

Bosch' Tuin der Lusten

Prachtboek van Hans Belting

Jos Koldewey *

Het laatste boek van Hans Belting, sinds 2002 emeritus-hoogleraar Kunstgeschiedenis te Karlsruhe, is een fors en rijk geïllustreerd essay over de 'Tuin der Lusten' van Jheronimus Bosch. Op het Jheronimus Bosch-congres in het najaar van 2001 te 's-Hertogenbosch gaf Belting in een lezing al een vooruitblik. In het hier volgende besprekingsartikel neemt Jos Koldewey Beltings prikkelende studie onder de loep.

Een paradijselijke schepping

In augustus 1516 stierf te 's-Hertogenbosch de toen al 'wereld'-beroemde schilder Jheronimus Bosch; in datzelfde jaar verscheen te Leuven de eerste editie van Thomas More's *Utopia*. Dit kan geen toeval zijn. Bosch kan deze tekst onmogelijk hebben gelezen, maar zijn *Tuin der Lusten* en *Utopia* vertonen desalniettemin overeenkomsten. Hoe verschillend ze inhoudelijk ook zijn (de late Middeleeuwen tegenover de Renaissance), conceptueel zijn trip-tiek en boek hetzelfde. More schilderde zijn visionaire samenleving met de pen, Bosch beschreef met zijn penseel een even paradijselijk wereldbeeld. Dit is het hoofdthema van het jongste boek van Hans Belting. De *Tuin der Lusten* werd, schoongemaakt en fris gerestaureerd in 1998-1999, in de zomer van 2000 op spectaculaire wijze weer aan het publiek gepresenteerd in het Museo del Prado. Op de Rotterdamse Bosch-tentoonstelling moesten we het uiteraard zonder dit sleutelwerk doen en konden een eigentijdse kopie van het paradijs-luik en een wat later Brussels tapijt waarop het geopende drieluik was nageweven, er slechts naar verwijzen. Het Prado bracht een mooi uitgegeven en zeer vriendelijk geprijsde, maar uitsluitend Spaanstalige catalogus uit met een verslag van de verrichte werkzaamheden en een beschrijving van een viertal als context en documentatie getoonde replica's (*El jardín de las delicias de El Bosco*). In 2001 verscheen bovendien zowel in het Spaans als in het Engels een omvangrijk boek met de technische analyse van alle Bosch-werken in het Prado onder leiding van Carmen Garrido en Roger Van Schoute, waarin uiteraard



In het 'oog' van de fontein zit de uil. Verstoort deze vogel van de nacht, de onschuld van het paradijs? De zonde lag reeds op de loer, immers er gold al een verbod: eet niet van de begeerlijke vruchten van de boom der kennis van goed en kwaad.

de *Tuin der Lusten* een van de zwaartepunten vormt. Het Duitse Fischer Taschenbuch Verlag sprong in op het gat in de markt, en bracht in 2000 in zijn mooie reeks *Kunststück* een deeltje uit over *Der Garten der Lüste. Das Paradies als Utopie*. De in Genève kunstgeschiedenis van de Middeleeuwen docerende Jean Wirth concludeert uiteindelijk dat het drieluik de 'hel op aarde' weergeeft en als rode draad trekt hij een vergelijking met de sensuele *Roman de la Rose*, die de grote inspiratiebron van Bosch zou zijn geweest en een literaire parallel vormt voor de *Tuin der Lusten*. Of en hoe Bosch de dertiende-eeuwse Rozenroman heeft gekend is volslagen onbekend. De benadering en vooral de visie van Belting is totaal anders dan die van Wirth, maar opmerkelijk is dat beiden hun



Jeroen Bosch rekende de gokker tot de mensen die zorgden voor een samenleving vol ellende: door oorlog verwoeste steden, kroegen vol dronkaards, martelkamers waar wreedheid regeert. Alles keert zich, inclusief muziekinstrumenten, tegen de mens. De gokker is hier vastgenageld aan zijn speeltafel. Hij heeft de hel over zich afgeroepen. De mens verandert pret en plezier in dood en verderf.

heil zoeken op het literaire vlak, volledig buiten het terrein van de beeldende kunst.

De tweede, bijna even belangrijke these in Beltings nieuwe boek is dat de *Tuin der Lusten* als een profaan drieluik werd geschilderd, waarschijnlijk voor graaf Hendrik III van Nassau (1483-1538), niet voor het prestigieuze Bredase paleis maar om er mooie sier mee te maken in diens Brusselse residentie op de Koudenberg, pal naast het paleis van de Hertogen van Bourgondië.

Tenslotte wijdt Hans Belting een korte 'excursus' (p. 113-120) aan het humanistenportret en meer in het bijzonder aan het beroemde driedubbelportret door Quinten Metsijs uit 1517, van Erasmus, de Antwerpse stadssecretaris Pieter Gillis en de onzichtbaar aanwezige Thomas More (Hampton Court en Longford Castle).

Bosch was anders

En passant en door het hele boek heen, wordt bijna het volledige bewaard gebleven geschilderde oeuvre van Bosch – dat nog maar klein is – ter sprake gebracht. Een uitzonderingspositie kregen echter de vier fascinerende hel- en hemel-panelen in het Dogepaleis te Venetië, waaraan een afzonderlijk hoofdstuk is gewijd (p. 90-95). Belting geeft deze fragmenten van een groot en ontmanteld altaarstuk nieuwe betekenis. Hij ordent ze zo dat ze van buiten naar binnen moeten worden gelezen: de verdoemden storten neer om in de hel terecht te komen en de gelukzaligen stijgen op vanuit het paradijs door de tunnel van licht naar het eeuwige leven.

Hans Belting voert ons in zijn 'Garten der Luste'/'Garden of Earthly Delights' op intrigerende wijze door het landschap dat hij schetst om zijn ideeën over en naar aanleiding van een van de meest raadselachtige en tegelijk hoogst gewaardeerde en allerbekendste kunstwerken van de Westerse cultuurgeschiedenis te presenteren. Daarvoor speelt hij met zijn onderwerp, laveert van thema naar thema, geeft geen uitputtend cultuur- of kunsthistorisch verhaal over de *Tuin der Lusten* of over Jheronimus Bosch, en gaat hij al helemaal niet in detail in op de gecompliceerde en schier onuitputtelijke iconografische problemen van het drieluik.

Wel geeft Belting rake typering, interessante associaties en verwoordt hij in een meeslepend betoog zijn observaties, die vooral inhaken op de visuele impact van het vijf eeuwen geleden gecreëerde kunstwerk. Bosch schilderde in een subtiële techniek, vaak gebruik makend van de ondertekeningen die dwars door de dunne transparante verflagen heen schijnen. Zijn iconografie wijkt sterk af van het gebruikelijke, in details en soms totaal zoals met name in de middenpanelen van het *Tuin der Lusten*-drieluik en van de *Hooiwagen*-triptiek. Bosch was anders. Zijn kopiisten en navolgers maakten een karikatuur van hem, in een grove schildertechniek en door de zeer eenzijdige keuze van hun ontleningen. Bovendien werd Bosch in de loop van de zestiende eeuw in een kunsttheoretisch discours getrokken dat typisch Renaissance is en in de tijd en wereld van Bosch nog absoluut niet bestond.

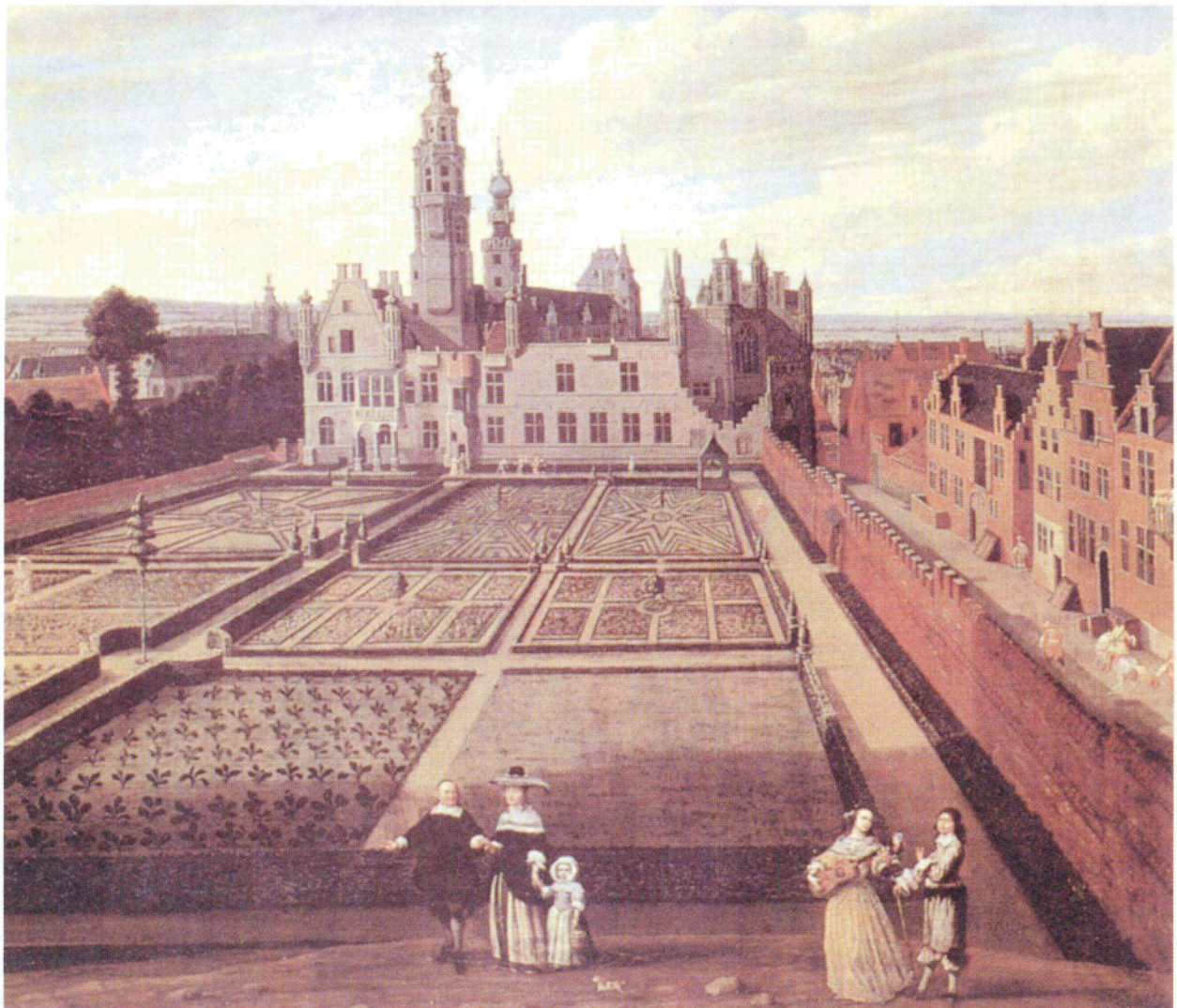
In gesloten toestand toont het *Tuin der Lusten*-drieluik een bijna monochroom beeld van een nog desolate wereld, oplichtend in de duisternis, een beeld van hoe de aardkloot er uitgezien moet hebben op de derde scheppingsdag. Belting stelt zich voor hoe Hendrik van Nassau zijn mondaine bezoek naar dit grote gesloten drieluik voerde:

teleurstelling, is dat sobere wereldbeeld nou alles? Vervolgens opende de graaf de beide luiken: een metamorfose, het zwart en grijsbruin wordt letterlijk een feest van kleur. Zijn gasten aanschouwen links het paradijs met het eerste mensenpaar, rechts de fantastische hel en in het midden de lyrische, sensuele lustentuin: tussen begin en einde een visioen van hoe het had kunnen zijn maar nooit werd. Een positieve uitleg van de triptiek, waar ik het graag mee eens ben. Volgens Belting is het geen ketters visioen, omdat Bosch zich baseerde op smalle verwijzingen in de Bijbel, die aanduiden maar niet expliciet beschrijven hoe de wereld zonder de zondeval had kunnen zijn. Bosch vult met zijn visionaire schildering die lacune. De *Tuin der Lusten*-triptiek is bovendien slechts een relatief kleine stap verder dan de meest prestigieuze opdracht die Jheronimus Bosch ooit ontving.

Thomas More en Erasmus

In 1504 bestelde de Bourgondische hertog Philips de Schone een groot-formaat Laatstee-Oordeelsdrieluik bij hem in 's-Hertogenbosch. Om een of andere reden werd dit vermoedelijk nooit gerealiseerd. Belting benadrukt suggestief dat de gesloten buitenzijde, het paradijselijke linker- en het helse rechter-binnenluik van de *Tuin der Lusten*-triptiek precies zouden passen op die gecancelde opdracht... Zowel het *Tuin der Lusten*-drieluik als de *Hooiwagen*-triptiek, die op dezelfde manier paradijs en hel toont, staan zo beschouwd toch weer heel dichtbij de Oordeelsthematiek, waarmee Bosch ook al in zijn eigen tijd een grote en karakteristieke naam had verworven. In plaats van het Einde der Tijden werd het middenpaneel tijdloos, of in de parallellie met Thomas More's *Utopia* (= 'geen-plaats') waar Belting naar toe werkt: 'U-chronia' (= 'geen-tijd'). Vanuit eenzelfde soort voedingsbodem ontstonden beide ideaalbeelden. En, als je goed zoekt en per se wilt, zijn er nog allerlei raakvlakken meer te vinden. Erasmus, deels en niet bepaald tot zijn vreugde geschoold te 's-Hertogenbosch, verzorgde de Bazelse editie van *Utopia*, maar bleef nauwkeurig en om diverse redenen ongenoemd, al lijkt hij zelf aan de bakermat van More's visioen te hebben gestaan. Tot op zekere hoogte is de fictieve reiziger-verteller uit *Utopia* te identificeren met Erasmus en deze is zelfs met Thomas More als de auteur, een student en Pieter Gillis, die de eerste Leuvense editie bezorgde, geportretteerd in een houtsnede die de *Utopia*, Bazel 1518, illustreert. Hiermee is dan de brug geslagen door Belting om als uitweiding in te gaan op de door Quinten Metsijs geschilderde portretten die Erasmus en Pieter Gillis in 1517 als herinneringscadeau lieten brengen naar Thomas More.

Dit dubbel- of eigenlijk tripelportret is bij uitstek koren op Beltings molen: de analyse van het oorspronkelijke concept van het kunstwerk dat pas compleet was als voor de beide geportretteerden Thomas More zelf als eerste en



Op de Coudenberg, naast de residentie van de Habsburgers stond het paleis van de Nassaus. Graaf Hendrik III van Nassau (1483-1538) bezat (waarschijnlijk) de 'Tuin der Lusten' die een ereplaats kreeg in zijn Brusselse residentie.

enig-bedoelde beschouwer stond te kijken. Ook elders in het boek stuiten we natuurlijk nog op verschillende voor Hans Belting karakteristieke observaties, afgezien van het magistrale woord- en beeldspel dat zijn hoofdthema vormt. Zo laat Belting in het paradijs God de dieren scheppen, Adam de dieren benoemen en Jeroen Bosch er weer naamloze dieren bij creëren (p. 26). Dat kon. Tenslotte was met de ontdekking van Amerika door Columbus in 1496 ook een heel nieuw werelddeel door de mens aan de Schepping toegevoegd. Bosch' opperduivel, groot in de hel weergegeven terwijl hij mensenzielen verslindt

en weer uitpoept, draagt als hoofddeksel een reusachtige bronzen kookpot. Een venster is weerspiegeld in het hoogglanzende oppervlak en voor Belting moet dat wel de reflectie zijn van een kamer zonder uitweg: toch het atelier van de misantropisch ingestelde Bosch? Dat stereotiepe beeld van Bosch schemert her en der telkens weer door. Mijns inziens onterecht, op het werk van een laat-middeleeuwse of renaissance schilder kun je niet een karakteranalyse loslaten alsof het om een modern kunstenaar gaat. Raak daarentegen is Beltings omschrijving van Bosch' kunstenaarschap en eigenhandig oeuvre: hij werd al onmiddellijk vervalst en gekopieerd, omdat zijn meesterschap niet kón worden gecontinueerd (p. 61)!!

Afwijzing door Dürer?

De grote verdienste van Bosch is niet zozeer dat hij de traditionele iconografie veranderde of in technisch opzicht anders ging werken, maar – in de optiek van Belting – dat

hij er voor koos de schilderkunst de vrijheid te geven die de dichtkunst en de literatuur al lang bezaten (p. 98). Risikanter wordt de redeneertrant die we aantreffen rond het optreden van Albrecht Dürer. Terecht krijgt deze een belangrijke rol, hij bezocht immers in 1520 het Nassau-paleis te Brussel, vrij kort nadat in 1517 Antonio de Beatis daar de *Tuin der Lusten* had gezien en beschreven. Dürer daarentegen rept er met geen woord over, wat voor Belting impliceert dat hij het sterk moet hebben afgekeurd. Dit gaat erg ver, Dürer passeerde veel meer kunstwerken waarover hij niet schreef in zijn dagboek – voor ons vaak om onbekende en volstrekt onbegrijpelijke redenen. Onvermeld laat Belting daarbij dat Dürer op zijn reis door de Nederlanden wat eerder in 's-Hertogenbosch zelf was. Hij noemt het een 'hüpsche' stad en de Sint-Janskerk vindt hij mooi. Opnieuw geen woord over Jheronimus Bosch, maar wel bijvoorbeeld over een niet eens bij naam genoemde goudsmid; is dat opnieuw scherpe afkeuring van Bosch' meesterschap? Voor topkunstenaars uit Antwerpen, Brussel en Mechelen zou deze zelfde redeneertrant ook een desastreus oordeel van de grote Duitse meester betekenen, wat natuurlijk onhoudbaar is. Naar de redenen waarom het een wel en het ander niet werd genoemd, blijft het gissen maar zeker is dat Dürer zijn dagboek niet schreef om een betrouwbaar totaalbeeld te geven van hetgeen hij zag of bewonderde.

Spoor bijster

Af en toe ging het mis in Beltings boek. Onbegrijpelijk is dat de *Bruiloft van Cana* in Museum Boijmans Van Beuningen hier weer probleemloos als een originele Jheronimus Bosch figureert (p. 62-63) met de volstrekt gefantaseerde interpretatie dat het Nieuwtestamentische tafereel tevens een feestmaal (de 'zwanenmaaltijd') voorstelt dat de Bossche Lieve Vrouwe Broederschap in 1488 ten huize van haar gezworen broeder Jeroen Bosch genoot. Friso Lammertse schreef al ondubbelzinnig dat dit paneel beschilderd werd ná 1555-1561 in de Rotterdamse bezits-catalogus uit 1994 en sindsdien is het definitief uit het authentieke oeuvre van Bosch geschrapt. Of er wel een prototype van Bosch is geweest weten we zelfs niet zeker. Keizer Maximiliaan kreeg in de Engelse editie van Beltings boek een eigen residentie in Breda, waar hij Hendrik van Nassau tweemaal ontvangen zou hebben (p. 71). Naar hiërarchie zou dit wellicht terecht zijn geweest, maar het was uiteraard omgekeerd, de keizer was in 1508 en opnieuw in 1511 te gast bij de graaf van Nassau te Breda, die zich daar stevig manifesteerde als Renaissance-vorst. Het gaat hier om een pijnlijke fout van de vertaler, die de grafelijke gastheer en de keizerlijke gast verwisselde. Hier wrekt zich dat Belting de recente monografie van Gerard van Wezel over het paleis van Nassau te Breda (1999) niet kent, een voorbeeldige studie die hem buitengewoon van dienst zou zijn geweest bij de positionering

van graaf Hendrik (III en niet II!, p. 71) als vroege eigenaar en misschien zelfs de opdrachtgever van de *Tuin der Lusten*. Enkele regels meer over de Bredase situatie zouden de vertaler voor deze vergissing hebben behoed. Hieronymus Busleyden (ca. 1470-1517), aan wie Pieter Gillis in een brief uitleg gaf over *Utopia*, was weliswaar een belangrijk humanist en geestelijke, en als lid van de Grote Raad te Mechelen vast wel ingevoerd aan het Bourgondische hof, maar hij was géén bisschop en evenmin gaf hij – dus postuum – Erasmus opdracht een drietalencollege aan de universiteit van Leuven te stichten (p. 110; de Engelse vertaler maakte het hier heel bont door Leuven vanuit het Duitse Loewen te veranderen in de eerst in 1575 gestichte universiteit van Leiden!). Busleyden gaf bij legaat groot geld aan de Leuvense universiteit wat leidde tot het roemruchte Collegium Trilingue, een lastige onderneming waar Erasmus nauw bij betrokken raakte.

Vragen rond datering

Opmerkelijk is dat Belting het probleem van de datering van de *Tuin der Lusten* volledig buiten beschouwing laat. Hij gaat impliciet uit van de plaatsing van de triptiek, helemaal aan het einde van Bosch' ontwikkeling en leven. Bijna steeds werd het drieluik in de Bosch-literatuur op stilistische en wellicht ook voorstellingsinhoudelijke gronden laat in Bosch' oeuvre geplaatst, ná 1500. Het dendrochronologisch onderzoek van de triptiek door Peter Klein geeft echter aan dat het al vanaf 1460-1466 geschilderd kan zijn, waarmee de mogelijkheid voor een aanzienlijk vroegere datering werd geopend; op zijn minst een merkwaardige coïncidentie is dat de bewaarde replica van het linkerluik gezien het jaarringonderzoek eveneens al vroeg kan zijn ontstaan, ná 1449-1455 (*Hieronymus Bosch. New Insights*, p. 121-123). In het bij de Rotterdamse tentoonstelling van 2001 verschenen boek werd hier door Bernard Vermet van uitgegaan en suggereerde hij op stilistische gronden een datering van rond 1480 (*Jheronimus Bosch. Alle schilderijen en tekeningen*, p. 88-91), terwijl ikzelf het bestaan voorstelde van een met die datering overeenstemmende variant in de Sint-Jan. Als aanstootgevend Schepping der Wereld-drieluik werd het, als die identificatie klopt, in het tweede decennium van de zeventiende eeuw uit de dan inmiddels kathedrale kerk verwijderd. In diverse bronnen werd eerder naar het altaarstuk met de Schepping der Wereld verwezen, met als vroegste vermelding een opdracht uit 1481 (!) aan Goessen van Aken. Goessen, de oudste broer van Jeroen Bosch, had vanuit het familie-atelier bemoeienis met de beide luiken van hoogstwaarschijnlijk dit altaarstuk (*Jheronimus Bosch. Alle schilderijen en tekeningen*, p. 68-70). Op weer totaal andere gronden, namelijk de – met name – in het *Helle-paneel* afgebeelde voorwerpen, acht ook de Bossche stads-archeoloog Hans Janssen een vroege datering van de *Tuin der Lusten* waarschijnlijk (*Hieronymus Bosch. New Insights*,

Tot slot

Beltings boek is al met al een meeslepend betoog over het razend interessante *Tuin der Lusten*-drieluik. Bijna jammer is dat het (drie)dubbelportret van Erasmus en Pieter Gillis voor Thomas More, dat evenzeer een absolute mijlpaal is in de Westerse kunstgeschiedenis, hier werd gedegradeerd tot aanhangsel en daardoor onvoldoende uitgewerkt moest blijven. De conclusies van Belting ten aanzien van de *Tuin der Lusten* tenslotte, hebben feitelijk alleen betrekking op het concept enerzijds en op het mogelijke gebruik door Hendrik van Nassau anderzijds. De suggestie dat Hendrik III ook opdrachtgever was en dat het drieluik als curiosum voor diens *Wunderkammer* ontstond in de directe nabijheid van de hertogelijke Bourgondische diertuin vol exotische wezens in het vroeg-zestiende-eeuwse Brussel, blijft flinterdun.

Hans Belting, *Hieronymus Bosch. Garden of Earthly Delights* (München, Berlijn, Londen, New York, 2002) 80 afb. waarvan 60 kleur, ISBN 3-7913-2674-0 (Engels); 3-7913-2644-9 (Duits: *Hieronymus Bosch. Garten der Lüste*); € 39,95.

Hans Belting is de auteur van onder andere *Bild und Kult* (1990), *Das Ende der Kunstgeschichte?* (1983), *Das Unsichtbare Meisterwerk* (1998) en samen met Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes* (1995), waarin Bosch als afsluiting een hoofdrol speelt.

Overige genoemde werken:

El jardín de las delicias de El Bosco: copias, estudio técnico y restauración (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2000)

Carmen Garrido, Roger Van Schoute, *Bosch at the Museo del Prado* (Madrid: Museo del Prado / Aldeasa, 2001)

Hans Janssen, 'Gebruiksvoorwerpen met een boodschap. Een aspect van de beeldtaal van Jeroen Bosch (2)', in: *Bossche Bladen* 4 (2002) 17-24

Jos Koldewey, Paul Vandenbroeck en Bernard Vermet (eds.), *Hieronymus Bosch. Alle schilderijen en tekeningen* (Rotterdam/Gent-Amsterdam 2001)

Jos Koldewey, Bernard Vermet en Barbera van Kooij (eds.), *Hieronymus Bosch. New Insights into his Life and Work* (Rotterdam/Gent-Amsterdam 2001)

G.W.C. van Wezel, *Het paleis van Hendrik III graaf van Nassau te Breda* (Zwolle 1999)

Jean Wirth, *Hieronymus Bosch. Der Garten der Lüste. Das Paradies als Utopie* (reeks 'Kunststück', Frankfurt am Main, 2000)

* Jos Koldewey is als hoogleraar Kunstgeschiedenis verbonden aan de Katholieke Universiteit Nijmegen



Thomas More, tijdgenoot van Erasmus en Bosch, publiceerde in 1516, het sterfjaar van Bosch, zijn imaginaire verslag naar het eiland Utopia. De ideale wereld van More kan beschouwd worden als de literaire fictie van een niet-bestaande wereld naast Bosch' tijdloze, geschilderde, wereld van het middenpaneel van de *'Tuin der Lusten'*. Afgebeeld is de titelpagina van de Bazelse editie uit 1518.

'Gebruiksvoorwerpen', p. 24). Nieuw en ander onderzoek zal mogelijk over deze dateringskwestie meer duidelijkheid brengen. Voor de door Belting geformuleerde gedachten over concept en betekenis van de *Tuin der Lusten* maakt een aanzienlijk vroegere datering dan tot op heden gebruikelijk was misschien geen wezenlijk verschil, maar de associatie met More's geschreven *Utopia* wordt er wel een slag minder sterk door.