚Fotzen‘, zu Hilfe kommen sollen. Ehe es am Ende wieder zu den Getränken geht, werden zwar nicht alle ‚cons‘ vorgestellt. Doch auf immerhin 18 Zeilen erfolgt eine der typischen Aufzählungen des Molinet, detailliert, obszön und absurd, von den Eigenschaften einer ‚con‘ in allgemeiner und obszöner Fassung.

Die unvollständige Skizze des performativen Textes¹³³, der in der Nähe der Tage um das Dreikönigsfest und den Karneval aufgeführt wurde, kann eines verdeutlichen: Es gibt in charakteristischer Ästhetik des Jean Molinet auch ausgesprochen sexistisch-obszöne Texte, die aber nicht pure Nonsense-Poesie sind. Vielmehr umspielen sie ein durchaus wichtiges Thema, hier der Fastenzeit. Des Autors Brillanz besteht dabei explizit in der Gossensprache, der ordinäre Ton ist gewollt und wird in Molinets Manier eines komprimierten Überschwangs veredelt.

Der Umstand, dass die Suche nach der Liebe und der Liebenden im *Garten der Lüste* zu Molinet geführt hat, bringt damit sogar wieder zurück zu Dirk Bax. Der *Garten der Lüste* verlegt zwar die pornografischen Details unter die Oberfläche, in die Imagination, doch brechen in das theologisch-psychologische System hier und da gewalttätige Äste ein und durchbohren Früchte und seltsame Gebilde. Dafür und für viele andere Details hatte Bax volkssprachliche, zuweilen obszöne Redewendungen und Begriffe anzunehmen vorgeschlagen.¹³⁴ Ein Abgleich des *Gartens der Lüste* mit den von Dirk Bax genannten

hier S. 183-186. Gleiches gilt für das schon erwähnte Debat-Epitaph als Dialog zwischen Philipp de Crèveœur und Burgund, vgl. Thorpe 1954, S. 195, Sterchi 2003, S. 92-93.

¹³¹ Marie Bouhaik-Gironès, Katell Lavéant, *Le Mandement de froidure de Jean Molinet: Le culture joyeuse, un pont entre la cour de Bougogne et les milieux urbains*, in: Molinet 2013, S. 67-82. Der Text siehe Noel Dupire, Les Faictz et Dictz de Jean Molinet, Paris 1936-1939, 2, S. 732-735.

¹³² Für andere Beispiele Bouhaik-Gironès / Lavéant 2013, S. 69-73. Siehe Jelle Koopmans, *La Pronostication des cons sauvages, monologue parodique de 1527*, in: Le Moyen Français, 23-24, 1990, S. 107-125.

¹³³ Der ‚Roi de la Pie‘ ließ sich in der Festkultur in Molinets Wohnort Valenciennes und in der Region nachweisen, wohl ebenfalls zur Zeit des Epiphanie-Festes, siehe Bouhaik-Gironès / Lavéant 2013, S. 74-77. Für die Melange aus höfischem und ordinärem Sprechen siehe auch Langer 1979.

¹³⁴ Dirk Bax: *Beschrijving en poging tot verklaring van het tuin der onkuisheid drieluik van Jeroen Bosch*, in:

Quellen auf der einen Seite und mit den Texten Molinets auf der anderen verspricht auch, den ominösen Riesenfisch besser zu verstehen als bisher.

Über allem wacht die Mühle

Die fünfte heraldische Anspielung ist von dem Mönch und Dichter und offiziellem Historiographen der Burgunder, von Jean Molinet selbst (auch wenn er sein Wappen erst später verliehen bekam). Die in der Miniatur mit der Buchübergabe an Philipp von Kleve hinten rechts gezeichnete Mühle hatte ich bereits genannt. Der Dichter und Chronist hat nicht nur in seinen Dedikationsszenen eine Windmühle einbringen lassen.

Jean Molinet gebrauchte die (kleine) Mühle wegen der Ähnlichkeit zu seinem Namen nicht weniger als 30 Mal in seinem Werk, sowohl in offiziellen Schriften als auch in Dichtungen.¹³⁵ Die Marotte hatte „les dimensions d’une obsession personnelle“. Als Zeichen der dichterischen Ambition behauptet sie, der Dichter-Müller mahle aus dem groben Material der Sprache das feine Mehl der Dichtung.¹³⁶



Abb. 40, 41: Detail Hölle, oberer Streifen, ‚Signatur‘ als sichtlich ‚kleine Mühle‘ für ‚Molinet‘.

In diesem Sinne oder als blanke Signatur baute Molinet die Mühle überwiegend am Ende ein, in der letzten Strophe, auch in den Prolog und unmittelbar ans Ende des moralisierten *Rosenromans*. Er signiert, indem er auf seine Arbeit der ‚kleinen Mühle‘ verweist, die nun ihr Ergebnis präsentiert. Man wird, auch wenn zum Beispiel das den Namen ergebende Akrostichon damals sehr beliebt war, von einer Manie des Jean Molinet sprechen dürfen, sich

Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, AFD, Letterkunde (Nieuwe reeks, deel LXIII, No. 2), Amsterdam 1956.

¹³⁵ Frieden 2006, S. 133. Jean Devaux, *Pour une iconographie de Jean Molinet*, in: *Valentiana* 51 (1995) 15 (Juni), S. 45-50.

¹³⁶ Ulrich Langer, *Jean Molinet: allégorie et textualité*, in: *Bulletin de l’Association d’étude sur l’humanisme, la réforme et la renaissance*, 9 (1979), S. 37-46, zit. S. 37. Philipp Frieden, *Les ‚plas-netz‘ de l’indiciaire de Bourgogne*, in: *Nouvelle Revue du XVIe Siècle*, 21 (2003), I, S. 43-55, hier S. 53-55. Siehe auch Frieden 2006. Devaux 2004, S. 26.

in die Texte einzuschreiben. In Ausnahmen wird diese Signatur sogar bildlich-figurativ und spielt auf vier Windräder an.¹³⁷

Wieder ist ein wichtiges Symbol im *Garten der Lüste* trefflich positioniert (**Abb. 40, 41**). Die betreffende Mühle steht in der Hölle oben in der Mitte der Tafel. Wie wichtig die Mittelachse auf der Mitteltafel und im Paradies ist, kann man unschwer sehen.

Die Mühle steht oben am Anfang der vom Feuer verwüsteten Landschaft etwas frei, auch diese Methode Boschs zur Annotation eines besonderen Sinnes ist bekannt. Ihre Form *ist* kaum eine Mühle, sie ist ein Zeichen des Feuerbrandes. Durch die (viel zu) hohe Eingangstür sieht man es innen lichterloh brennen, aber regungslos steht der dunkle Schatten einer Figur davor. Die Flügel bestehen pur aus Licht beziehungsweise heller Farbe, was sich vor dem dunklen Hintergrund gespenstisch abhebt. Diese Mühle sticht also - unheimlich modern - auch stilistisch aus ihrer Umgebung hervor.

Im Falle des moralisierten *Rosenromans* reichert das Motiv des ‚Mahlens‘ eines Textes sich mit großartiger Ambition an. Molinets „spiritualisation de l’œuvre profane“ rechtfertigt sich unter anderem dadurch, dass er gleichsam einen ‚biblischen‘ Text bearbeitete. Er vergleicht Guillaume de Lorris, den ersten Autor des *Rosenromans*, mit Mose, dem die Gebote zu verdanken seien und der das Alte Testament geschrieben hätte, und Jean de Meun, den zweiten und Haupt-Autor, mit Johannes dem Evangelisten, dem er einen „grant part du Nouveau Testament“ zuschreibt. Mit anderen Worten, das Mehl, das Jean Molinet hier mahlt, ist die höchste Verfeinerung dessen, was mit der gleichen Metapher, oft erzählt, zum Beispiel in Form der Evangelien vorliegt.¹³⁸ Die Mühle Molinets in der Höllenlandschaft wäre sein apokalyptischer Auftritt. Wie ein Bußprediger richtet er über diejenigen, gegen die er sein Leben lang geschrieben hatte – dazu bei späterer Gelegenheit.

Nun stehen Mühlen bekanntlich auf etlichen Bildern und Miniaturen der flachen Lande, auch prägnant in Fluchten und auf Hügeln, ohne dass ein Jean Molinet seine Hand im Spiel gehabt hätte. Trotz der Isolierung gehört die Mühle in der Mitte zu einer ganzen Handvoll von Ruinen, die gespenstisch von innen leuchten, links lässt sich eine weitere, eine Wassermühle, ausmachen. Das Indiz gesellt sich also zu den zur Genüge vorhandenen, die gemeinsam verführerisch sind, einzeln allerdings gar nichts beweisen können.

Freilich wäre mit dem Kanoniker aus Valenciennes, Chronist von 1475-1506, ein absoluter Insider, genau der geeignete Konzepteur gefunden: Derjenige, der in seinem moralisierten *Rosenroman* die Heloise als unbelehrte Braut des Luzifers denunzierte, kannte sowohl die Hohelied-Mystik und die Psalmen gründlich als auch die burgundische Herrschaft und die

¹³⁷ Ich folge darin Frieden 2006, S. 135 über eine Ausgabe von *Tres desiree et prouffitable naissance de Charles d’Austrice*, in die eine einzigartige Kombination aus Wort und Bild eingefügt ist: „Composé d’une sphère surmontée de quatre ailettes, il es dominé par une phylactère portant le nom de l’auteur, ou celui de symbole: *molinet*.“ In der Praxis, sich halb zu verstecken, ging Molinet bis zum „mol il n’ait“, vgl. S. 145; oder er erscheint als „mol lin n’est“ (gefolgt noch von dem korrekten Namen) wie in *Le chappellet des Dames*. Siehe Dupire / Molinet 1936-1939, I, S. 126.

¹³⁸ Siehe Jean Devaux, *Tradition textuelle et techniques de réécriture: Le Roman de la Rose moralisé de Jean Molinet*, in: Bel / Braet 2006, S. 377-391, hier S. 391. Schon bei Dupire 1932, S. 89. Siehe auch Devaux 2014, S. 29.

Adligen des Landes, die er mit endlosen Reihen von Metaphern panegyrisch bediente und zuweilen kritisierte.

Der Stil Molinets ist insgesamt charakteristisch für den Garten der Lüste, wenn man von seinem Gebrauch allegorischer Personifikationen absieht.¹³⁹ Man darf auch die Brände der Höllentafel mit ihm zusammenbringen. Er geißelte die Kriegsverbrechen vor allem der französischen Invasoren und er hatte eine Vorliebe für die Effekte des Feuers. Er beschreibt es viel ausführlicher als andere Chronisten und „suggère les polytraumatismes des victimes“.¹⁴⁰

Ob der *Garten der Lüste* mehr als bisher angenommen vom *Rosenroman* geprägt ist, weil indirekt, vom moralisierten *Rosenroman*, wäre von geeigneter Seite zu prüfen. Vielleicht ist es wiederum kein Zufall, dass für beide Werke gesagt wurde, mit ihnen werde das Mittelalter beschlossen.¹⁴¹ Auf einen ähnlichen Rahmen möchte ich noch einmal zurückkommen. Über das Bild ist die große Geschichte gespannt. Es ordnet die Welt vom Moment des Schöpfungs-Hauches aus in zwei mal drei Schöpfungstagen, in drei (unterschiedlich langen) Weltaltern, denen psychologisch-moralische Zustände des Menschen entsprechen.¹⁴² Dabei war zu beobachten, dass das Alte vom Neuen Testament strikt geschieden ist und das alte Volk als sinnen-verhaftet deklassiert wird. Die ‚liederliche Geilheit‘ der Frauennatur entsteht aus der ‚fleischlichen‘ Natur des Alten Volkes.

Laut Molinet ist das Verhältnis der beiden Teile des *Rosenromans* ähnlich. Der erste repräsentiere die freisinnig-sinnliche Liebesfeier des Alten Testaments, der zweite decke den (bisher unverstandenen, so Molinet) christlichen Sinn auf. Sorgfältig wie ein textkritischer Humanist die Bibel in einen neuen und nun französischen Text übersetzt, waltet Jean Molinet mit den beiden ‚Testamenten‘ der beiden Teile des *Rosenromans*.¹⁴³ Im Moment kommt es dabei nur darauf an, dass also auch der moralisierte *Rosenroman* das Mehl in der Grundaufteilung in die Zeiten des Alten und des Neuen mahlt, was auch, wie zu zeigen war, auf den *Garten der Lüste* zutrifft.¹⁴⁴

Mit Molinet wird der *Garten der Lüste* gleichsam zu einem späten polemischen Bild in der *Querelle du Roman de la Rose*, im Streit um den *Rosenroman*. Neben der Misogynie war die Natur das zweite bestimmende Thema in diesem Streit.¹⁴⁵ Jean Gerson bereits hatte dabei

¹³⁹ Die Anwendung der Rhetorik auf Boschs Bilder könnte mit Molinet fortgesetzt werden. Siehe Stefan Fischer, *Hieronymus Bosch: Malerei als Vision, Lehrbild und Kunstwerk*, Köln u.a. 2009.

¹⁴⁰ Christiane Raynaud, *Incendies et feux de guerre dans les Chroniques de Jean Molinet*, in Molinet 2013, S. 115-127, zit. S. 124.

¹⁴¹ Philippe Frieden, *La morale enchâssée: le cœur mangé dans le prologue du Roman de la Rose moralisé de Jean Molinet*, in: *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 23 (2012) S. 85-99, hier S. 86. <http://journals.openedition.org/crm/12811>. DOI:10.4000/crm.12811 – 30.4.19.

¹⁴² Michael 2017 (Herzschlag).

¹⁴³ Devaux 2006, S. 391.

¹⁴⁴ Siehe Dupire 1932, S. 89. Bestätigung hätte Molinet im *Speculum Virginum* finden können. Ich halte diesen Text weiterhin für mitverantwortlich für die Verschränkung von Misogynie und Antijudaismus und den Rekurs auf das Alte Testament als Quelle gegenwärtiger Sinnenvergehen im Bild.

¹⁴⁵ Michael Randall, *„Une autre Querelle“ ou la moralisation de Nature dans le Roman de la Rose Moralisé*, in: Molinet 2013, S. 263-274, auch folgend.

kritisiert, dass der Roman große Bedeutung fälschlich der Natur und der Vernunft zuspräche. Wenn dies zuträfe, wäre die Allmacht Gottes eingeschränkt, was Gerson ausschließt. Er verweist auf den freien Willen, mit dem zum Beispiel die Keuschheit möglich ist. Es müsse also keiner vermeintlich mächtigen Natur gehorcht werden.

Molinet geht noch einen Schritt weiter und tauscht die Dame Natur des *Rosenromans* gegen den allmächtigen Schöpfergott aus. Die Kräfte der Natur werden von der Vorsehung ersetzt; der freie Wille hat innerhalb der Vorsehung die Wahl zum Guten und Schlechten. Gegenüber Vernunft/Verstand herrscht dabei großes Misstrauen, der *menschliche* Wille führt an: „l'êre humain est condamné à être libre“.¹⁴⁶ Im *Garten der Lüste* wird vermutlich die skizzierte Position vertreten. Der Verstand (Baum-Zelt) ist von innen und durch die in den Sinnkreis hineinreichende Spitze sinnlich infiziert, also unbrauchbar. Die anderen Seelenvermögen (Phantasie, Gedächtnis, Imagination, sind in der Pforte (Gedächtnis und/oder Imagination), in ihrem Anbau (Imagination/Gedächtnis), und in der weiblichen Baum-Säule (willkürliche Phantasie) platziert. Sie kommen (weiblich, phantasmagorisch) noch weit schlechter weg als der rationale Verstand.¹⁴⁷

Es bleibt der Wille übrig, den man sich am Ort der Erweckung denken muss, denn auch wenn es selbstverständlich der Heilige Geist ist, der die Erweckung bewirkt, ist sie ohne eigenes Zutun nicht zu erhalten. Der Wille gehört demzufolge zur Frau wie Heloise in der Höhle. Die Frage wäre, in welchem Verhältnis im *Garten der Lüste* der Wille zur Vorsehung bzw. zum göttlichen Einfluss steht – auch dazu in einem folgenden Versuch über den Auftraggeber des Bildes.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Randall 2013, S. 273.

¹⁴⁷ Siehe Michael 2018 (Imagination).

¹⁴⁸ Zuweilen wurde beim hinteren Mann in der Höhle ein ‚negroides‘ Aussehen registriert, wohl vor allem wegen der ausgeprägten Lippen. Seine ‚wulstigen‘ Lippen erwähnt Molinet selbst und sie wurden sogar in der kleinen Dedikations-Miniatur gesehen, in der der Dichter den moralisierten *Rosenroman* übergibt. Siehe Frieden 2006, S. 143 und oben Abb. 5. Könnten in der Höhle der Dichter (hinten, mit dem Weinlaub) und der Auftraggeber auf (ihren Traum von?) Heloise zeigen? Vielleicht ist das ein Weg, um der merkwürdigen doppelten Visionsstruktur des Bildes mit dem Traumformular (der Frau) einerseits und der Position ‚auf der Schwelle‘ (zwei Männer im Portal) andererseits auf die Schliche zu kommen.