

## RE-LEKTÜREN DES GARTENS: EINE „MATERIELL-SEMIOTISCHE KOMPOSTIERUNG“ DES *GARTEN DER LÜSTE* (1490–1500)

**ABSTRACT** — Against the backdrop of recent exhibitions and performances and their interest in Hieronymus Bosch's triptychon *The Garden of Earthly Delights* (1490–1500), our contribution asks how the painting provides a reflective frame for thinking about the garden in the here and now. As curators, artists, and directors claim that the painting serves as a starting point for contemplating about the world and its condition in the Anthropocene, we want to ask, first, what this re-reading reveals about contemporary art and cultural production. And secondly, in the light of Isabelle Stenger's *Manifesto for Slow Science*, we want to reflect on the methods of reconceptualizing the *Garden of Earthly Delights*.

— In den vergangenen Jahren rücken mannigfaltige Ausstellungen<sup>1)</sup> und Texte<sup>2)</sup> das Motiv des Gartens ins Zentrum ihres Interesses. Erstaunlich oft wird in diesem Zusammenhang auf den *Garten der Lüste* (1490–1500) von Hieronymus Bosch rekurriert. So etwa in der Ausstellung *Der Garten der irdischen Freuden* im Martin Gropius Bau im Jahr 2019 oder in der Performance *Der Garten der Lüste* von Philippe Quesne (uraufgeführt 2022 in Avignon). Gemeinsam ist beiden interdisziplinären Auseinandersetzungen, dass ihnen Boschs Gemälde als Folie oder besser als Bezugsrahmen dient, um „über die Welt und ihren Zustand“ (Weiss 2023: 234) nachzudenken und den *Garten der Lüste* in den jeweiligen Disziplinen neu zu verhandeln – also in der zeitgenössischen Kunst oder im Theater im Zeitalter des Anthropozäns. Weil das Triptychon des niederländischen Malers, das an der Wende vom Mittelalter zur Renaissance entstanden ist, ohnehin zu den meist interpretierten Werken der Kunstgeschichte gehört (vgl. Fischer 2002), stellt sich umso mehr die Frage, welchen Mehrwert seine erneute Kontextualisierung und damit seine Re-Lektüre im Hinblick auf gegenwärtige Konzeptionen des Gartens hervorbringen kann? Es stellt sich die Frage, ob Boschs *Garten der Lüste* in den gegenwärtigen Ausstellungen, Theorien und Texten vermehrt zum Einsatz kommt, weil sich die ‚Maschine‘ der Theorie- und Kunstproduktion zu ökologischen, post-anthropozentrischen Narrativen heiß läuft und sich ihrer Relevanz historisch versichern möchte. So ist Boschs Gemälde im Gropius Bau Bezugsrahmen für 20 Kunstwerke, die unter anderem die Verbindungen von Gärten und Kolonialismus, Gärten und Feminismus, oder Gärten und Commons untersuchen. Ansinnen

1) Alleine für die vergangenen Jahre ließen sich beispielsweise die Ausstellungen *Garden Futures* (2023) im Vitra Design Museum, Alexander Kluges Schau *Gärten der Kooperation* (2017/2018) im Würtembergischen Kunstverein oder die Aussstellung *Jardins* (2017) im Grand Palais Paris anführen.

2) In der FKW Ausgabe 72 (2023) ist ein Text von Sahra Dornick mit dem Titel *Sympoiesis visuell erzählen. Tentakuläre Poetik transformativer Wissenschaftskommunikation zu Geschlecht, Kolonialismus und Klimakatastrophe* erschienen, der den *Garten der Lüste* im Kontext der Ausstellung *Der Garten der irdischen Freuden* im Hinblick auf Hans Belting's Interpretation als Utopie versteht und seine Funktion in einer Realisierungsheterotopie sieht.

der Kuratorin Stephanie Rosenthal ist es, mit der Ausstellung einen „poetische[n] Besinnungsraum [zu schaffen (TJ/FN)], um die komplexen Beziehungen in einer chaotischen und immer prekäreren Welt zu erforschen und zu reflektieren“ (Rosenthal 2019: 6). Einen ähnlichen Ansatz verfolgt der französische Regisseur und Szenograf Philippe Quesne, der im Dialog mit Boschs *Garten der Lüste* in seinem gleichnamigen Stück die „westliche Kunstgeschichte, den Kern des menschlichen Selbstverständnisses und die utopischen Visionen des Menschen ebenso wie sein gebrochenes Verhältnis zur Wirklichkeit der dystopischen Albträume der Gegenwart“ befragt (Ankündigungstext Festspielhaus St. Pölten 2024) <sup>3)</sup>.

— Lässt sich hier Urte Stobbes Diagnose für die Literaturwissenschaften auf die visuelle Kultur übertragen, in der sie feststellt, dass die Zerstörung der Natur vermehrt mit einer gesteigerten kulturellen Auratisierung gekontrastiert wird (Stobbe 2019: 92)? Und ließe sich darin nicht nur ein Kontrast zur Zielsetzung post-anthropozentrischer Motive ausmachen, sondern auch die Aufforderung herauslesen, über methodologische Konsequenzen nachzudenken, die sich einer immer akzelerierenden Theoriemaschine entgegenstellen? Vor dem Hintergrund der genannten und ungenannten Re-Lektüren des *Gartens der Lüste* möchten wir im folgenden Beitrag erstens fragen, was dieser Einsatz über die gegenwärtige Kunst- und Kulturproduktion verrät. Und zweitens soll mit Isabelle Stengers Manifest der *Slow Science* eine Pause eingelegt werden, um über die Methoden zu reflektieren, vermittels derer der *Garten der Lüste* re-konzipiert wird. Das heißt, dass dieser Beitrag weder eine umfängliche Re-Lektüre von Boschs *Garten der Lüste* vornimmt, noch dessen kunsthistorische Rezeptionsgeschichte darlegt. Vielmehr sollen Boschs Gemälde und dessen Re-Lektüren im Kontext gegenwärtiger Verhandlungen der Krisen des Anthropozäns methodologisch befragt werden. Dabei wird davon ausgegangen, dass der gegenwärtige Einsatz von Boschs *Garten der Lüste* im Kontext des Anthropozäns Anschlüsse an eine feministische Kunstgeschichtsschreibung zu legen vermag. Der Beitrag gliedert sich dabei wie folgt: Im ersten Teil wird eine kurze Ideengeschichte des Gartens als Krisenheterotopie skizziert, die ihn auf seine Grenzen und Begrenzungen hin befragt und daraus einen Arbeitsbegriff für weitere Überlegungen konzipiert. Im zweiten Teil skizzieren wir Daniela Hammer-Tugendhats Re-Lektüre von Boschs *Garten der Lüste*, die im dritten Teil um gegenwärtige Re-Lektüren in Ausstellungen und Performances erweitert wird. Abschließend werden diese Auseinandersetzungen im Kontext der *Slow Science* im Anschluss an Isabelle Stengers reflektiert.

3)

Zur ausführlichen Darstellung des Stücks siehe <https://www.tangente-st-poeten.at/de/produktionen/der-garten-der-luste/912> (15.08.2024).

**DER GARTEN ALS KRISENHETEROPIE?!** Wie in der etymologischen Bedeutung des Wortes Gartens herauszulesen, schreiben sich die Gartennarrative in der Kunst(-geschichte) von ihren Begrenzungen her. Der Garten bezeichnet einen „eingefriedeten Bezirk“: Das französische Wort *jardin* kommt vom deutschen Wort Garten, das sich von der Gerte – also von geflochtenen Weiden- und Haselnussruten – ableitet, mittels derer Zäune geflochten werden, die für den *hortus conclusus* definierend sind. Diese Begrenzungen markieren und trennen: Das Innere des Gartens wird vom Äußeren der Welt abgetrennt. Der Garten bezeichnet folglich das, was sich innerhalb der Begrenzung entfalten kann. Denn im Garten, so Gilles Clément, wird dasjenige umhegt, das jeweils als das „Kostbarste, das Schönste, das Nützlichste und das Ausgewogenste“ (Clément 2015: 12) gilt. Damit ist der Garten „eine nach unseren Maßstäben geschaffene Welt“ (Clifford 1988: 12), die Clément zu folge ihren Sinn darin erfindet, „die unbekannte Wildnis, also die Unruhe, die beklemmende und zugleich bequeme Stadt, das Gebiet der unerwarteten Begegnungen und des notwendigen Austauschs, die Mischung aus Geboten und Verboten sowie das Arsenal von Regeln, Verpflichtungen und häuslichen Beziehungen“ (Clément 2015: 13) außen vor zu lassen. In der christlichen Kunstgeschichte stehen Bilder umzäunter Klostergräten im engen Zusammenhang mit der Fruchtbarkeit Mariens (vgl. Ohlsen 2007: 96) oder auch in der Imagination des Paradieses. Dieses ist eng an die Vorstellung eines Garten Eden geknüpft – dem biblischen Garten, der mit dem Sündenfall verschwunden ist und im Anderswo und Anderswann gesucht wird. Als Topos der Kunstgeschichte ist der Paradiesgarten eine Utopie, ein Garten ohne Ort (gr. *ou-topos*). Im Interview mit Ann-Katrin Günzel kritisieren Peter Weibel und Bruno Latour das Konzept der Utopie (Günzel 2021: 135f). Sie betonen, dass Utopien immer „nowhere“ statt „now here“ stattfinden und deshalb Orte darstellen, für die im Hier und Jetzt keine Verantwortung übernommen werden muss (Günzel 2021: 134ff) – eine Perspektive, die sich auch mit Blick auf die Kunstgeschichte zeigt, in der das utopische Paradies nicht nur den menschlichen Idealen (Clifford 1988: 12) verpflichtet ist, sondern auch ohne konkreten Ort und Zeit bleibt. Michel Foucault, der sich in seiner Schrift *Andere Räume* (im Orig. 1967) mit Raum- und Zeitfragen auseinandersetzt, entwickelt in diesem Kontext auch ein Gartenkonzept: Foucault versteht den Garten als Heterotopie, als Ort, der „wiewohl er tatsächlich geortet werden kann“ gleichermaßen außerhalb aller Orte und Zeiten ist (Foucault 1997: 265). Ein Raum also, in dem sich Vorstellungen überlagern können, die von kolonialen Phantasmen,

von Lebensweisen, von Festen und Lüsten genauso wie von Zäunen und Mauern erzählen können. Damit ist der Garten „mehr als eine gebrauchsfähige Grün- oder Zierfläche. Er ist eine Zwischenwelt, weder gänzlich weltlicher noch gänzlich göttlicher Natur.“ – wie es Niels Ohlsen (2007: 11) formuliert. Für die folgenden Überlegungen möchten wir an dieser Stelle deshalb als Arbeitsdefinition festhalten, dass der Garten nicht nur Utopie oder Begrenzung ist, sondern eine Zwischenwelt darstellt, in der Vergangenheit, Gegenwärtiges und Zukünftigkeiten verhandelt und imaginiert werden können.

### HIERONYMUS BOSCH: *GARTEN DER LÜSTE*

(1490–1500) Das Triptychon der *Garten der Lüste* (1490–1500) von Hieronymus Bosch beginnt seine Erzählung mit dem paradiesischen *Garten Eden* und Adam und Eva [Abb. 1]. Dort sind im Vordergrund Adam und Eva zu sehen. Der Kunsthistoriker Hans Belting weist darauf hin, dass Bosch die „selten dargestellte Szene“ – und nicht die Darstellung des Sündenfalls – gewählt hat, „wie der Schöpfer, dessen Ähnlichkeit mit Jesus hier die Menschwerdung Gottes im ‚neuen Adam‘ antizipiert, das Weib dem Manne zuführt, damit sie ein Paar würden“ (Belting 2002: 25). Vor ihnen tummeln sich fantastische Hybridwesen und im Hintergrund spannen sich grüne Wiesen und Hügel auf, die von Elefanten, Giraffen wie auch Einhörnern bevölkert sind. In der Mitte breitet sich der für das Triptychon namensgebende *Garten der Lüste* aus: Die Ordnung von Tier und Mensch, fantastischen Hybridwesen und Mitwelt scheint aus einer menschzentrierten Perspektive auf den Kopf gestellt zu sein: Menschliche wie auch mehr-als-menschliche Wesen verbinden sich in einem Tanzreigen [Abb. 2]. Die dritte Erzählung findet sich auf der letzten Altartafel. Sie widmet sich der Hölle: Menschenähnliche Wesen wirken wie abgelegte Puppen oder Marionetten, die von insektenartigen Hybridwesen bespielt werden. Überlebensgroße Ohren oder halbierte Leiber, die wiederum einen Lebensraum für weitere Spezies darstellen, orchestrieren die höllischen Welten. Kurz: Drei Tafeln. Drei Szenarien. Drei Weltenentwürfe [Abb. 1]. Die Außen- tafeln des Triptychons stellen derweil die Erdscheibe dar, die in einer halbtransparenten Kugel schwebt [Abb. 3]. Gemeinsam illustrieren sie die Entstehungsgeschichte der Erde.



// Abbildung 1  
Hieronymus Bosch: *Garten der Lüste*,  
1490–1500.



// Abbildung 2  
Ausschnitt aus der Mitteltafel,  
Hieronymus Bosch: *Garten der Lüste*,  
1490–1500.

Das Werk hat seinen Titel – ausgehend von der Mitteltafel, die jene Szene voller hedonistischer Vergnügungen und fantas-tischer Wesen zu sehen gibt – nicht durch seinen Autor, sondern erst im Laufe der Zeit gewonnen. Zunächst führte der *Garten der Lüste*, wie viele andere mittelalterliche und frühneuzeitliche Werke auch, keinen spezifischen Titel. Werke wurden nach ihrem Inhalt oder ihrer Darstellung benannt. Interessanterweise stellt insbesondere die namensgebende Mitteltafel in der kunsthistorischen Rezeptionsgeschichte lange Zeit eine Leerstelle dar, weil die kunsthistorische Perspektive auf den *Garten der Lüste* primär durch allegorische und christliche Lektüren geprägt ist, die entweder auf Einzel-symbole wie den Schmetterling abheben oder auch Linien zu Stundenbüchern ziehen.<sup>4)</sup> Gemeinsam ist solchen Deu-tungen, dass sie die Lüste im Garten verschweigen. Eine Perspektive, die erst durch die feministische Analyse von Daniela Hammer-Tugendhat eingeholt wird. Hammer-Tugendhat setzt sich in ihrer Analyse des *Garten der Lüste* von moralisch-didaktischen Lesarten ab, die das Werk oft als Warnung vor Wollust und Sünde inter-pretieren. Sie kritisiert jene Interpretationen, die die „Wollust“ verurteilen und das Bild auf eine Allegorie des Vergänglichen re-duzieren (Hammer-Tugendhat 1985: 12). Indem sie die Rezeptionen des *Garten der Lüste* mit den sozialen Realitäten der damaligen Zeit, insbesondere der Hexenverfolgung und den gelebten Sexuali-täten des Mittelalters konfrontiert, schlägt sie stattdessen vor, das Werk in seinem historischen und gesellschaftlichen Kontext zu sehen. Darüber hinaus argumentiert sie, dass die Darstellung der umgekehrten Größenverhältnisse, bei denen etwa „das Kleine groß und das Große klein wird“, darauf hindeutet, dass die soziale Ordnung infrage gestellt wird und „die tatsächlich vorhandenen Widersprüche“ offengelegt werden (ebd.: 42). Damit betont sie die Notwendigkeit, Boschs Werk im Kontext seiner Zeit zu lesen – also im damaligen *now* (Hier) und *here* (Jetzt) – ohne es durch die Linse moderner Moralvorstellungen zu verzerrn, die doch vielmehr auf die Diskurse ihrer jeweiligen Zeit referierten, als die Geschichte der Sexualitäten in der Kunst und Literatur am Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert in die Deutung miteinzubeziehen. Hammer-Tugendhat lehnt es folglich ab, Boschs Werk als moralische Predigt zu verstehen. Stattdessen hebt sie hervor, dass die erotische Kunst des Mittelalters, die oft im Verborgenen existierte, im *Garten der Lüste* in den Vordergrund gerückt werde und damit die damali-gen privaten Freiheiten reflektiere. Entsprechend versteht sie das

4)

Siehe u.a. neben Belting 2002 exemplarisch folgende Werke zur Rezeptionsgeschichte des *Garten der Lüste*: Marijnissen 1972; Gombrich 1969; Beagle 1983 oder Fraenger 1947.



// Abbildung 3  
Außenflügel, Hieronymus Bosch: *Garten der Lüste*, 1490–1500.

Triptychon, als eine „Umkehrung“ gesellschaftlicher Normen und schlägt vor, den *Garten der Lüste* als Kritik an der Kirche und der Hexenverfolgung zu lesen (ebd.: 16–20).

**GARTEN DER IRDISCHEN FREUDEN (2019) ODER DER GARTEN IM HIER UND JETZT** — Deutungen des *Gartens der Lüste*, wie sie bei Hammer-Tugendhat anklingen, scheinen sich auch in den eingangs genannten Ausstellungen und Theaterstücken weiterzuschreiben. Dies liest sich u.a. bei Hanno Hauenstein, der das Ausstellungsprojekt *Garten der irdischen Freuden* (2019) als Befragung des Anthropozäns deutet, was sich auch in seiner gleichnamigen Rezension mit dem Untertitel *Zwischen schillernden Utopien, Klimakatastrophe und nostalgischem Rückzug in die Natur: Der Gropius Bau eröffnet neue Perspektiven auf den Garten* wider-spiegelt. Hauenstein diskutiert in seinem Text einige der in der Ausstellung zu sehen gegebenen künstlerischen Arbeiten und stellt Verbindungslien zum *Garten der Lüste* her. Dabei beschreibt er die im Mittelteil abgebildete Landschaft als

„ein[en; TJ/FN] Ort der Verführung, der exzentrische Lust-aufwallungen freilegt. Ein Ort, wo androgyn wirkende Figuren in bläulichen Gewässern planschen, in muschelartigen Gefäßen treiben und auf schwülstigen Tierwesen reiten. Wo Körperteile zu voluminösen Früchten anschwellen, Vogelkreaturen Menschen füttern und gen Himmel befördern. Ein Mensch scheint einem Tier im Reagenzglas zu begegnen, woanders ragen bunte Blumen aus einem Hinterteil. Boschs Garten ist eine schillernd-queere Utopie, die die Grenzen zwischen Geschlechtern, Hautfarben, oder gar Spezies als Überbleibsel einer vergangenen Welt erscheinen lässt.“  
(Schirnmag 24.07.2019)

— In der Ausstellung gehe es demnach darum, das Werk als Ausgangspunkt für Re-Lektüren des Gartens zu setzen, vermittels derer neue Perspektiven auf den Garten und auf das Anthropozän möglich werden. Hauenstein folgend kann Boschs Garten als „schillernd-queere Utopie“ (ebd.) reaktualisiert werden, die Fragen nach Gender, Race und nach Umgangsweisen zwischen menschlichen und mehr-als-menschlichen Akteur\*innen stellt. Was sich dadurch herauskristallisiert, ist allerdings kein kuratorisches, performatives oder analytisches Projekt, das sich entlang einer Kritik der Rezeptionsgeschichte des Werks situiert. Vielmehr handelt es sich um einen kuratorisch-künstlerischen Dialog im Kontext von

Museum, Theater und Wissenschaftskommunikation, in der Boschs *Garten der Lüste* als Referenzraum eingesetzt wird. Es zeigt sich, so unsere These, dass Beziehungen und Übertragungen von künstlerischen und theoretischen Praktiken zur Wissensproduktion genutzt werden (Busch 2007: 36). Boschs *Garten der Lüste* nimmt darin die Funktion eines Bezugrahmens ein, indem das Werk selbst nicht Gegenstand der Interpretation ist. Innerhalb des Bezugrahmens können durch und mit Bosch weiterführende Fragen und Überlegungen im Hier und Jetzt gestellt werden. An unterschiedlichen Punkten der Ausstellungen und ihrer Besprechungen verflechten sich unterschiedliche künstlerische Arbeiten miteinander, die Begriffe der Ökologie konzipieren, wie sie Felix Guattari 1989 formuliert hat und in denen bereits eine Idee anklingt, die bei Donna Haraway später als *naturecultures* feministisch gewendet weitergedacht wird. Mit *naturecultures* zielt Haraway auf die untrennbare Verwobenheit von Natur und Kultur, vermittels derer sich Felder, wie die Queer Ecologies oder auch die Decolonial Ecologies als Gewimmel der „Mit-Welt“ unzähliger Akteur\*innen und Aktanten und eben nicht als distanzierte Umwelt allererst denken lassen.<sup>5)</sup> Mit Haraway können die vermeintlich klaren Grenzziehungen zwischen Zaun und Beet, zwischen Mensch und Tier, zwischen Natur und Kultur in Boschs *Garten der Lüste* auch jenseits von Ausstellungen – wie auch in diesem Text – neu befragt werden. Mit dem von ihr maßgeblich geprägten Begriff der *naturecultures* verweist sie auf die materiell-semiotische Verflechtung von Natur und Kultur. Im Manifest für Gefährt\*innen schreibt sie deshalb, dass ihr Garten voller „Schlangen, voller Verflechtungen, voller Nicht-Richtung“ sei (Haraway 2016: 15f). Zwischen diesen Schlangen, inmitten jener Nicht-Richtung, durch und durch eingeflochten, erweitert sie die Akteur\*innen, Ästhetiken und Skalierungen des Gartens:

„[W]ie die Kreationen einer dekadenten Gärtner\*in, die nicht gut zwischen Naturen und Kulturen differenzieren kann, sieht die Form meines Verwandtschaftsnetzes mehr wie ein Flechtwerk oder eine Esplanade aus als wie ein Baum. Oben und unten sind nicht zu unterscheiden und alles scheint seitwärts zu verlaufen.“ (Haraway 2016: 15f).

Haraway legt nicht offen, über welchen Garten sie spricht – im Fokus steht der Garten als Ort der Relationalität, des Austausches und der geteilten Verantwortung, so unsere These. Statt einer Grenzziehung zwischen den Spezies argumentiert Haraway dafür,

5)

Vgl. das überaus lesenswerte Handbuch von Daniela Gottschlich u.a. (Hg.) (2022): *Handbuch Politische Ökologie. Theorien, Konflikte, Begriffe, Methoden*. Bielefeld, transcript.

menschliche genauso wie auch mehr-als-menschliche Akteur\*innen einzuladen, an der „materiell-semiotischen Kompostierung“ des Gartens teilzuhaben (Haraway 2018: 49). Es gehe Haraway, so Sarah Dornick, „um eine radikale materiell-semiotisch orientierte Dezentrierung des Menschen, die sie in *Unruhig bleiben* über die Grenze des Menschlichen hinaus hin zu seiner genetischen Auflösung/Verwischung/Metamorphose treibt“ (Dornick 2023: 17). Ähnliches geschieht, so unsere Beobachtung, wenn Ausstellungen wie der *Garten der irdischen Freuden* Boschs *Garten der Lüste* als Aushandlungs- und Referenzraum nutzen, um die Garten-grenzen zu befragen und um thematische, aktuelle Schwerpunkte zu erweitern. So beschreiben auch Kritiken Quesnes Theaterstück als „Hieronymus-Bosch-Collage“<sup>6)</sup> oder auch als performativen „Erinnerungsschatz“, der ausgehend von Boschs Werk „aus Jahrhunderten vergangener Hoch- und Popkultur: William Shakespeare, Georges Perec, Henry Purcell und Roy Orbison“<sup>7)</sup> rezitiert und aufführt, um mannigfaltige wissenschaftliche Diskurse rund um das Mensch-Welt-Verhältnis fragmentarisch zu diskutieren. Gemeinsam ist beiden Bezugnahmen auf Bosch, dass der *Garten der Lüste* als Aushandlungs- und Referenzraum genutzt wird, um Fragen im Hier und Jetzt und an aktuelle Krisen zu stellen. Denn: Nach Belting handelt es sich um „eine imaginäre Natur, ein Paradies in Boschs Vorstellung, in der die bekannten Erscheinungen der Natur, als Normen unserer Erfahrung, suspendiert sind [...] Wir blicken auf eine Menschheit, die wir nicht kennen. Es ist nicht die erlöste Menschheit, die vor dem Tod gerettet wurde, sondern eine utopische Menschheit, die es nie gab“ (Belting 2002: 54). Durch den Einsatz des *Gartens der Lüste* in den Ausstellungen oder Aufführungen wird dieser wieder gelesen und durch aktuelle Kunstwerke um dekoloniale, anthropozänkritische Perspektiven erweitert und damit in eine materiell-semiotische Kompostierung eingeladen – und zwar ins Hier und Jetzt. Boschs Garten wird durch seine Funktion als Aushandlungs- und Referenzraum, als pluraler Ort der Wissensproduktion, aus seinen utopischen Lesarten in Ansätzen herausgeschält und ins *now* und *here* übertragen. Durch diesen Transfer wird der Garten auch örtlich neu kartografiert und damit als Zwischenwelt vorstellig, sodass gegenwärtige Fragen des Anthropozäns verhandelt werden können.

**ISABELLE STENGERS SLOW SCIENCE-MANIFEST** \_\_\_\_\_ Die Re-Lektüren von Boschs *Garten der Lüste* lassen sich damit als Kontra-Maßnahmen kontextualisieren, die einerseits auf die gegenwärtigen Akzelerationen des ‚Kunstbetriebs‘ antworten und andererseits

6)  
Siehe hierzu ausführlich die Kritik von Till Briegleb in der Süddeutschen Zeitung: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/ruhrtriennale-garten-der-lueste-rezension-quesnes-1.6206394?reduced=true> (29.10.2024).

7)  
Siehe die Ankündigung des Stücks auf Performing Arts Season <https://www.berlinerfestspiele.de/performing-arts-season/programm/2024/spielplan/der-garten-der-lueste> (29.10.2024).

relevante Fragestellungen der Gegenwart offenlegen und durch die Re-Lektüre allererst ins Sagbare transferieren. Daher wollen wir abschließend unter Rückgriff auf Isabelle Stengers den ästhetisch-epistemologischen Einsatz von Boschs *Garten der Lüste* als Aushandlungs- und Referenzrahmen methodologisch reflektieren. Im Hinblick auf Isabelle Stengers Forderungen an die gegenwärtige Wissenschaft, die sie im Anschluss an die Science and Technology Studies und feministische Studien aus der Perspektive der Physik schreibt und als *Slow Science* benennt, ist die Lösung des *Gartens der Lüste*, als Rahmen verstanden, eine Pluralisierung des Wissens. Folgen wir Stengers methodologischem Vorschlag, der eine Maximierung von Problemkomplexen durch Einbezug möglichst vieler Wissensagent\*innen, wie bereits zuvor in ihrem Buch *Wem dient die Wissenschaft?* (1997), expliziert fordert, sind die Re-Lektüren des *Gartens der Lüste* im Sinne künstlerisch-kuratorischer Forschung sowohl Untersuchungsgegenstand *als auch* Forschungsakteur. Das Gemälde wird demnach selbst als ein Akteur der Wissensproduktion ernst genommen.

— In ihrem *Slow Science*-Manifest betont sie die Relevanz von Universitäten für die Bearbeitung gegenwärtiger Probleme. Im Anschluss an Whitehead plädiert Stengers dafür, die Ergebnisse von Forschung stärker an gesellschaftliche Fragen und Probleme zurückzubinden (Stengers 2018: 87). Es geht ihr darum, Forschung jenseits von Disziplingrenzen zu gestalten. Es sind Forderungen, die sich auch an andere Bildungsorte, wie das Museum oder das Theater, wiewohl sie an ganz andere institutionelle Logiken gebunden sind, anschließen lassen; denkt man etwa an die Partizipations- und Kollaborationsdebatten der Nuller Jahre, deren Movens es war, nondisziplinäre Formen der Wissensproduktion mit und durch menschliche Kollaborationspartner\*innen in der Forschung zu verankern. Von diesen virulenten Forderungen leitet Stengers eine Ethik und Methodologie innerhalb von Untersuchungen ab, die sich den Anforderungen einer *Fast Science* widersetzen. Was schlägt sie also vor? Wie und warum Wissenschaft verlangsamen? Stengers beantwortet diese Fragen, indem sie auf die Ungewissheit der Zukunft verweist (Stengers 2017: 110) und deshalb ausmacht, dass es der „langsam Wissenschaft“ nicht darum gehen kann, eine allwissende Intelligenz für soziale und wirtschaftliche Probleme zu proklamieren, sondern eher darum ein „rationales Denken und zivilisierte Formen der Wertschätzung“ (ebd.: 120)<sup>8)</sup> zu fördern. „Langsame Wissenschaft“ charakterisiert sie daher „als die anspruchsvolle Operation, die die Kunst des Umgangs *mit* und des Lernens *aus dem*, was Wissenschaftler\*innen allzu oft als

8)

Alle Stengers-Zitate – auch im Folgenden – sind von den Autorinnen übersetzt.

chaotisch betrachten, d.h. was sich allgemeinen, so genannten objektiven Kategorien entzieht, zurückgewinnen würde“ (ebd.: 120, eig. Herv.). Deshalb richtet sich Stengers Kritik nicht nur auf die Frage nach Disziplinen und deren isolierten Fakten, sondern auch auf solche Narrative, die von aller Unordnung und Ungereimtheiten bereinigt sind. *Slow Science* ist dementsprechend als eine „Teilnahme an der Regeneration der von der Moderne sterilisierten Beziehungen [zu verstehen, die das Ziel hat (Anm. TJ/FN)], die Aktivierung ihrer Fähigkeit, die Auseinandersetzungen und Experimente zu nähren, ohne die es keine Zukunft geben wird“ (ebd.).<sup>9)</sup> Eine dermaßen verstandene Wissenschaft stellt demnach nicht die „fertigen Antworten“ in den Vordergrund (ebd.: 124), sondern vielmehr die unterschiedlichen Praktiken.

— Folgen wir Stengers Manifest, gilt es die Maschinerie der Wissensökonomie mit interessierten und engagierten Fakten anzureichern. Vor diesem Hintergrund ließen sich die Ausstellungen, Texte und Performances, die den *Garten der Lüste* re-aktualisieren, als Beiträge verstehen, die auch außerhalb der eigenen Disziplin nach Antworten auf die Fragen der Gegenwart suchen. Der *Garten der Lüste* wird als Referenz- und Ausgangsort gewählt, um die verschiedenen Krisen des Anthropozäns wie Klimawandel, Artensterben oder (neo)koloniale Gewalt zu diskutieren. Diese Form der Re-Lektüre bringt keine ‚neue‘ Lesart des Gemäldes hervor, sondern macht ausgehend von Boschs *Garten der Lüste* gegenwärtige Fragen und Krisen verhandelbar – und fragt damit auch nach Verantwortung.

**ZUSAMMENFASSENDE ÜBERLEGUNGEN: DER GARTEN ALS KRISENFIGUR/ATION** — Durch die Re-Lektüre des *Gartens der Lüste* innerhalb aktueller Theaterstücke oder Performances und Ausstellungen ergeben sich neue Perspektiven auf den Garten und die Mensch-Welt-Beziehungen: Boschs Garten zeigt sich als Ort von Gleichzeitigkeit, der utopische wie auch gesellschaftliche Verhältnisse im Hier und Jetzt zu sehen gibt. Hammer-Tugendhat stellt sich der ‚schnellen‘ und vielfach etablierten Bosch-Rezeption entgegen. In diesem Sinne übernimmt sie Verantwortung für ihre Disziplin und praktiziert, so unsere These, eine Form der *Slow Science* in Anschluss an Stengers. Denn: Der Garten wird hier nicht nur als Paradiesgärtlein untersucht, sondern auch als heterotopischer Ort ernst genommen – also als Ort, der Individuen – und Entwicklungen – vorbehalten ist, welche sich im Verhältnis zur Gesellschaft in einer Krise befinden (vgl. Foucault 1997: 267). Damit oszilliert der Garten als Form der Krisenheterotopie oder

9)

Isabelle Stengers engagiert sich etwa bei den neuen Auftraggeber\*innen, einem Projekt, bei dem Bürger\*innen Kunst für „ihren“ öffentlichen Raum in Auftrag geben. Vgl. <https://www.neueauftraggeber.de/mediathek/weil-ich-mich-jetzt-dazu-autorisiert-fuehlen-wuerde-isabelle-stengers> (24.04.2024).

als Zwischenwelt – wie unsere Form der Re-Lektüre aufgezeigt hat. Während Hammer-Tugendhats Analyse die Kritik an der Kirche und an der Hexenverfolgung sowie die damals gelebten Sexualitäten zentral setzt, ließe sich Boschs aktueller Einsatz als Aushandlungs- und Referenzrahmen als komponierte Unordnung einer Heterotopie fassen. Diese fungiert im Anschluss an Stengers als langsame Wissensproduktion und bringt dabei Befragungen und Verhandlungen des Anthropozäns hervor. Dieses unordentliche Ergebnis, dem in den Ausstellungen und Performances Raum gegeben wird, verstehen wir als weiteres Plädoyer dafür, die vor uns liegende ungewisse Zukunft zum Anlass zu nehmen, die Mensch-Welt-Beziehungen mittels Praktiken zu hinterfragen, die den Rahmen disziplinärer Grenzen und deren Skripte verlassen. Der Einsatz des *Gartens der Lüste* erscheint dann als ein Plädoyer für nonlineare Epistemologien, die durch verschiedene Kräfte und Dynamiken geprägt werden, deren Unordnung sich in der Komplexität und Vielschichtigkeit des Übergangsprozesses vermittelt. Anstatt also nach einem neuen Coup, nach einer neuen Entlarvung im Diskurs zu suchen und diese in der kurzen Aufmerksamkeitsspanne der Gegenwart für sich zu beanspruchen, ist *Slow Science* nicht nur an einer Dekonstruktion interessiert, sondern vielmehr an weiteren Allianzen, die im Einsatz von Boschs *Garten der Lüste* als Rahmen und als Agent der Wissensproduktion greifbar werden. Diese Praxis kann weitere, gleichzeitige Unordnung/en an die Oberfläche holen und an das gemeinsame Verantwortung-Tragen erinnern, das mit Wissenschaft einhergeht. Und zwar im konkret situierten Hier und Jetzt – und zwar mittels Re-Lektüren.

#### // Literaturverzeichnis

- Beagle, Peter S. (1983): *Der Garten der Lüste. Unsere Welt in den modernen Malereien des Hieronymus Bosch*. Köln, Dumont
- Belting, Hans (2002): *Hieronymus Bosch – Der Garten der Lüste*. München, Prestel-Verlag
- Busch, Kathrin (2007): *Artistic Research and the Poetics of Knowledge*. AS Mediatijschrift / Visual Culture Quarterly, Heft 179, S. 36–45
- Clément, Gilles (2015): *Gärten, Landschaft und das Genie der Natur*. Berlin, Matthes & Seitz
- Clifford, Derek (1988): *Geschichte der Gartenkunst*. München, Prestel
- Dornick, Sahra (2023): *Sympoiesis visuell erzählen. Tentakuläre Poetik transformativer Wissenschaftskommunikation zu Geschlecht, Kolonialismus und Klimakatastrophe*. In: FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Heft 72, S. 16–30
- Fischer, Stefan (2002): Rezension von: Hans Belting: *Hieronymus Bosch. Garten der Lüste*, München: Prestel 2002. In: *Kunstform*, Heft 12, <https://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2002/12/3205> (28.10.2024)
- Foucault, Michel (1997): *Andere Räume*. In: David, Catherine u.a. (Hg.): *Politics – poetics: [das Buch zur documenta X]*. Ostfildern-Ruit, Cantz, S. 262–273
- Fraenger, Wilhelm (1947): *Hieronymus Bosch. Das Tausendjährige Reich. Grundzüge einer Auslegung*. Coburg, Winkler
- Gombrich, Ernst Hans (1969): *Bosch's Garden of Delights: a progress report*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Heft 32, S. 162–170
- Gottschlich, Daniela u.a. (Hg.) (2022): *Handbuch Politische Ökologie Theorien, Konflikte*,

**Begriffe, Methoden.** Bielefeld, transcript

Günzel, Ann-Kathrin (2021): *From no-where to now-here! Ein Gespräch über Utopia mit dem Soziologen und Philosophen Prof. Dr. Bruno Latour und dem Künstler, Kurator und Medien-theoretiker sowie Leiter des ZKM in Karlsruhe, Prof. Peter Weibel*. In: *Kunstforum International*, Heft 275, S. 134–145

Haraway, Donna. (2016a): *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. London, Duke University Press

Dies. (2016b): *Das Manifest der Gefährten*. Berlin, merve

Dies. (2018): *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt/New York, Campus Verlag

Hammer-Tugendhat, Daniela (1985): *Erotik und Inquisition Zum „Garten der Lüste“ von Hieronymus Bosch*. In: Berger, Renate/Hammer-Tugendhat, Daniela (Hg.): *Der Garten der Lüste: Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten*. Köln, DuMont, S. 10–47

Hauenstein, Hanno (2019): *Der Garten der irdischen Freuden in Berlin*. In: *Schirnmag*, online unter [www.schirn.de/magazin/schirn\\_tipps/2020/2019/schirn\\_tipp\\_garten\\_der\\_irdischen\\_freuden\\_berlin\\_gropius\\_bau/](http://www.schirn.de/magazin/schirn_tipps/2020/2019/schirn_tipp_garten_der_irdischen_freuden_berlin_gropius_bau/) (28.10.2024)

Marijnissen, Roger H. u.a. (1972): *Hieronymus Bosch*. Genf, Weber

Ohlsen, Nils (2007): *Garten Eden. Der Garten in der Kunst seit 1900*. In: Ders. (Hg.): *Der Garten Eden. Der Garten in der Kunst seit 1900*. Ausstellungskatalog, Kunsthalle Emden. Köln, Dumont Verlag, S. 11–19

Rosenthal, Stephanie (Hg.) (2019): *Garten der irdischen Freuden/Garden of Earthly Delights*. Mailand, Silvana Editoriale

Stengers, Isabelle (2018): *A World of Many Worlds*. Durham, Duke University Press

Dies. (2017): *Another Science is Possible: A Manifesto for Slow Science*. Cambridge, Polity

Stobbe, Urte (2019): *Plant Studies: Pflanzen kulturwissenschaftlich erforschen – Grundlagen, Tendenzen, Perspektiven*. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, Jg. 4, Heft 1, S. 91–106

Weiss, Elisabeth (2023): *Garten der irdischen Freuden*. In: *Kunstforum International*, Heft 263, S. 234–236

#### // Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Hieronymus Bosch: *Garten der Lüste*, 1490–1500, Öl auf Holz, 220 × 390 cm, Museo del Prado, Madrid

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus\\_Bosch\\_-\\_The\\_Garden\\_of\\_Earthly\\_Delights\\_-\\_Garden\\_of\\_Earthly\\_Delights\\_\(Ecclesia%27s\\_Paradise\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_Garden_of_Earthly_Delights_(Ecclesia%27s_Paradise).jpg)

Abbildung 2: Ausschnitt aus der Mitteltafel, Hieronymus Bosch: *Garten der Lüste*, 1490–1500, Öl auf Holz, 220 × 390 cm, Museo del Prado, Madrid

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus\\_Bosch\\_-\\_The\\_Garden\\_of\\_Earthly\\_Delights\\_-\\_Garden\\_of\\_Earthly\\_Delights\\_\(Ecclesia%27s\\_Paradise\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_Garden_of_Earthly_Delights_(Ecclesia%27s_Paradise).jpg)

Abbildung 3: Außenflügel, Hieronymus Bosch: *Garten der Lüste*, 1490–1500, Öl auf Holz, 220 × 390 cm, Museo del Prado, Madrid

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus\\_Bosch\\_-\\_The\\_Garden\\_of\\_Earthly\\_Delights\\_-\\_Garden\\_of\\_Earthly\\_Delights\\_\(Ecclesia%27s\\_Paradise\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_Garden_of_Earthly_Delights_(Ecclesia%27s_Paradise).jpg)

#### // Angaben zu den Autorinnen

Thari Jungen, Dr. des. phil., lehrt Geschichte und Theorie visueller Kulturen und künstlerischer Forschung u.a. an der Kunsthochschule Linz, der Kunsthochschule Berlin und Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, sowie am Design Department der HAW Hamburg und koordiniert das ICGP an der mdw Wien. Zuvor unterrichtete sie an der Kunsthochschule Mainz in Vertretung von Prof. Dr. Linda Hentschel. 2023 wurde sie mit einer Arbeit zur ästhetisch-politischen Dimension von Fakes im wissenschaftlich-künstlerischen Graduiertenkolleg „Performing Citizenship“ promoviert. Ihre Forschungsschwerpunkte sind ästhetisch-politische Theorien, Neuer Materialismus, Gender- und Queer Theorien sowie Holocaust Studies. Derzeit forscht sie zu Gärten im Nationalsozialismus und wildem Gedenken.

Friederike Nastold, Dr. phil., ist ausgebildet als Künstlerin, Vermittlerin und Kunsthistorikerin und ist Juniorprofessorin für Kunstgeschichte mit Schwerpunkt Gender Studies am Institut für Kunst und visuelle Kultur an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg sowie stellv. Direktorin des Zentrums für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung (ZFG) in Oldenburg. Zuvor war sie Vertretungsprofessorin am Institut für Kunst an der PH Karlsruhe. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Kunst- und kulturwissenschaftliche Geschlechterforschung, Queere Ökologien und Gärten in Kunst und visueller Kultur, Human-Animal Studies, Affekttheorie, Queer Theory. Ihre Monographie *Zwischen I see you und Eye See You. Blick, Repräsentation, Affekt* erschien (2022) im VDG-Verlag.

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse  
in den Künsten ZHdK  
Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Marietta Kesting /  
Julia Noah Munier / Franziska Rauh / Mona Schieren / Rosanna Umbach / Kea Wienand /  
Anja Zimmermann // [www.fkw-journal.de](http://www.fkw-journal.de)

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar  
unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>

