

POETIK UND EPISTEME

Herausgegeben von Frauke Berndt und Jörg Robert

Wissenschaftlicher Beirat:

Rüdiger Campe (New Haven)

Elisabeth Décultot (Halle)

Stephan Kammer (München)

Band 3 – 2019

Ambivalenz in Sprache,
Literatur und Kunst

Ambivalence in Language,
Literature, and Art

Herausgegeben von

Matthias Bauer

Frauke Berndt

Sebastian Meixner

Königshausen & Neumann

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) –
Projektnummer: 198647426.

Ambivalenz in Sprache,
Literatur und Kunst
Ambivalenz in Sprache,
Literatur und Kunst
Herausgegeben von
Matthias Bauer,
Frauke Berndt,
Sebastian Meixner

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2019

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist

ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere

für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung

und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-6851-5

www.koenigshausen-neumann.de

www.libri.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

INHALT

EINLEITUNG

Sebastian Meixner

Bewerten – Figurieren – Erzählen:

Zur Begriffsgeschichte der Ambivalenz 9

KONSTELLATIONEN

Kommunizieren 63

Esme Winter-Froemel

Introducing Pragmatic Ambiguity: On the Diversity and

Ambivalence of Ambiguity in Discourse 65

Carolin Munderich & Gesa Schole

Ambiguity without Ambivalence? 91

Bewerten 119

Martina Bross & René Ziegler

Narrative Fiction and Evaluative Ambivalence:

Jane Austen's *Northanger Abbey* 121

Matthias Bauer

Ambiguity and Ambivalence before 'Ambivalence' 141

Begehren 155

Philipp Stoellger

Zwischen Sünde und Glaube. Ambivalenz des Begehrens

angesichts der Ambiguität des Bildes: Hieronymus Boschs

Garten der Lüste als Theater des Begehrens 157

Frauke Berndt

Der Orest-Komplex. Generische Ambiguität und psychologische

Ambivalenz in Johann Wolfgang Goethes Doppeldrama

Iphigenie in Tauris (1779) 183

PHILIPP STOELLGER

Zwischen Sünde und Glaube Ambivalenz des Begehrens angesichts der Ambiguität des Bildes: Hieronymus Boschs *Garten der Lüste* als Theater des Begehrens

Vorab

Im Folgenden wird ein Bild in Erinnerung gerufen, das wie nur wenig andere Deutungen über Deutungen freigesetzt hat: Hieronymus Boschs sogenannter *Garten der Lüste*.¹ Dieses Bild ist in besonderer Weise *ambig*: Was es zeigt, ist schwer zu sagen, und was *sich* dabei zeigt, nicht leichter zu formulieren. Seine Ambiguität und bestimmte Unbestimmtheit setzt Deutungsfähigkeit und Deutungsbedarf frei, der sich in Deutungen entfaltet, die ihrerseits ebenso vereindeutigend wie ambivalent sein können. Es scheint, als provozierte die produktive Ambiguität des Bildes Ambivalenzen, mit denen reduktiv oder produktiv umgegangen werden kann.

Dabei interessiert hier besonders der *Chiasmus von Ambiguität und Ambivalenz*, der sich im Übergang von Bild als Deutung und den Deutungen des Bildes entfaltet. Die sich im Bild als Bild zeigenden Ambiguitäten werden für den, der zu sagen sucht, was sich zeigt, zu affektiven Ambivalenzen (Pathos), die sich in interpretativen Ambiguitäten artikulieren (Logos) und zu Einstellungs- und Handlungsambivalenzen führen können (Ethos). Die ikonischen Ambiguitäten sind Performanzfiguren, die evozieren, *was* gezeigt wird (etwa Figuren des Begehrens) und Antworten provozieren, in denen sich zeigt, wie die affektiven Ambivalenzen bearbeitet werden seitens der Interpreten.

Die prägnanten und performanten Ambiguitäten des Bildes setzen produktive Ambivalenzen der Betrachter frei, die nicht selten aufgrund von Ambiguitätsintoleranz zur Ambivalenzreduktion führen. Schlichter formuliert: Wenn im Bild als Bild ein Theater des Begehrens inszeniert wird, sind die Deutungen nicht selten erstaunliche Vereindeutigungen, die den Sinn und Geschmack für Ambiguitäten vermissen lassen. In kunsthistorischer *wie* in theologischer oder antitheologischer Deutung des *Gartens der Lüste* sind die Deutungen *dann* Vereindeutigungen, wenn nur noch die ‚Torheit der *luxuria*‘ gesehen wird, oder das zu schnell als Sünde negativierte Begehren oder aber eine zu leicht gefeierte Utopie der Sündlosigkeit.

¹ In hervorragender Auflösung verfügbar unter https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Garden_of_Earthly_Delights_by_Bosch_High_Resolution.jpg (15.07.2019).



Abb. 1: Hieronymus Bosch, Der Garten der Lüste

I Wahrnehmungs- und Sprachgewinn

„Sagen zu können, was ich sehe“ sei „das vollkommene irdische Glück“,² meinte Hans Blumenberg. Dieser Traum vom Glück zeigt ein bemerkenswertes Differenzbewusstsein: dass Gesehenes und Gesagtes nicht identisch sind und wohl auch nie sein werden. Trivial, könnte man meinen, wenn nicht manche glauben würden, man könne doch schlicht und einfach sagen, was Sache ist (das ‚Faktum‘ oder *quod res est*).

Wie soll man solch einen Traum ‚deuten‘? Was soll man zu diesem Differenzbewusstsein sagen und zum Traum der Überwindung dieser Differenz? Der Traum vom Glück könnte auch zum Albtraum werden, wenn tatsächlich das Sehen gänzlich sagbar würde. Könnte man dann des Sehens, des immer wieder Hinsehens entbehren und sich mit dem Gesagten begnügen? Dem Traum des Phänomenologen wohnt eine Ambivalenz inne, die dem Traum des Hermeneuten verwandt ist: Welch ein Unglück, wenn alle Kommunikation final im Konsens gipfeln und darin enden würde, wenn nicht verenden. Das begehrte Einverständnis wäre das Ende der Verständigung und Kommunikation in trauter Eintracht.

Beide Träume zehren von einer leicht verkannten ‚Parusieverzögerung‘, von einem Entzug finaler Präsenz, der beide am Leben hält. Während der Hermeneut im finalen Konsens schweigen würde, träumte der Phänomenologe von der finalen Erblindung, wenn er endlich gesagt hätte, was er sieht?

² Hans Blumenberg: Fragebogen. In: Frankfurter Allgemeine Magazin 118 (1982), S. 25.

Die phänomenologische Eschatologie würde nicht auf eine erfüllte Anschauung, eine *visio*, zielen, sondern auf das Gesagtsein des Gesehenen, um die finale *visio* zu erübrigen.

Sicher ist ein Sinn solcher Träume, *nicht* in Erfüllung zu gehen. Sie formulieren kein zu stillendes Bedürfnis, sondern ein unstillbares Begehren. Sie produzieren ein Begehren und halten es wach: beim Phänomenologen das Begehren nach dem Sagenkönnen und noch genauerem Hinsehen, um daraufhin genauer zu sagen, was man sieht. Es ist das Begehren nach Arbeit, dem Abarbeiten mit Worten angesichts des zu Sehenden. Nur was der Sinn und Zweck dieser Arbeit ist, das Worumwillen dieses Begehrens, ist keineswegs klar. Naheliegender wäre, endlich nicht mehr hinsehen zu müssen, so wie ein ultimativer Kommentar den Text und dessen Lektüre erübrigen würde. Solche Machtphantasien von Interpreten sind vielleicht nicht immer gänzlich abwegig, aber sie zeigen noch im Zerrbild, was unmöglich bleibt – zum Glück.

Kunst- wie Bildwissenschaftler würden ihren Traum wohl ein wenig anders formulieren, ‚sagen zu können, was sich zeigt‘. Der Abgrund von Problemen, der sich hier auftut, kommt schnell in Erinnerung, wenn man Wittgenstein aufruft: „Was gezeigt werden *kann*, *kann* nicht gesagt werden.“³ Stimmt das? Wohl kaum, sonst würde nicht soviel gesagt, geschrieben und gedruckt über Bilder. Nur weiß jeder, dass (zumindest anspruchsvolle) Bilder irreduzibel sind auf Worte, so wie eine ‚absolute‘ Metapher nicht durch Begriffe zu ersetzen ist. Wem nie die Worte gefehlt hätten ‚vor einem Bild‘, wäre von ästhetischen Widerfahrungen verschont geblieben, was kaum ein Glück zu nennen wäre.

Ist das Sagen so ohnmächtig, dass einem notwendigerweise die Worte fehlen angesichts des Zeigens? Und ist das Zeigen derart mächtig, dass es einem die Sprache verschlägt? In antiker Tradition wäre das durchaus denkbar. Wo ein Gott erscheint, Zeus zumal, vergeht das Endliche und versagt die Sprache. Offenbarung als ultimatives Sichzeigen lässt das Irdische verbrennen oder zumindest verstummen, sei es vor Glück oder vor Scham. Ähnlich steht es um die jüdische Tradition, in der der Dornbusch zwar nicht verbrennt, aber jeder vergeht, der des Angesichts Gottes ansichtig würde. Ausnahmen bestätigen diese Regel nur, wie der Psalmist, der das Angesicht Gottes zu sehen begehrt.

Nur, *warum* will oder soll man sagen, was sich zeigt? Sagen, was sich zeigt, um genauer sehen zu lassen, was sich zeigt, um anders sehen zu können (auch alles andere anders) als bisher – *das* wäre ein Kriterium für ein *Sagen um des Sehens willen*: um auf den Anspruch des Sichzeigenden zu antworten und die eigene Perspektive anderen zugänglich zu machen, auf dass sie anders

³ Ludwig Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus. In: Ludwig Wittgenstein. Schriften. Bd. 1. Hg. vom Suhrkamp Verlag. 4. Aufl. Frankfurt/M. 1980, S. 7–83, hier S. 33 (Tractatus 4.1212).

sehen lässt. Hermeneutische Differenzkultur kann man das nennen. Sagen, um zu sehen, das benennt den *Wahrnehmungsgewinn* als Kriterium des ‚Sprechens vor einem Bild‘. Gibt es auch einen entsprechenden *Sprachgewinn* – im Sehen, um zu sagen?

Methodisch etwas konzentrierter gesagt: Kann etwa die Theologie vor einem Bild auf einen Wahrnehmungsgewinn hoffen, der zu einem Denk- und Sprachgewinn führen könnte? Wäre das möglich, würden Bilder zu wahrnehmungserweiternden Medien, die auch einen theologischen Denk- und Sprachgewinn bringen könnten. Exemplarisch verdichtet: *Der Garten der Lüste* könnte die Theologie denken lassen, Begehren sei nicht einfach Sünde und Sünde nicht einfach Begehren, sondern deren Verhältnis sei deutlich komplizierter. Die ambivalente Situation vor einem Bild mit seinen Ambiguitäten könnte zum Exerzitium werden, über das Begehren differenzierter zu denken und zu sprechen, als manche Theologien gewohnt sind. Das Bild würde zum phänomenologischen Meditationsmedium, weniger cartesianisch als hermeneutisch, um Ambiguitäts- und Ambivalenztoleranz zu üben.

II Ambivalenztoleranz im Garten der Lüste

Um 1500 entstand der sogenannte *Garten der Lüste*, Hieronymus Boschs unendlich oft besprochenes Hauptwerk. Zu den vielstimmig erörterten und nie einstimmig geklärten Fragen gehört, *was sich zeigt* in der Mitteltafel. Im Labyrinth der ikonographischen und ikonologischen, wenn nicht kriminologischen Studien wurde immer wieder versucht, den ‚Code zu knacken‘ – als wäre das Bild ein verschlüsselter Text, dessen ästhetischen Algorithmus zu dechiffrieren, das Bild endlich zu verstehen verspreche. Schon 1517, im Jahr nach Boschs Tod, versuchte Antonio de Beatis zu sagen, was er gesehen hatte: „so angenehme und phantastische Dinge, dass man sie denen, die sie nicht gesehen haben, auf keine Weise beschreiben kann.“⁴ ‚Sagen zu können, was ich sehe‘ ist eine Unmöglichkeit, die allerdings produktiv werden kann, wenn man *trotzdem* versucht, etwas zu sagen *in Antwort* auf das Bild.

Hier wird eine hermeneutisch-kritische Differenz relevant: Selbstredend kann man irgendetwas sagen oder üblicherweise das sagen, was einem schon bekannt ist. *Wiedererkennendes* Sehen führt zu einem wiederholenden Sagen. Wenn man in dem Bild nur Torheit, *luxuria* und Sünde findet, die man sattsam dogmatisiert bereits kennt und daher wiedererkennt, kann man das auch wiederholen und damit ‚Sinn erzeugen‘ und ein ‚Deutungsangebot‘ machen, das mit hoher Erwartungssicherheit ‚gekauft‘ werden wird. Man würde das Gesehene in den Horizont des Bekannten (oder eines meist irritations-

⁴ Nach Hans Belting und Christiane Kruse: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München 1994, S. 272.

resistenten Vorverständnisses) einordnen und damit normalisieren und ruhigstellen. – Ein *sehendes* Sehen (wie es G. Boehm mit K. Fiedler nannte) oder mehr noch ein *nicht wiedererkennendes* Sehen, das sich gründlich irritiert zeigt, kann oder will dieser Normalisierungstendenz nicht folgen. Was das Vorverständnis nicht zu fassen vermag und nicht einfach ‚wiederzuerkennen‘ ist, stört oder verstört sogar. De Beatis Eindruck kommt zum Ausdruck, wenn er für ‚unbeschreiblich‘ erklärt, was sich ihm zeigt. Nun gibt es sc. vielerlei Unbeschreibliches, auch Unsägliches, aber hier geht es um eine Unbeschreiblichkeit, die so ‚angenehm und phantastisch‘ ist, dass er von ihr nicht lassen kann, sowenig er sie fassen kann. Das Bild *wirkt*, indem es den Betrachter in Bewegung bringt, seine Affekte (Pathe) adressiert und provoziert, denen Logos und Ethos nicht ‚Herr‘ werden.

Der Raum des Begehrens zwischen Bild und Betrachter wird zu einem so ambivalenten wie lebendigen Zwischenraum. Das Bild bewegt das Begehren wie es seinerseits zum vom Begehren bewegter Bewegter wird.⁵ Es eröffnet einen Spielraum des Begehrens, der angesichts der Jahrhunderte wie ein *perpetuum mobile* wirkt. Hier vom ‚Begehren‘ zu sprechen, klingt anachronistisch, ist es aber nicht. Denn die Diskurse um *voluptas*, *cupiditas* und *concupiscentia* sind von Augustin bis Luther, Levinas und Lacan präsent. Bildtheorie ist kaum ohne die lebendigen Kräfte des Begehrens denkbar – die sich auf das Bild richten, die vom Bild inszeniert und die von ihm evoziert werden. Daher ist Lacan (weniger als Levinas) mit seiner Theorie vom ‚Begehren des Anderen‘ kräftig wirksam in der gegenwärtigen Bildtheorie, wie bei G. Didi-Huberman. Erwartbar in der Tradition der Psychoanalyse wie der der Renaissance ist die Hochschätzung des Begehrens als Kraft der Natur, die wir sind. Diese Positivierung hat stets einen Zug zur Gegenbesetzung, gegen die altwie neutestamentliche Negativierung des Begehrens. Wenngleich hier vielfach differenziert wird, gilt es doch jüdisch wie christlich in der Regel als diabolische Kraft, die alles durcheinander wirft und Chaos stiftet. Diese Tradition bestimmt noch die Kulturanthropologie René Girards, dem Begehren wesentlich als ‚mimetisch‘ gilt, in Nachahmung und Konkurrenz zum Begehren des Anderen, und daher als Ursprung der Gewalt. Gegen die zu eindeutige und generelle Negativierung hilft Differenzierung zum Zweck der Ambivalenztoleranz: Keineswegs muss *jedes* Begehren gleich mimetisch sein und damit Gewalt provozieren. Es gibt auch anderes Begehren als dasjenige Begehren des Anderen, in dem mit ihm *konkurriert* wird. Es gibt, gelegentlich wenigstens, auch ein *geteiltes* Begehren, miteinander, nicht gegeneinander – klassisch kultiviert in Tisch- und Mahlgemeinschaften. Selbst wenn es das

⁵ Vgl. Philipp Stoellger: Das Bild als unbewegter Bewegter? Zur effektiven und affektiven Dimension des Bildes als Performanz seiner ikonischen Energie. In: Gottfried Boehm, Birgit Mersmann und Christian Spies (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. München 2008, S. 182–221.

nur einmal gäbe, reichte es zur Widerlegung der Negativierung *allen* Begehrens, sei es als Ursprung von ‚Sünde und Schuld‘ oder als Ursprung der Gewalt.

III Ambivalenzreduktion der Bilddeutungen

Zeigt sich in der Mitteltafel des *Gartens der Lüste* nur die Torheit des Fleisches, die diabolische Libido oder das Chaos der Triebe, in summa das *ordnungswidrige* Begehren des Menschen namens Sünde? Das ist (mittlerweile) die herrschende Deutung, die sich allerdings mit anderen Deutungen konfrontiert sieht. Die Ambiguität des Bildes begründet seine Deutungsfähigkeit, die von der einen wie den anderen Deutungen gerne umgehend reduziert wird: Wer etwas zu sagen hat, beansprucht nur zu leicht auch das Sagen zu haben.



Abb. 2: Hieronymus Bosch, Der Garten der Lüste (Mitteltafel)

Die Weisen zu sagen, was sich zeigt in der Mitteltafel des *Gartens*, lassen sich (grob verkürzt) wie folgt unterscheiden: *Traditionell* wird Bekanntes wiedererkannt, die *luxuria*, die als humanes Tohuwabohu ausgestellt und in ihrer Ordnungswidrigkeit negativ dargestellt werde. *Originell* wird Unbekanntes gesucht und eine vergangene oder kommende Freiheit humanen Daseins positiv dargestellt gefunden oder konstruiert. Die traditionelle *Negativierung*

der *luxuria* oder die originelle, wenn nicht häretische, *Positivierung* der humanen Lüste und Natur bilden die antagonistischen Pole, zwischen denen sich die Versuche abspielen zu sagen, was sich hier zeigt. Dabei ist eine dritte Möglichkeit nicht zu vergessen: die *Neutralisierung* des Begehrens als Natur, die wir sind, gleichsam diesseits von gut und böse. Nur ist dann fraglich, ob solch ein neutraler Ort ethischer Indifferenz denn je gegeben wäre in den Wirklichkeiten, in denen wir leben. Dann müsste man sich auf die Suche machen nach einer *Figur des Vierten* im Zeichen von Ambivalenztoleranz. Dazu gibt die Ambiguierung des Begehrens kraft des Bildes Grund genug – mit der Folge, ob nicht auch theologisch über eine differenzierende Sicht des Begehrens nachzudenken ist – woraufhin das Verhältnis von Bild und Begriff seitens der Theologie neu zur Debatte steht. Kann das Bild zu denken geben, sofern es anders sehen lässt und sprechen machen kann als es die Gewohnheiten nahelegen? Im Hintergrund geht es damit auch um die Deutungsmachtverhältnisse von Wort und Bild oder Ikonik und Theologie.

1. Der ‚traditionelle‘ Blick sieht in Boschs *Garten* ein Panoptikum der *luxuria* vor Augen geführt: Sittenlosigkeit zwischen Paradies und Sintflut. Dann wird hier eine perverse Parodie des Paradieses gezeigt, eine verkehrte Welt voller Sünde und Torheit, so wie sich die Zeitgenossen Boschs die Menschheit nach dem Sündenfall und kurz vor der Sintflut vorstellten. Die Nacktheit *nach* dem Fall kann dann Sittenlosigkeit und Torheit darstellen, der befremdliche Bildaufbau eine Verkehrung der paradiesischen Ordnung. Das Personal erscheint wild durcheinandergewürfelt wie in einer babylonischen Völkerverwirrung und der Kult von Fruchtbarkeitssymbolen mit zentraler Prozession mag heidnisch erscheinen. So gesehen gilt die Mitteltafel als moralisierende und allegorisierende Darstellung der *luxuria*.⁶ Dem Bild wird die Inszenierung unsittlicher Zügellosigkeit zugeschrieben, eben das, was einer traditionellen Sicht am nächsten liegt.⁷ Etwas anders, aber doch ähnlich dunkel, sieht es aus, wenn man in der Mitteltafel ikonographisch seltener die ‚Menschheit vor der Sintflut‘ wiedererkennen möchte, wie es Stefan Fischer in seiner opulenten Boschmonographie vertritt.⁸ Nur fragt sich dann, wo hier die Bluttaten zu finden sind, die zur Sintflut führten. Lebten die Menschen vor der Sintflut in einem *locus amoenus*?⁹

⁶ Vgl. Stefan Fischer: Analyse zu ‚Der Garten der Lüste‘ von Hieronymus Bosch. Ansätze und Methoden der Forschung. 2001/2007.

⁷ Vgl. Jean Wirth: Hieronymus Bosch. Der Garten der Lüste. Das Paradies als Utopie. Frankfurt/M. 2000, S. 556ff.; Roger H. Marijnissen: Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk. 2. Aufl. Köln 1999, S. 97; zwei Geistliche (de Beatis, Kardinal d’Aragon) sahen das Triptychon ohne Anstoß zu nehmen.

⁸ Vgl. Stefan Fischer: Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk. Köln 2013, S. 106.

⁹ Vgl. Fischer: Hieronymus Bosch, S. 109; vgl. aber kritisch zu Fraenger, Fischer: Hieronymus Bosch, S. 110.

Larry Silver¹⁰ sagt merklich anders, was er sieht, und kommt zu so klaren wie eindeutigen Ergebnissen. Die Mitteltafel erscheint ihm als Exposition der gefallenen, aber selbst- und sündenvergessen feiernden Menschheit. Er findet hier eine Inszenierung der Eskalationen des Begehrens im Lichte von Fall und Gericht, also in eindeutiger Negativierung dieses lustvollen Durcheinanders. Die „Zügellosigkeit, insbesondere sexuelle Wollust“ lasse sich nicht „leichthin mit Unschuld gleichsetzen, selbst nicht aus moderner Sicht. So lebhaft und fesselnd ihr Verhalten auch sein mag, diese nackten Gestalten in *Der Garten der Lüste* geben sich ebenso offensichtlich der *Luxuria* hin wie die höfischen Galane in der lieblichen Landschaft von Boschs Tischplatte mit den sieben Todsünden.“¹¹ Die vermeintliche Unschuld sei schlechter Schein, Sündenerkenntnismangel und Selbsttäuschung der Feiernden. ‚Eigentlich‘ würden Schuld und Sünde exponiert, die ‚zwischen den Zeiten‘ von Anfang und Ende Triebe und Treiben der Welt ausmachen und dabei das drohende Gericht verdrängen.

„Diese heruntollenden nackten Gestalten bedürfen für ihr sündiges Verhalten ganz offensichtlich der Gnade“,¹² meint Silver. Woher weiß er das? Ist das offensichtlich? Wer spricht hier? Wer so spricht, unterstellt jedenfalls die Ordnung von Fall und Versöhnung, mit der dem Treiben der Triebe Sünde zugeschrieben und ‚Gnadenbedarf‘ unterstellt wird. Dann erst ergibt sich der Kontrast zu Adam und Eva links, so dass die „sexuelle Freizügigkeit ohne Scham [...] die Entfernung der Menschen seit der Stiftung und der Segnung des Ehebundes durch Gott im Paradies“¹³ zeigt. So wird gesagt, was sich hier zeige, indem ein Gesagtes unterstellt und das Zeigen des Bildes darin integriert wird. Es wird gesehen, was gelesen wurde; es lässt sich leicht sagen, was sich zeige, und es zeigt sich nur, was schon geschrieben steht.

Etwas gewandelt wird die Integration, wenn der Horizont nicht religiös bzw. kirchlich, sondern *höfisch* verstanden wird, was zum Kontext der Entstehung (die Grafen zu Nassau und deren Brüsseler Palast) passt. Dann kommt ein moralistisch-mahnender Ton in die Bildwahrnehmung und postulierte *intentio operis*.¹⁴ Es wird zum „Appell an den Betrachter“.¹⁵ Silver meint, wenn „irgendein Zweifel darüber bestünde“, wie Boschs Zeitgenossen den *Garten der Lüste* aufgefasst hätten, würde dieser durch den Hinweis auf Bruegel ausgeräumt.¹⁶ Nur zu formulieren ‚eher dieses, denn jenes‘, streut

¹⁰ Vgl. Larry Silver: Hieronymus Bosch. München 2006.

¹¹ Silver: Hieronymus Bosch, S. 29, S. 32. Nein, würde ich einwenden, *nicht* wie in der Tischplatte, die eindeutig *negativiert*.

¹² Silver: Hieronymus Bosch, S. 38.

¹³ Ebd.

¹⁴ Vgl. Silver: Hieronymus Bosch, S. 56.

¹⁵ Silver: Hieronymus Bosch, S. 58ff.

¹⁶ Vgl. Silver: Hieronymus Bosch, S. 69f., mit Verweis auf Pieter Bruegel d. Ä. in der Darstellung der *Luxuria* in *Die sieben Todsünden* von 1557. „Bruegels geschickte

Zweifel. Entweder geht es eindeutig um die Ausstellung der *luxuria* oder diese Eindeutigkeit besteht *nicht* – oder sie entsteht erst im Auge des Betrachters.

Mir zumindest fällt es einigermaßen schwer, in der Mitteltafel nur die Ausstellung der *luxuria*, die Manifestation des Übels und ein Theater der Torheit zu sehen. Sofern hier eine weltumspannende Exposition des Begehrens gezeigt wird, von Fleisch, Lust, Trieb, Spiel und überbordender Sinnlichkeit, wirkt die jedenfalls keineswegs einsinnig übel. Auch der ebenso gelehrte wie umfassende *Catalogue raisonné* des *Bosch Research and Conservation Project* kommt zu dem eindeutigen Ergebnis:

Von Begierden beherrscht (oder – um es orthodox auszudrücken – sich dafür entschieden habend, von der Begierde beherrscht zu werden) hat der Mensch die Wege des Untergangs eingeschlagen. Und wie verführerisch diese auch sein mögen, sie führen lediglich zu einem Punkt: der Hölle, wo die Verdammten zum Kern einer *massa perditionis* zusammengepfercht sind, einer ‚Masse der Verderbtheit und Verlorenheit‘.¹⁷

Ist das Verhältnis von Mitteltafel und rechter Tafel (der Höllenvision) so einsinnig eine Kontinuität und Konsequenz? Oder wird nicht eher oder zumindest auch *kontrastiert*? Jedenfalls erscheint mir das *ambige* und deutungsfähige Verhältnis beider Tafeln nicht so eindeutig, ebensowenig wie die recht orthodoxe Bestimmung der Mitteltafel als Illustration eines augustianischen Theologumenon.¹⁸

Erst im Licht einer (recht bestimmten) theologischen Ikonologie wird die Ikonographie so eindeutig, dass die Ikonik übersehen wird, das genuin

Nachahmung offenbart auch die spätere Einsicht, dass Boschs lebenssprühende Akte eher Sünder denn Unschuldige sind“ (Silver: Hieronymus Bosch, S. 70).

¹⁷ Bosch Research and Conservation Project: Matthijs IJl sink, Jos Koldewij, Ron Spronk, Luuk Hoogstede, Robert G. Erdmann, Rik Klein Gotink, Hanneke Nap und Daan Veldhuizen (Hg.): Hieronymus Bosch. Maler und Zeichner. *Catalogue raisonné*. Stuttgart 2016, S. 370, mit dem Verweis auf die *massa perditionis*: ein „wiederholt von Augustinus verwendeter Begriff“, (Ij sink et al. (Hg.): *Catalogue raisonné*, S. 379).

¹⁸ Es ist nur zu verständlich, mit Augustin im Sinn so zu sehen und zu sagen, was sich einem zeigt. Die Geschichte dieser Deutung ist von kirchlicher Seite bereits früh belegbar. Der Rektor des Colegio de El Escorial, José de Sigüenza meinte, „hier sind, lebendig und klar, unzählige Stellen aus der Heiligen Schrift zu sehen, die sich auf die Schlechtigkeit des Menschen beziehen“ (wobei keineswegs geklärt ist, worin genau die biblischen Bezüge der Mitteltafel bestehen sollen), (José de Sigüenza: *Tercera parte de la Historia de la Orde de San Geronimo* [...] Madrid 1605, S. 837–841, zit. nach der Übersetzung in: Ij sink et al. (Hg.): *Catalogue raisonné*, S. 578–582, hier S. 581, vgl. Ij sink et al. (Hg.): *Catalogue raisonné*, S. 375). Die Leitthese de Sigüenzas lautet: „Es ist eine gemalte Satire über die Sünden und Torheiten des Menschen“, (Ij sink et al. (Hg.): *Catalogue raisonné*, S. 578).

Bildliche des Bildes, das sich nicht auf den theologischen Begriff bringen lässt. „Im *Garten der Lüste* zeigt Bosch eine Welt, die, obwohl ursprünglich gut, zu einem Ort entartet, an dem der Mensch, indem er sich gegen Gottes Gebot wendet, in Sünde lebt. Die einzig logische Konsequenz dieser Lebensweise ist die Hölle.“¹⁹ Bemerkenswert an dieser Ambiguitätsreduktion ist die Ambivalenzausschaltung: Die Haltung des Betrachters in Gestalt des Interpreten wird zur offiziellen ‚Lesart‘ des Bildes, die die Haltung der lesenden Betrachter dirigiert. Darin liegt ein merklicher Deutungsmachtanspruch: *trust in me, just in me*. Oder anders: tolle, lege – und schau so, wie hier geschrieben steht. Nur – wo steht denn so geschrieben? ‚Du sollst nicht begehren!‘ heißt es zwar bei Paulus,²⁰ womit er den Dekalog zitiert, allerdings elliptisch, unter Auslassung der folgenden Näherbestimmungen. Diese Verkürzung ist rhetorisch plausibel, hat aber ein bedenkliches Wirkungspotential. Vergisst man die Näherbestimmungen, kann man in Versuchung geraten, das Begehren generell für verboten zu halten, also Sünde und Begehren schlicht zu identifizieren. Das wäre theologisch so falsch wie anthropologisch prekär. Sollte wirklich die Natur des Menschen per se bereits sündhaft sein? Von der der Tiere ganz zu schweigen.

Im Rückblick der klugen Interpretation Silvers erscheint es sonderbar traditionell, wenn er in der Mitteltafel nur die „unmoralische Welt der Fleischelust“²¹ sieht. Der moralisch adressierte implizite Betrachter am Hofe der Grafen zu Nassau wäre der, der „die Faszination der Mitteltafel ignoriert, wenn er sich von den Verlockungen der Welt zurückzieht“.²² Die Moral von dieser Sicht ist schlicht: Nachdem eindeutig gesagt ist, was sich zeigt, ist der ideale Betrachter der, der sich vom Bild (dem Dargestellten wie dem Bildgesehenen) abwendet. Damit würde der Phänomenologentraum auf unglückliche Weise erfüllt. Wer sagen kann, was sich zeigt, der kann wegschauen und soll sich abwenden. Das klingt gut augustinisch, gegen die *voluptas oculorum* gerichtet – aber es führte zu einem gravierenden Wahrnehmungsverlust. Sagen, um *nicht* mehr hinzusehen, wäre eine Entweltlichung des Blicks, der die Phänomene verliert, erst recht deren reizvolle Ambiguität.

2. Ein sich von der traditionellen Erwartung absetzender Blick mag in der Mitteltafel eine Fortsetzung des Paradieses unter gewandelten Bedingungen erkennen, sei es in (etwas seltsamer) direkter Verlängerung paradiesischer Zustände oder in häretischer Parallele: eine Menschheit ohne Sünde, für die

¹⁹ Ilsink et al. (Hg.): *Catalogue raisonné*, S. 372. Dass die Konsequenz wohl kaum ‚logisch‘ ist, sondern *theologisch*, sei nur angemerkt. Und auch das ist sie nur unter Voraussetzung einer ganz bestimmten Theologie, hier derjenigen Augustins.

²⁰ Röm 7,7.

²¹ Silver: *Hieronimus Bosch*, S. 78.

²² Ebd.

‚Brüder und Schwestern des freien Geistes‘, wie es W. Fraenger plausibel zu machen suchte.²³ Bosch sei angeblich Mitglied einer recht ausschweifenden Sekte der Adamiten gewesen, deren libidinöse Freizügigkeit hier ‚jenseits von Gut und Böse‘ affirmativ inszeniert werde. So meinte Fraenger hier die Vision eines zweiten Paradieses finden zu können, das eine Fortsetzung und Steigerung des ersten bildet.²⁴ Die Personen „ergehen sich in jugendlicher Nacktheit ohne Scheu in rätselhaft vegetativen Liebeskulten“.²⁵

Was soll man dazu sagen? Von Fraenger wurde ein sehr gelehrter Interpretationsaufwand betrieben, um diese komplizierte These plausibel zu machen, allerdings ohne dass sie Historiker bzw. Kunstgeschichtler überzeugt hätte. Dass Fraenger (bzw. seine Witwe und Stieftochter, die seine Manuskripte 1975 in Dresden publizieren ließen) Bosch nicht nur zum lustvollen Häretiker stilisierte, sondern auch noch zum Vorkämpfer sozialistischer Ideale einer kommunistischen Liebesgemeinschaft, hat ebenso fasziniert wie ratlos gemacht angesichts dieser Deutungsgewalt – die sehen will, was sie sagen will.

Die Möglichkeit von Fraengers Konstruktion kann schnell bestritten werden angesichts der ebenso riskanten wie belegfreien Hypothesen, die er wagen muss. Und die Wahrscheinlichkeit seiner Konstruktion sinkt mit dem Aufwand der Plausibilisierung. Über die Frage historischer Faktizität hinaus kann man allerdings bemerken, dass mit der aufwendig konstruierten Hypothese etwas anders gesehen und dasselbe Bild anders gesehen wird als bisher. War die erste, traditionelle Sicht ein klassisches Dependenzmodell, nach der das Bild abhängig ist von den Wahrscheinlichkeiten und Üblichkeiten, so dass sich etwas Erwartbares zeigt und gesagt wird, eröffnet die zweite, heterodoxe Sicht ein Independenzmodell, in der eine subversive Autonomie des Begehrens zu sehen wäre. *Ganz* abwegig ist daran eines nicht: die Wahrnehmung des freudig-friedlichen Mitseins von Mensch und Mensch und Tier und Natur in der Mitteltafel. Dass hier moralisierend oder theologisierend nur die Torheit der *luxuria*, sprich Wollust ausgestellt würde, wurde von Fraenger erfrischend in Frage gestellt. Die emphatische Positivierung dieser ‚Liebesgemeinschaft‘ kippt aber umgehend in eine neue Eindeutigkeit. *Ex post* allerdings zeigt Fraengers Gegenthese eine Ambiguität des Bildes, auch wenn sie nur noch als Antithese formuliert wird.

Die *crux interpretum* konstatierte bereits Max J. Fiedländer:

Das Triptychon im Escorial, das eher nach dem Eindruck, als nach erschöpfender Deutung ‚Garten der Lüste‘ getauft worden ist, enthält genug Rätsel. Selbst Carl Justi, dem es wahrlich weder an gelehrter

²³ Vgl. Wilhelm Fraenger: *Hieronimus Bosch*. Basel 1991, S. 107ff. Erstmals in Wilhelm Fraenger: *Hieronimus Bosch – das Tausendjährige Reich*. Grundzüge einer Auslegung. Coburg 1947.

²⁴ Vgl. Fraenger: *Hieronimus Bosch*, S. 13.

²⁵ Fraenger: *Hieronimus Bosch*, S. 14.

Bildung, noch an Interpretationsschärfe mangelte, vermochte nicht, befriedigende Aufklärung zu bieten. Auf dem Flügel links, als der Beginn, Evas Geburt im Paradies, auf dem Flügel rechts, als Ausgang, die Hölle, sühnende Strafe, Folterung der Sünder. Dazwischen, in der Mitte, die Apotheose der Sündhaftigkeit. Mindestens werden wir geneigt, den fragwürdigen Inhalt auf das triebhafte unerlöste Erdenleben, auf den Fluch des Fleisches, auf die Entfaltung der Begierden zu deuten.²⁶

Was aber wäre eine ‚Apotheose‘ der Sündhaftigkeit? Eine Exposition der Sittenlosigkeit wohl kaum; aber eine Feier der Sünde? Man kann an gnostische Traditionen denken, die im Fall die Form der Freiheit fanden (von dem gesetzlichen Demiurgen) und in idealistische Aufnahmen dessen mit dem Pathos eines ‚Fortschritts in der Geschichte der Freiheit‘. Aber den Fall derart eindeutig zu positivieren, zehrt von seinem Gegensatz, der eindeutigen Negativierung des Begehrens. Die Inversion bleibt in einer Gegenbesetzung befangen, die ihren Sensationswert lediglich aus einer ‚Malitätsbonisierung‘ bezieht (mit O. Marquard zu sprechen).

3. Hans Belting²⁷ hingegen teilt weder den traditionellen noch den etwas gewollt originellen häretischen Blick, sondern sieht in Boschs *Garten* eine *Utopie* – entweder der menschlichen Existenz *vor* und damit *ohne* Sünde, oder aber der erhofften erlösten Existenz. Bosch imaginäre die „Lücke“ in der Genesis zwischen Paradies und Fall:

Wie aber, wenn es in der Bibel eine Lücke gab [sic!], eine Lücke zwischen dem, was hätte geschehen können oder sollen und dem, was wirklich geschah? Wenn also die Bibel selbst eine Fiktion zuließ, indem sie der Phantasie überließ, sich vorzustellen, wie das Leben im Paradies geworden wäre, wenn der Sündenfall nicht stattgefunden hätte.²⁸

Durch diese *intentio operis*, eine Welt ohne Sünde zu imaginieren, werde verständlich, warum „die üblichen Methoden der Ikonographie versagen“,²⁹ wie Belting lakonisch formuliert. Die Altarform, ohne dass es ein Altar gewesen sei, sowie die biblische Topik zwischen Paradies und Hölle, ohne den erwartbaren Weltzustand dazwischen zu zeigen, sondern mit der Lizenz zur Imagination etwas vorzustellen, was nie Gegenwart war, aber hoffentlich einst sein werde. Beltings Ansicht ist eine Version der Independenzhypothese des Bildes als Bild, verschärft zur Autonomie des ästhetischen Imaginären bei Bosch. Auch Belting positiviert und affirmiert eindeutig die Inszenierung des

²⁶ Max J. Friedländer: *Altniederländische Malerei*. Bd. 5. Geertgen van Haarlem und Hieronymus Bosch. Berlin 1927, S. 104.

²⁷ Vgl. Hans Belting: *Hieronymus Bosch. Garten der Lüste*. München u.a. 2002.

²⁸ Belting: *Hieronymus Bosch*, S. 87.

²⁹ Belting: *Hieronymus Bosch*, S. 122.

Begehrens, allerdings ohne die häretischen und sozialistischen Hypothesen Fraengers.

Nur gerät auch Belting in die prekäre Lage, einen Sitz im Leben dieses Werkes zu konstruieren. Es habe zur Inszenierung von „Festen des Grafen von Nassau“ gedient, die „mit Lust praktiziert“³⁰ wurden – so dass die Einordnung Adressaten und Funktion postuliert, mit der das Bild in die Reihe der *Exotica* gerät. Damit wird eine gegenläufige, prophane Dependenz insinuiert, der gegenüber allerdings die Leitthese der Deutung widerständig bleibt. Wie in Thomas Morus' *Utopia* werde von Bosch eine Gegenwelt imaginiert (auch gegen die angeblich irdische Hölle des rechten Flügels, wie Belting die ‚Welt als Hölle‘ versteht).³¹

Woher wir kommen, zeigt die linke Tafel; wohin wir gehen (oder nach Beltings Bosch: wo wir sind), die rechte – und die Mitteltafel? *Eine andere Welt* ist Beltings Titel für die Mitteltafel. „In diesem Gegenbild der Zivilisation lebt der Mensch in der Natur und ist selbst ein Teil der Natur.“³² Nur – diese Daseinsform ist räumlich wie zeitlich ortlos, ein Heterotop, könnte man meinen. Denn in der Vor- und Nachgeschichte wie *in* der Geschichte der Menschheit findet sich solch ein Ort nirgendwo. „Es ist eine imaginäre Natur, ein Paradies in Boschs Vorstellung [...] die Vision einer harmonischen [!] Existenz des Menschen in der Natur, die in der Realität nicht möglich wäre.“³³ Im Sinne der Ästhetik Blanchots wäre das ein ‚starkes Imaginäres‘, eine Unmöglichkeit, die nie wirklich sein kann – außer im Bild als Bild angedeutet. „Es ist nicht die erlöste Menschheit, die vor dem Tod gerettet wurde, sondern eine utopische Menschheit, die es nie gab.“³⁴

Die Lizenz zur Deutung als imaginärer Gegenwelt, die nie Gegenwart war, zieht Belting vermutungsweise, konjunktural, abduktiv aus einer Lücke in der biblischen Geschichte.³⁵ Bosch fülle diese Lücke mit entsprechender Lizenz zum Imaginären aus (durch die Schriftlücke wie durch die Lizenz der Kunst, Unwirkliches und Unmögliches zu imaginieren?), Gen 2 aufnehmend, indem er den Menschen in das *paradisum voluptatis* gesetzt habe. Der Verweis auf Gen 2,8f. in der *Vulgata* trifft die Intuition, der Bosch womöglich folgt: „plantaverat autem Dominus Deus *paradisum voluptatis* a principio in quo posuit hominem quem formaverat produxitque Dominus Deus de humo omne lignum pulchrum visu et ad vescendum suave lignum“;³⁶ und weiter in

³⁰ Belting: *Hieronymus Bosch*, S. 123.

³¹ Vgl. Belting: *Hieronymus Bosch*, S. 35ff.

³² Belting: *Hieronymus Bosch*, S. 47.

³³ Belting: *Hieronymus Bosch*, S. 54.

³⁴ Ebd.

³⁵ Vgl. Belting: *Hieronymus Bosch*, S. 85ff.

³⁶ *Biblia Sacra. Iuxta Vulgatam versionem*. Hg. von Robert Weber. 5. Aufl., Stuttgart 2007. Kursivierung PS. Es folgt allerdings: „etiam vitae in medio paradisi lignumque scientiae boni et mali“.

2,15f.: „tulit ergo Dominus Deus hominem et posuit eum in paradiso voluptatis ut operaretur et custodiret illum praecepitque ei dicens ex omni ligno paradisi comede“. Es ist erstaunlich, wie in Entsprechung zur traditionellen Deutung des Bildes als Ausstellung der *luxuria* hier von neuem Augustins Lesart der Paradieserzählung im Spiel ist.³⁷ So erkläre sich, warum um 1500 Nackte im versonnenen Spiel und unbeschämtem Eros dargestellt werden konnten mit nie gesehenen Visionen der Sexualsymbolik – einem *hortus voluptatis*³⁸ und Ort der Wonnen.³⁹

Das *paradisum voluptatis* wäre dann der passende Titel des Bildes – mit der spannenden Rückfrage, ob hier ‚nur‘ eine entspannte Paradiesszenerie vor Augen geführt wird, oder aber die ganze Spannung durch den (unauffindbaren?) ‚Baum der Erkenntnis‘ entsteht? Ist die Szenerie so ambivalenzwie sündenfrei, oder ist sie tief ambivalent? Belting sieht hier eine (m.E.) erstaunlich ambivalenzfreie Szenerie.

Methodisch macht Belting hier von einer phänomenologischen Deutungsfigur Gebrauch: der von Roman Ingarden (und erst daher von Wolfgang Iser) im Anschluss an Husserl erfundenen Theorie der ‚Leerstellen‘ bzw. Unbestimmtheitsstellen, die in der Rezeption besetzt werden (können).⁴⁰ „Indem Bosch den Sündenfall ausblendet, füllt er eine Leerstelle im Projekt der Schöpfung aus.“⁴¹ Ganz neu ist dergleichen allerdings nicht. Zehrt doch die ganze Breite *apokrypher* Literatur von der Ausdichtung solcher Leerstellen wie etwa der Kindheitsgeschichten Jesu.⁴² Für Belting bildet diese phänomenologische Figur eine Lizenz zur Deutung (die er Bosch zuschreibt), um Ungesagtes, aber Sagbares zu formulieren, um bisher Ungezeigtes und daher ikonographisch Erratisches zu verstehen. Damit bewegt er sich in der Nähe von Hans Blumenbergs phänomenologischen Konjekturen (im Anschluss an Cusanus *ars coniecturalis*), mit der er in imaginativer Vari-

³⁷ Vgl. Augustin: De civ. XIV, 23.

³⁸ Joel 2,3.

³⁹ Ex 51,3.

⁴⁰ Dass auf andere Weise Maurice Merleau-Ponty davon Gebrauch machte (im Blick auf Cezanne) und auch Gottfried Boehm oder anders Umberto Eco ist bereits Wissenschaftsgeschichte.

⁴¹ Belting: Hieronymus Bosch, S. 87.

⁴² Vielleicht um nicht in diese Gefilde zu geraten, meint Belting, Bosch halte sich durchaus an die Schrift: „Erstaunlicherweise brauchte er selbst diese Utopie nicht nach eigenem Gutdünken zu erfinden, sondern konnte auch dabei wieder der Bibel folgen. Im zweiten Kapitel beschreibt das Buch Genesis nämlich das Paradies so, wie es auf immer hätte bestehen sollen, in höchst anschaulicher Weise“, (Belting: Hieronymus Bosch, S. 87). Dann aber wäre die Mitteltafel lediglich die kontinuierliche Fortsetzung der linken Tafel mit ihrer Paradiesszene. So eindeutig ist das allerdings nicht, würde damit doch die Zwischenlage der Mitteltafel – zwischen Paradies und Hölle – einseitig aufgelöst. Auch das wäre eine verlustreiche Ambiguitätsreduktion.

ation Möglichkeiten in Text- und Ideengeschichte (er)findet, die *nicht* realisiert wurden und erst im Rückblick entdeckt werden. Somit würde vom Bild nicht ein Reales symbolisch vor Augen geführt (Sünde, Sittenlosigkeit bzw. *luxuria*), auch nicht ein Vergangenes symbolisch überhöht oder eine esoterische Feier der Freiheit inszeniert (wie Fraenger meinte), sondern ein *Imaginäres* zu zeigen gewagt, eine *imaginäre* Sündlosigkeit versöhnter Existenz: eine Schöpfung ohne Seufzen der Kreatur.

So wird mit der These der Independenz der Kunst gegenüber der Theologie (aber der biblischen Lizenz zu dieser Independenz) Bosch die Vision einer Utopie zugeschrieben. „Es ging nicht darum, die Bibel zu illustrieren, und doch war der Nachweis einer soliden Bibelkenntnis nötig, um sich gegen Kontrolleure und Denunzianten zu wappnen, die nach Bibelabweichungen suchten.“⁴³ Nur – wenn damit eine biblische Lizenz in Anspruch genommen wurde, um über sie und die theologische Lehre hinauszugehen, was geschieht dann jenseits dieser vordergründigen Verteidigung? Wozu und zu welchem Ende wird so imaginiert? Belting meint – nicht ohne Selbstbezug? –, dass „hier die Theologie die Regie an die Kunst abgegeben hatte.“⁴⁴ Kann das denn alles sein? Geht es dann nur um die Feier der Autonomie der Kunst, oder schreibt Belting damit seine Einstellung Bosch zu? „Die Freiheit von der Erdenlast war hier nicht mehr eine Sache der Metaphysik, sondern eine Trophäe der Imagination.“⁴⁵ Dann bekäme die autonome Kunst eine erhebende, wenn nicht erlösende Rolle zugeschrieben.

IV Eine Figur des Vierten: Das Bild als Verkörperung des Begehrens

Kraft Beltings Deutung wird der Kunst eine religiöse Funktion jenseits der Religion zugemutet und in Bosch eine ästhetische Eschatologie gefunden im Namen der sich emanzipierenden Utopie, durchaus im Rahmen anderer Sozialutopien in der frühen Neuzeit (und nicht ohne Nähe zu Fraenger). Das lässt viel sehen und auch manches anders als bisher. Insofern lohnt die Ansicht Beltings, auch wenn sie historisch ungewiss bleibt. Das ist angesichts der Quellenlage auch nicht anders zu erwarten. So kann man die historische Außergewöhnlichkeit dieses Bildes als Lizenz zur Imagination nehmen. Mehr ist dann nicht möglich, wenn man nicht schweigen kann oder will.

Das gibt labilen Grund genug, die hermeneutischen Vermutungen noch anders zu wenden, als Belting es wagte. Wenn man die Mitteltafel nicht theologisch traditionell (Silver), häretisch (Fraenger) oder antitheologisch (Bel-

⁴³ Belting: Hieronymus Bosch, S. 89.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd.

ting) vereindeutigt, ist sie derart *ambig*, dass sich beim Betrachter eine *beunruhigende Ambivalenz* einstellen kann – eine Figur des Dritten zwischen Paradies und Hölle.⁴⁶ Die Szenerie der Mitteltafel ist und bleibt ‚zwischen‘ der paradiesischen Seligkeit und der (dies- oder jenseitigen) Hölle. Weder dies *noch* jenes zeigt sie, sondern ein Drittes dazwischen: ein freies Spiel der Einbildungskraft in allem Eigensinn der Sinnlichkeit, die durch ihre Rahmung allerdings *nicht neutral* sein kann.

Denn das sind die drei traditionellen Optionen mit dem Begehren umzugehen: entweder es zu negativieren (platonisch oder theologisch); es zu positivieren (mit Antike und Renaissance); oder es zu neutralisieren (wie in der thomistischen Tradition oder der Psychoanalyse). Eine *vierte* Deutungsfigur, die labile Zwischenlage der Mitteltafel *ambivalenzwährend* und *differenzsensibel* zu formulieren, wäre zu sagen: Sie zeigt in aller ‚Lust und Liebe‘ das *Begehren in seiner Ambivalenz zwischen sündlos und sündig*, zwischen Paradies und Hölle.

Es zeigt eine Szenerie von Szenen lebendigen Begehrens, die durch benennbare Faktionen allerdings nicht ohne Ambiguität und daher Ambivalenzpotential ist: 1. Die Zwischenlage, zwischen linker und rechter Tafel ist eine *evident gespannte* Lage. Isoliert man die Mitteltafel aus ihrem Kontext, wird diese Spannung verloren. 2. Die Diskontinuitäten gegenüber der linken wie gegenüber rechten Tafel lassen eine Reduktion durch Kontinuität kontraintuitiv erscheinen. Weder ist die Mitteltafel die Fortsetzung des Paradieses, noch ist sie nur der Weg in die Hölle. 3. Im Bild sind die gezeigten Begehrensszenen – verdichtet in der zentralen Drastik des Griffes zum weiblichen Geschlecht (im Zentrum, der Höhle des Brunnens in der Mitte)⁴⁷ – in bestimmter Unbestimmtheit *ambig* und provozieren affektive Ambivalenzen. Denn einerseits wird hier drastisch ‚Sex‘ ausgestellt, oder weniger drastisch leibliches Mitsein der Geschlechter – aber das ohne Torheit oder maßlose Wollust, wie mir scheint.



Abb. 3: Hieronymus Bosch, Der Garten der Lüste (Liebesszene)

⁴⁶ Oder genauer: eine Figur des *Vierten* gegenüber den drei genannten Deutungshypothesen.

⁴⁷ Diese Szene ist das Titelbild von Beltings Buch(umschlag).

Die Negativierung der Begehrensszenen durch Bruch, Riss oder traditionell Hässlichkeit (als Ausdruck der Sünde, wie Adam und Eva nach dem Fall in der Sixtina) sind *nicht* zu finden. Daher scheint mir die Unterstellung einer erstaunlichen ‚Unschuld‘ und ‚Harmonie‘ dieser Begehrensszenerie durchaus treffend – wenn da nicht auch Kopfstand und Präsentation der Hinterteile wären und ähnliches. Das mag man für unschuldigen Überschwang halten oder für Symptome der Tollerei, die allzu toll werden, oder auch für Anzeichen der *perversio*, in der das Begehren kippt. Das zu entscheiden, liegt im Auge und der Verantwortung des Betrachters und seiner Deutung. Manchmal ist auch ein Griff zum Apfel nur ein Griff zum Apfel – oder ist es mehr? Kippt die Reminiszenz an den Fall? Mir jedenfalls scheint der semantische wie ikonische Resonanzraum solch einer Szene von paradigmatischer Deutungsfähigkeit zu sein, in der zu vereindeutigen einen prekären Deutungsmachtanspruch bedeuten würde. Was sich hier zeigt, ist *immersive Ambiguität*, in die der Betrachter hineingezogen wird – und nur in eigener Verantwortung zu sagen wagen kann, was sich ihm zeigt. Aber keiner hat ‚das Sagen‘ darüber, was vielsagend bleibt.



Abb. 4: Hieronymus Bosch, Der Garten der Lüste (Griff zum Apfel)

Das Gezeigte mit seinen Ambiguitäten ist das eine, bildwissenschaftlich ist das Zeigen (oder die Weisen der Darstellung) ein merklich anderes, methodisch gesprochen eine Frage der Ikonik (nicht nur der Ikonologie oder Ikonographie). Wie und in welcher Dynamik wird das Zeigen vom Gezeigten bestimmt (oder die Darstellung vom Dargestellten) und umgekehrt? Welche Eigendynamik des Zeigens entwickelt sich im Bild als Bild und als gesehenes

Bild?⁴⁸ Die unendliche Fülle, ja Überfülle und Überkomplexität der Darstellung gibt Raum für vielerlei Imaginationen und auch Unbestimmtheiten und Spannungen. Die lebendigen Ambiguitäten im Bildereignis (im Unterschied zu den Ereignissen im Bild)⁴⁹ sind sc. ‚apollinisch‘ wohlkalkuliert ‚gesetzt‘ vom Produzenten und wirken Bild geworden überaus präzise und wohlgestaltet. Man könnte meinen, die ganze Lebendigkeit der Darstellung lebt von äußerster Disziplinierung der Darstellungsweise. Wenn denn nicht zu vermuten wäre, dass im Ereignis der Gestaltung die Gestalten ‚wie von selbst‘ aus dem Grund zur Gestalt werden. Es wirkt wie eine *creatio imaginis*, in der das Bild ins Sein treten lässt, was zuvor nie Gesehen ward – als wäre das Bild eine Wette auf die Kreativität des Künstlers, nicht in Konkurrenz, sondern in kreativer Analogie zum Schöpfer. Was in Beltings Deutung als Independenz und Autonomie der Kunst gefeiert wurde, ist nicht ‚nur‘ Renaissancepathos, sondern auch Eigendynamik des Bildes als Bild, in der ins Sein tritt, was zuvor nicht war – und seitdem nie mehr *nicht* gewesen sein wird.



Abb. 5: Hieronymus Bosch, Der Garten der Lüste (Mittelgrund)

Im Einzelnen ist das Dargestellte geradezu ein panoptisches Paradigma der (scholastisch umstrittenen) aktuellen Infinität: Die Infinität des Kreators zeigt sich in der unübersehbaren Infinität des Dargestellten und der Infinität des Erfindungsreichtums. Wie im Fall der Infinität Gottes ist auch die ikonische Infinität nicht chaotisch, sondern überaus gelungene *Gestalt*, symbolisch wie imaginär. Nimmt man sich – hier nur exemplarisch – den Mittelgrund der Mitteltafel vor Augen, die ‚Prozession‘ um den See, wird die Darstellungsweise auf spannende Weise ambig: Was geht da vor sich und *wie* wird es ikonisch inszeniert? Geht es um die Inszenierung eines Bacchanals oder um ein harmonisches Kreisen? Diese und ähnliche Ambiguitäten im

⁴⁸ Ist doch das gemalte Bild nicht das Gesehene (in seiner Perspektivität und Diachronie) und beide verschieden vom erinnerten und gedeuteten.

⁴⁹ Analog der Differenz von erzählter Welt und Erzählwelt.

Vorder- und Hintergrund führen in Fraglichkeiten, deren Antwortversuche zwischen dem Apollinischen und Dionysischen schwanken. Eine Reduktion auf das eine oder andere liegt zwar nahe, verlöre aber gerade die *Spannung* dieses Zwischenraums der Deutung. Dass das Bild als Bild von apollinischer Kunstfertigkeit ist, scheint evident – wenn denn nicht die Gestaltfindung und -werdung eine doch dionysische Eigendynamik vermuten ließe.

Das Bild zeigt nicht nur (etwas als etwas), sondern es *ist* ein Zeigen und zeigt sich. Nur, wie? In gewisser Zuspitzung scheint mir sagbar: *Das Bild ist, was es zeigt, und zeigt, was es ist*, eine *Verkörperung des Begehrens in all seiner Ambivalenz* – aber ohne negative oder positive Vereindeutigung. Die entsteht erst im Sagen, das die Ambivalenzen nicht mehr erträgt. ‚Verkörperung des Begehrens‘ nicht nur zu zeigen, sondern als Zeigen zu sein, ist ein Maximal-sinn des Bildes: wie die Hostie zu sein, was sie zeigt und zu zeigen, was sie ist, Leib Christi. Wagt man diese Maximaldeutung, würde die Deutung ihrerseits ambig (und darin ambiguitätswahrend?). Es würde hermeneutisch gewettet auf die Koinzidenz des Gezeigten und Zeigens im Bildereignis. Oder anders, medientheoretisch formuliert: Das Bild ist nicht nur ein Fenster in eine harmonisch plurale Leibnizwelt kommunikativen Begehrens, sondern es ist immersiv: Der Betrachter tritt ein in einen anderen Horizont (in pathischer Wahrnehmung, affiziert und wundersam gewandelt durch die wahrgenommene Welt). Wie Gott seine Eigenschaften kommuniziert, und das Abendmahl ebenso, wird das Bild zum kommunikativen Bildereignis, das die Betrachter aus einer alten in eine neue Welt versetzt: Immersionsereignis.

V Theologischer Wahrnehmungsgewinn: Begehren als *tertium* von Sünde und Glaube

Wählt man für das Begehren den traditionellen Begriff der *concupiscentia*, wird die Bild- wie die Begehrensdeutung allzuschnell eindeutig, traditionell in der Ausstellung der *luxuria* und sündigen Sittenlosigkeit oder häretisch wie utopisch in der Feier der Natur, die wir sind. Aber damit wäre die Mehrdimensionalität des Zeige- wie Sprachfeldes verkürzt, so wie Augustin es vertrat, als er *concupiscentia* als Sündenmetapher wählte, mit allen verkürzenden Folgen. Ähnlich steht es auch um Luther und die anschließenden lutherischen Theologien, wenn *concupiscentia* mit Begehren und mit Sünde identifiziert wird. So wird in dieser Tradition die nach der Taufe verbleibende *concupiscentia* nicht nur als reizende Möglichkeit der Sünde, sondern selbst als Sünde vereindeutigt. Das ist eine riskante These mit gefährlichen Nebenwirkungen, wie der Vereindeutigung des humanen Begehrens zu dem ‚bösen Trieb‘, als wäre jedes Begehren gleich perverse *concupiscentia*. Die vielen Register der *cupiditas*, *voluptas* und *concupiscentia* würden damit ebenso prägnant wie verengt auf eine – immens wirkungsmächtige – Sündenmetapher.

Boschs *Garten der Lüste* hingegen malt, wie mir scheint, die Dynamik des Begehrens – weder neutral diesseits aller Abstürze, noch affirmativ als reine Feier der lustvollen Natur, noch auch bloß negativ als törichte *luxuria* vor Augen. Die Rahmung der Mitteltafel kann man zwar so sehen, dass in der Mitte das Begehren in natürlicher Neutralität imaginiert würde, so wie es die römisch-katholische Tradition vor und nach Luther auch sah: *concupiscentia* als noch neutral, diesseits von gut und böse, nicht selber Sünde, sondern nur *fomes peccati*. Dann würde verständlich, warum die Mitteltafel von katholischen Theologen der Zeit auch durchaus schöpfungstheologisch konform verstanden werden konnte. Versteht man hingegen Augustin verflacht, als wäre Begehren gleich Sünde (wie es die römische Tradition auch konnte, in Verkürzung einer Sündenmetapher), wird es ebenso konform, nur eben hamartiologisch.

Boschs *Garten* hingegen gibt Anlass, sowohl die Neutralisierung als auch die Negativierung des Begehrens in Zweifel zu ziehen, um nicht unbezogen der augustiniatischen oder lutherischen Vereindeutigung zu folgen. Der *Garten* inszeniert die lebendige Dynamik des Begehrens in seiner Ambivalenz zwischen Paradies und Hölle. So scheint (mir zumindest) auch das Wahrnehmungsgeschehen dieses Bildereignisses sagbar zu sein: Die ungemaine Anziehungskraft und der unendlich sinnliche Reiz des Sichzeigens repräsentiert nicht nur, sondern präsentiert den Reiz des Begehrens, oder mehr noch: es realrepräsentiert die Ambivalenz des Begehrens. Nur wäre hier passender zu formulieren, es gehe um eine immersive *Imaginärpräsenz* des stets nur zu realen Begehrens. Darin wird die ikonische Energie und Gravitationskraft des Begehrens im Bild als Bild wahrnehmbar und spürbar. Im Unterschied zu einer theoretischen Wahrnehmung des Wahrgenommenen im Horizont vorgefasster Deutungsmuster wäre das *pathische* Wahrnehmung zu nennen,⁵⁰ getroffen vom Wahrgenommenen und immersiv neu verortet in dessen Horizont. Könnte es sein, das Bild wette auf eine wundersame Wandlung des Betrachters kraft seines Immersionspotentials?

Das legt nachvollziehbarer Weise eine Positivierung dieser Szenerie des Begehrens nahe, wie Belting es sieht, und lässt die moralisierende Abwendung und Abwertung sehr fraglich werden. Aber die Position zwischen Paradies und Gericht lässt ein Moment der *Repulsion* in die Bildwahrnehmung einziehen. Der *Garten* wird ambivalent in der *Konstellation* des Tryptichons. So zeigt das Bildereignis mit seiner Lizenz zum ästhetischen Begehren eine prekäre, labile Ambivalenz – der man mit Ambivalenztoleranz begegnen sollte, auch in den Versuchen zu sagen, was sich zeigt.

Das Begehren treibt dazu, mehr als Wirkliches zu imaginieren und zu zeigen, teils sogar *Unmögliches*: einen neuen Himmel, eine neue Erde oder einen neuen Menschen (in allseitiger Versöhnung). Das Bild verkörpert den

⁵⁰ Im Anschluss und in Differenz zu Johannes Fischers Unterscheidung von theoretischer und praktischer Wahrnehmung.

Sinn fürs Unverfügbare, Sinn und Geschmack fürs unendlich Endliche – aber bleibt eben darin hinreißend ambivalent.

So gibt dieses Bild der Theologie zu denken und provoziert in der Antwort darauf einen Sprachgewinn. Denn die Negativierung des Begehrens als Wurzel allen Übels ist eine neuplatonische, wenn nicht gnostische ‚Fernleihe‘, deren Rückgabe längst überfällig ist. Die lutherische These, auch die Gerechtfertigten blieben Sünder, weil die Konkupiszenz in ihnen weiterhin wirksam sei (*peccator in re, iustus in spe*), verkürzt die *concupiscentia* und vereindeutigt zu schnell die Dynamik des Begehrens. Die römisch-katholische Tradition insistiert bis heute darauf, dass die Konkupiszenz nur Zunder sei, der im Getauften nicht zünde, wenn alles mit rechten Dingen zugehe. Zwar sei die Konkupiszenz Sündenstrafe. In den Getauften aber sei dieses hitzige Begehren neutralisiert und kaltgestellt. Das ist der Streit um Neutralität oder Negativität des Begehrens. Aber – eine Neutralisierung des Begehrens ist ebenso zweifelhaft wie dessen eindeutige Negativierung.

Die These der intrinsischen Ambivalenz des Begehrens bildet eine Figur des Vierten gegenüber Negativierung, Positivierung und Neutralisierung. Der Theologie ist in Sachen des Begehrens daher *Ambivalenztoleranz* anzuraten. Eben die kann man in Boschs Imagination der Ambivalenz des Begehrens zugespielt sehen. Das wäre ein Beispiel für eine Sicht der Mitteltafel, in der eine erhellende *Interferenz* von Kunst und Theologie wahrnehmbar wird. Das Bild provoziert ein Sagen, um zu sehen und ein Sehen, um zu sagen, in wechselseitigem Wahrnehmungs- und Sprachgewinn.⁵¹

VI Ausblick: Von der Rechtfertigung des Begehrens

‚Du sollst nicht begehren!‘ sagt die Stimme des Gesetzes.⁵² Was könnte die Stimme des Evangeliums erwidern? *Du sollst begehren!* Das klingt *diabolisch*, als würde die Schlange sprechen. Diabolisch ist es aber keineswegs. Man sollte der Sünde nicht alles Begehren überlassen – weil sonst dem Glauben etwas Wichtiges fehlen würde. Denn auch der Glaube ist ein *Begehren*: traditionell ein Begehren Gottes und des Nächsten.

Der Mensch ist *lebendig* – vor allem im *Begehren*. Deswegen gelte es, so Luther, „aus freyer lust und liebe“⁵³ zu leben. Das ist die Bestimmung des

⁵¹ Dass sich daraus auch ‚ökumenische‘ Perspektiven zwischen den Konfessionen wie zwischen Kunst und Religion sowie zwischen Bildwissenschaft und Theologie ergeben könnten, sei nur angemerkt.

⁵² Röm 7,7.

⁵³ Martin Luther: Fastenpostille. 1525. In: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 17. Zweite Abteilung. Hg. von Karl Drescher. Weimar 1927 (= WA 17/II), S. 1–247, hier S. 121, Z. 18. (‚Was ist denn, das er sagt ‚ynn der gnade?‘ Wer da wil, mag das also [17] deuten, Es sey gesagt von der gnade Gottis, das ist, das

Lebens als *Aktivität* aus Passion (proto- wie eschatologisch). Denn, nochmals mit Luther: „Gott hat man und weib also geschaffen, das sie mit lust und liebe, mit willen und von hertzen gerne zusammen komen sollen.“⁵⁴ Ohne ‚Lust und Liebe‘ wäre man so a-sozial wie gott-los – überaus ‚weise‘ vielleicht, aber apathisch. Das Leben wäre ‚öd und leer‘ (oder schon vorbei).

Das Begehren des Menschen *ist* seine Lebendigkeit. ‚Ich begehre, also bin ich‘. Und ich begehre den Nächsten, so bin ich in Gemeinschaft. Begehren ist ein *sozialer* Sinn für den Anderen. Es treibt den Menschen über sich hinaus. Daher ist der Mensch *das begehrende Tier* – ohne dass Begehren gleich tierisch oder böse wäre. Wie dichtete Luther (etwas holprig): „O lieber Gott,/dich Loben wiew/vnd Preisen dich/mit gantzer begier.“⁵⁵

Begehren ist eine ‚Herzensangelegenheit‘ wie ‚Barmherzigkeit‘: ein ‚Trachten des Herzens‘ – ohne gleich eine Hermeneutik des *Sündenverdachts* zu wecken. Genauso wenig ist es einfach neutral oder schlechthin gut. Der *Gebrauch* macht den Unterschied. Die Ambivalenz des Begehrens tritt theologisch gesehen auseinander in die Differenz von Sünde und Glaube. Denn beide, Sünde *wie* Glaube, sind Formen des *Begehrens*. Und das Begehren als *tertium* von Sünde und Glaube ist weder Wissen noch Wollen, nicht nur Logos oder Ethos, sondern lebendiges Pathos – in all seiner Ambivalenz.⁵⁶

Als hätte er Joh 6 im Sinn gehabt, meint Levinas: „Das Bedürfnis [...] ist eine Leere der Seele, es geht vom Subjekt aus“; aber: „Das Begehren ist ein Streben, das vom Begehrten belebt wird; es entsteht von seinem ‚Gegenstand‘ her, es ist Offenbarung“; es „ermißt die Unendlichkeit des Unendlichen.“⁵⁷ Dann bliebe es womöglich beim Sinn und Geschmack für’s Unendliche. *Christologisch* ist hier näher zu unterscheiden: Das Begehren ermisst

solche gesenge sollen [18] geschehen on zwang und gesetz, aus freyer lust und liebe“.)

⁵⁴ Luther, Martin: Von Ehesachen. 1530. In: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 30. Dritte Abteilung. Revisionsnachtrag. Hg. von Hans-Ulrich Dehlius. Weimar 1910 (= WA 30/III), S. 198–248, hier S. 236.

⁵⁵ Luther, Martin: All Lob und Ehr soll Gottes sein... 1524. In: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 35. Mit zwei Faksimile Tafeln. Hg. von Karl Drescher. Weimar 1923 (= WA 35), S. 530f., hier S. 530.

⁵⁶ Vgl. Philipp Stoellger: Passivität aus Passion. Zur Problemgeschichte einer ‚categoria non grata‘. Tübingen 2010.

⁵⁷ Emmanuel Lévinas: Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität. 2. Aufl. Freiburg, München 1993, S. 81. Vgl. dazu Burkhard Liebsch (Hg.): Der Andere in der Geschichte – Sozialphilosophie im Zeichen des Krieges. Ein kooperativer Kommentar zu Emmanuel Levinas’ *Totalität und Unendlichkeit*. Freiburg, München 2016, besonders Hans-Christoph Askani: Das Jenseits des Seins denkend empfangen. In: ebd., S. 65–88. Vgl. Emmanuel Lévinas: Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie. 3. Aufl. Freiburg, München 1992, S. 201.

die Endlichkeit des Unendlichen (Gottes) und die Unendlichkeit des Endlichen (des anderen Menschen).⁵⁸ Als Einübung in die christologische Schubumkehr des Begehrens sei an das Abendmahl erinnert: Das *capax infiniti* zielt auf den Nächsten als ‚Begehren des Anderen‘ im Geiste Christi. In dem Sinne gilt: Du sollst, darfst und wirst begehren – den *Nächsten* begehren, *wie Gott selbst* ihn beehrt.

Aber, die gefährliche Ambivalenz des Begehrens zwischen Sünde und Glaube wiederholt sich noch im Glauben. Das Begehren des Anderen kann in Sünde und Glaube ebenso *gegeneinander* treten: das *mimetische* Begehren des Anderen mit Kompetition und Gewalt, oder das christomimetische Begehren des Anderen als Nächstenliebe.

⁵⁸ Vgl. auch die Endlichkeit des Unendlichen (also Christi). Aber diese Entdeckung dient der Entdeckung der Unendlichkeit des Endlichen als des Anderen.

Bibliographie

- Askani, Hans-Christoph: Das Jenseits des Seins denkend empfangen. In: Burkhard Liebsch (Hg.): Der Andere in der Geschichte – Sozialphilosophie im Zeichen des Krieges. Ein kooperativer Kommentar zu Emmanuel Levinas' *Totalität und Unendlichkeit*. Freiburg, München 2016, S. 65–88.
- Augustinus, Aurelius: De civitate Dei, Corpus Christianorum Series Latina 48. Hg. von Bernhard Dombart und Alfons Kalb, Turnhout 1955.
- Belting, Hans: Hieronymus Bosch. *Garten der Lüste*. München u.a. 2002.
- Belting, Hans und Christiane Kruse: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München 1994.
- Biblia Sacra. Iuxta Vulgatam versionem. Hg. von Robert Weber. 5. Aufl. Stuttgart 2007.
- Blumenberg, Hans: Fragebogen. In: Frankfurter Allgemeine Magazin 118 (1982), S. 25.
- Bosch, Hieronymus: Der Garten der Lüste, um 1500, Triptychon, 220 x 390 cm. Abb. aus: https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Garden_of_Earthly_Delights_by_Bosch_High_Resolution.jpg (15.07.2019).
- Fischer, Stefan: Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk. Köln 2013.
- Fischer, Stefan: Analyse zu ‚Der Garten der Lüste‘ von Hieronymus Bosch. Ansätze und Methoden der Forschung. 2001/2007.
- Fraenger, Wilhelm: Hieronymus Bosch. Basel 1991.
- Fraenger, Wilhelm: Hieronymus Bosch – das Tausendjährige Reich. Grundzüge einer Auslegung. Coburg 1947.
- Friedländer, Max J.: Altniederländische Malerei. Bd. 5. Geertgen van Haarlem und Hieronymus Bosch. Berlin 1927.
- Ilsink, Matthijs und Jos Koldewij, Ron Spronk, Luuk Hoogstede, Robert G. Erdmann, Rik Klein Gotink, Hanneke Nap, Daan Veldhuizen (Hg.): Hieronymus Bosch. *Maler und Zeichner*. Catalogue raisonné. Stuttgart 2016.
- Lévinas, Emmanuel: Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität. 2. Aufl. Freiburg, München 1993.
- Lévinas, Emmanuel: Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie. 3. Aufl. Freiburg, München 1992.

- Liebsch, Burkhard (Hg.): Der Andere in der Geschichte – Sozialphilosophie im Zeichen des Krieges. Ein kooperativer Kommentar zu Emmanuel Levinas' *Totalität und Unendlichkeit*. Freiburg, München 2016.
- Luther, Martin: All Lob und Ehr soll Gottes sein... 1524. In: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 35. Mit zwei Faksimile Tafeln. Hg. von Karl Drescher. Weimar 1923 (= WA 35), S. 530f.
- Luther, Martin: Von Ehesachen. 1530. In: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 30. Dritte Abteilung. Revisionsnachtrag. Hg. von Hans-Ulrich Delius. Weimar 1910 (= WA 30/III), S. 198–248.
- Luther, Martin: Fastenpostille. 1525. In: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 17. Zweite Abteilung. Hg. von Karl Drescher. Weimar 1927 (= WA 17/II), S. 1–247.
- Marijnissen, Roger H.: Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk. 2. Aufl. Köln 1999.
- Silver, Larry: Hieronymus Bosch. München 2006.
- Stoellger, Philipp: Passivität aus Passion. Zur Problemgeschichte einer ‚categoria non grata‘. Tübingen 2010.
- Stoellger, Philipp: Das Bild als unbewegter Beweger? Zur effektiven und affektiven Dimension des Bildes als Performanz seiner ikonischen Energie. In: Gottfried Boehm, Birgit Mersmann und Christian Spies (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. München 2008, S. 182–221.
- Wirth, Jean: Hieronymus Bosch. Der Garten der Lüste. Das Paradies als Utopie. Frankfurt/M. 2000.
- Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. In: Ludwig Wittgenstein. Schriften. Bd. 1. Hg. vom Suhrkamp Verlag. 4. Aufl. Frankfurt/M. 1980, S. 7–83.