

KARL CLAUSBERG

Im Abflußrohr vermischter Metaphern — mit Dante auf *Geryon's* Rücken

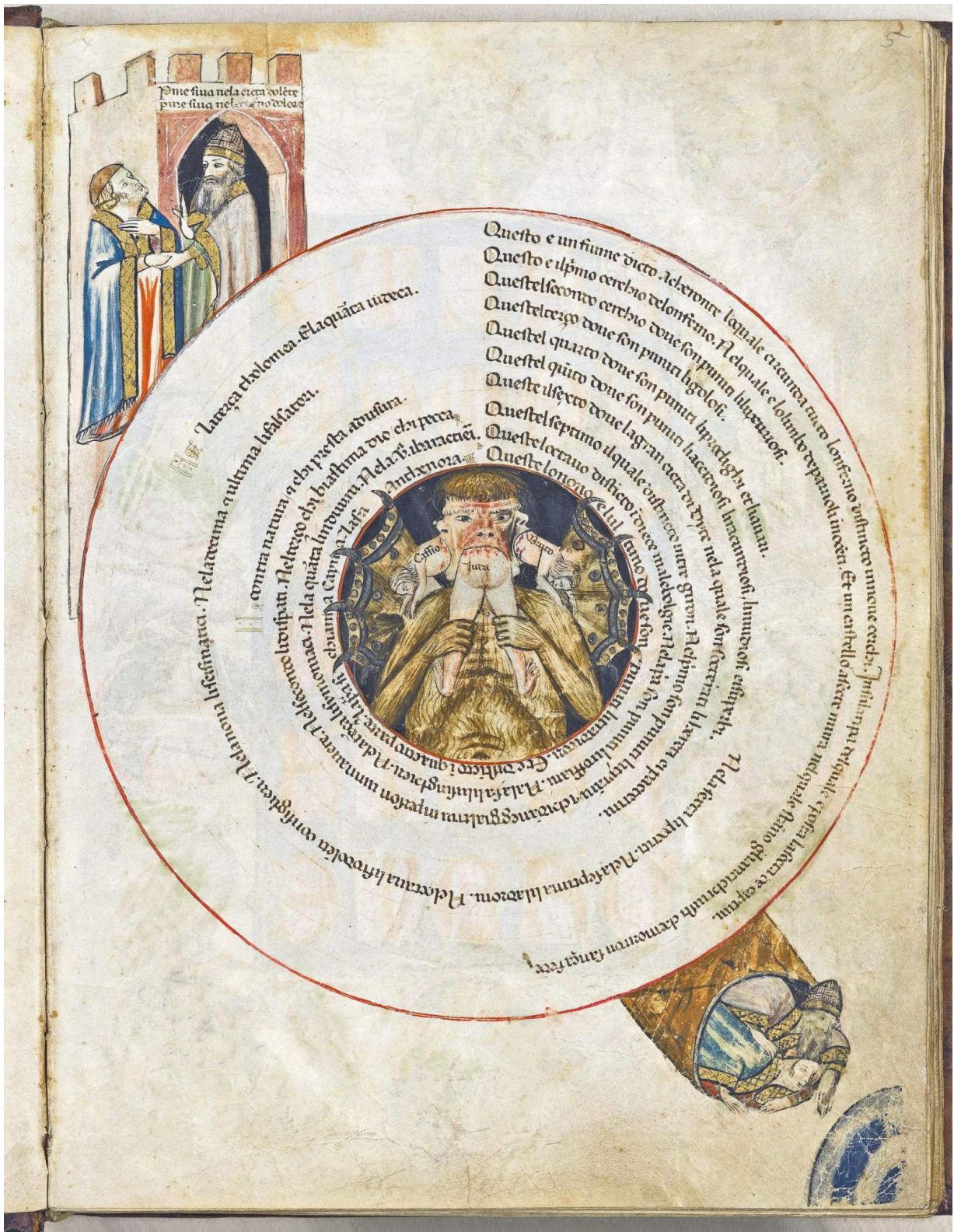
Eine alchemistisch-poetologische Bildbeschau



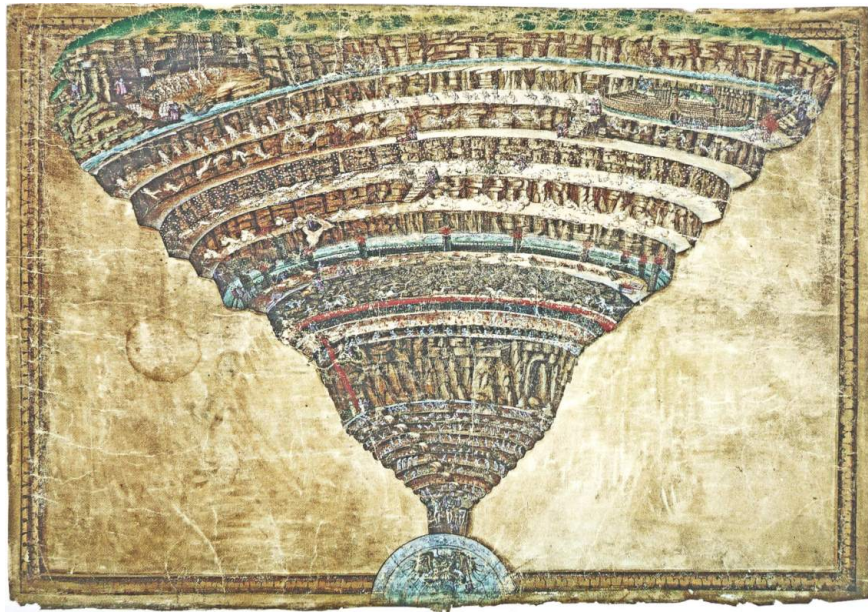
1 — *Codex Altonensis*, Norditalien, 2. H. 14. Jh. bis 1410,
fol 5r, Detail, Pergamentverfärbungen reduziert

Die erste Bildseite im Dante-Manuskript des Hamburger Christianeums — eine in beschrifteten Höllenkreisen angelegte Inhaltsangabe mit dreifach Verräter-verschlingendem Luzifer-Rundbild im Zentrum — zeigt einen ungewöhnlichen Abgang aus der Unterwelt: Der Dichter und sein Begleiter Vergil scheinen wie in einem Kanalisationsrohr kopfüber herabzurutschen und 'herauszutropfen'. Ihr Blick ist auf ein blaugestreiftes Kreissegment am unteren Blattrand gerichtet, das den weiteren Verlauf des Aufstiegs zum *Paradiso* in Aussicht stellt; — aber nicht in gefühlten Himmelshöhen, sondern in der Tiefe!

Wie war solcher Bedeutungsaustausch von Raumrichtungen damals zu verstehen; und wie ist er heute zu erklären? Dante hat das Ende seines *Inferno*-Besuchs mit einer höchst auffälligen Schwerkraft-Umkehr eingeleitet, und es war schließlich vom Aufstieg in einem engen Erdschacht die Rede. Wie also ist der Illustrator des Altonaer Codex zu seiner Abfluß-Variante gekommen? — Die Frage führt in zwielichtige Zonen der Alchemie & Häresien.

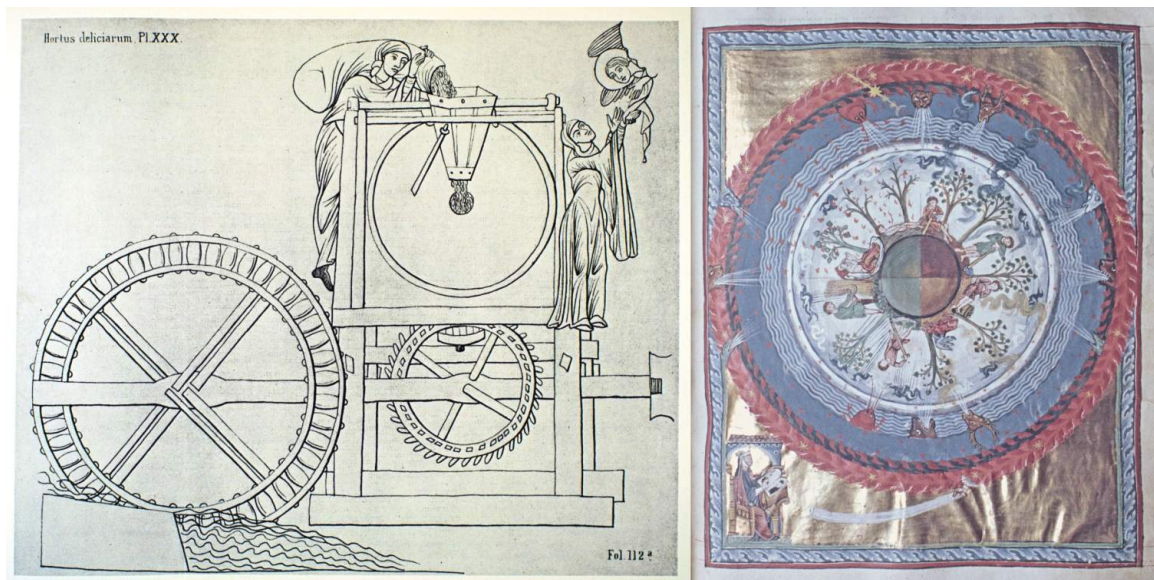


2 — Codex Altonensis, fol 5r. Pergamentverfärbungen reduziert & Stempel entfernt



3 — Sandro Botticelli: *La mappa dell'Inferno*, 1480–1490. Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana

Sollte die erste Illustration im Altonaer Codex mit ihren konzentrischen Schriftringen eine halb-schematische Vogelperspektive des *Inferno* bieten, so, wie es Sandro Botticelli dann ein Jahrhundert später im Aufriß als tiefen Hölletrichter [Einschlagkrater des Luzifer-Sturzes] wiedergegeben hat? — Die Schreib/Lese-Laufrichtung der Inhaltsangaben scheint mit der notwendigen Drehung motorische Anmutungen in Gang zu setzen, die über rein lexikalische Belange hinausgehen. Und mit dem 'Kopfüber-Abfluß' der beiden Inferno-Besucher konnte zusätzliche Unruhe in der vermeintlich rein topographischen Darstellung spürbar werden. Sollten also Betrachter dem Drehmoment der sich verengenden Höllenkreise folgend die ganze Anlage als ablaufenden Mechanismus, als 'Bildmaschine' zur Kenntnis nehmen? — Doch welche vorstellbaren Apparaturen standen damals zur Verfügung?



4 — Herrad von Landsberg: *Hortus Deliciarum*, ~1175, Getreide-Mühle, Nachzeichnung

5 — Hildegard von Bingen: *Liber divinorum operum*, 1220er Jahre, Visio IV, Jahreszeiten-'Uhr'

Wassermühlen gehörten seit dem 12. Jahrhundert zu den auch bildlich aufkommenden Kraftmaschinen, wie es die nur noch als Nachzeichnung erhaltene Darstellung einer Korn-Mühle in der 1870 verbrannten Enzyklopädie der Herrad von Landsberg zeigt.² – Wurde also das teuflische Zerfleischen der drei Erzverräter Cassius, Judas & Brutus, das im Altonaer Codex dann ein zweites Mal ganzseitig riesengroß wiederholt ist, im Analogie-Anklang von Getreidezermahlen dargestellt? Der Vorschau-Eindruck solcher Augenvorspeise sollte fraglos abstoßend wirken, aber die eingangs zusätzlich angedeutete Mühlenmechanik dürfte insgesamt den sinnvollen Vollzug der Unterweltbesichtigung signalisiert haben.

Rotationsmechanismen & -erscheinungen hatten schon in den Visionen der Hildegard von Bingen, besonders in den Illustrationen ihres letzten Werks, im *Liber Divinorum Operum*, prominente Rollen gespielt.³ In der Abfolge dieser Bilder, die in den zwanziger Jahren des 13. Jahrhunderts wohl anlässlich der Heiligsprechungsbestrebungen in den in Lucca gelandeten Codex eingefügt wurden, läßt sich das Einsetzen imaginärer Drehbewegungen auf verschiedenen Bedeutungsebenen beobachten: zunächst in den Armen der Schöpfergestalt als windig anlaufendes Kosmos-Rad, das dann verselbständigt jahreszeitlich abfolgende Quadranten anzeigt und schließlich mit trichterartig verengten Orten des Fegefeuers auch an Mühlenbefüllung erinnert.



6 / 7 — Hildegard von Bingen: *Liber divinorum operum*, 1220er Jahre, Visio III + V

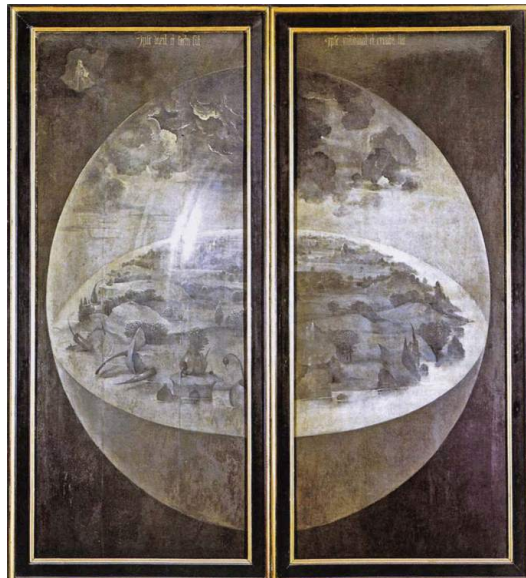
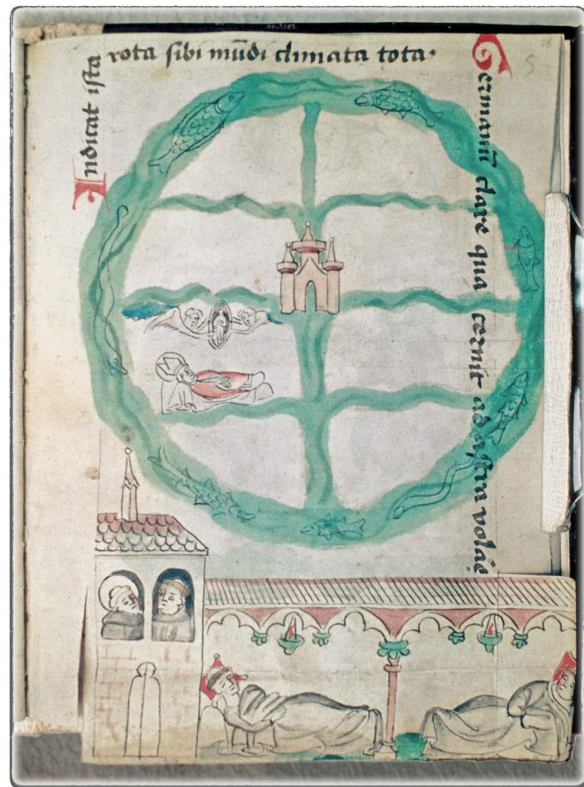
Dank des einzigartigen *Antikythera-Mechanismus*⁴, Bruchstücken einer überaus komplizierten Planeten-Uhr aus dem Wrack eines Schiffs, das 60–70 Jahre vor Chr. unterging, sind die Verluste in der Überlieferung mechanistischer Weltmodelle etwas besser einzuschätzen: Die von Isidor von Sevilla (~560–636) zusammengetragenen kalendarisch-kosmologischen Schemata scheinen daran gemessen nur noch schwache Echos antiker Technologien & Vorstellungsmodelle bewahrt zu haben. Daß der *Maschinenraum der* [heidnischen] *Götter* sogar über *zootrop*-artige Illusionsapparate verfügte, ist erst in jüngster Zeit dokumentiert worden.⁵



10 — Petrus de Ebulo vor der Sapientia continens omnia mit Mappa mundi, ~1195. Bern, Burger-Bibl. Ms 120, fol. 140r

11 — Würzburg, Univ.-Bibl. Ms Mp.th.q. 8 Bis-bini-Benedikt-Legende, E. 14. Jh. fol. 28r. Weltkarten-Vision mit Durchfluß. Buchseite mit vergrößernden Klappstreifen

12 — Madrid, Prado. Hieronymus Bosch: Garten der Lüste, ~1500; Außenansicht



Wasserschwerkraft und Erdkugel-Vorstellungen sind im fortschreitenden Mittelalter zunehmend bildlich in Konflikt geraten.⁷ Gegen Ende des 12. Jahrhunderts begannen Flüsse in Weltkarten, in denen sie eigentlich richtungsindifferent verlaufen sollten, nach unten zu fließen, und drei Jahrhunderte später

hat Hieronymus Bosch auf der Außenseite seines *Gartens der Lüste* am Boden einer gläsernen Welt-Retorte solche Karten-Gerinsel sich voluminös ansammeln lassen, während er den göttlichen Experimentator das Ergebnis aus der Ferne beobachten ließ. — Es ist zu überlegen, ob nicht solches Bestreben, bei derart zur-Schau-gestellter Aufmerksamkeit doch Abstand zu nehmen, auch schon für Dantes fiktionale Sphärenwanderung, sein imaginäres Verhalten 'im Vorübergehen' sowie für die nachfolgenden Illustrationen vorbildlich gewesen ist. Um so deutlicher hätte sich demnach das Amalgam gegenläufiger Metaphern auswirken können.

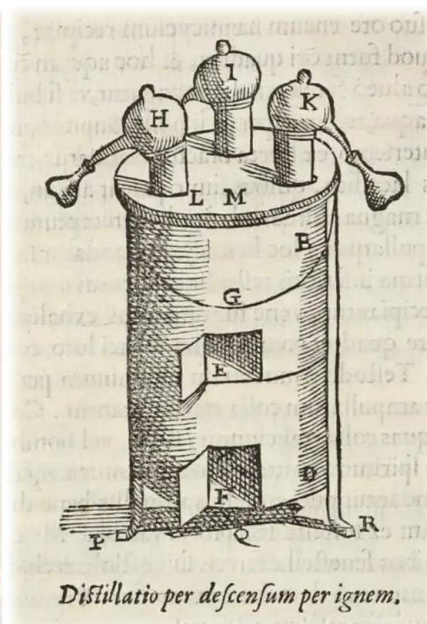
Sinnbildlich erschöpfte sich das Herabbrinnen von Flüssigkeiten nicht als bloße Schwerkraftfolge, sondern sammelte sich bei verbesserten Destillations-Verfahren auch vermehrt und/oder konzentrierter. Destillierkolben erhielten anstelle einfach zurückgebogener Gefäßhalse aufsteckbare 'Helme' mit nach innen gekrümmten Auffang-Rinnen. Dort konnte sich Kondensat sammeln und aus seitlich abfallenden Rohren in Auffanggefäße fließen. Ursprünglich hatte *Alembik* nur den Destillierhelm bezeichnet. Im Laufe der Entwicklung übertrug sich der importierte Name auf die Gesamtapparatur: Destillierkolben samt Sammelhelm sowie Auffangflasche. — Unter weltanschaulich-religiösem Blickwinkel ist dieses Laborgerät quasi zum Emblem des mächtigen proto-industriellen Forschungsansatzes der *Alchemie* geworden.⁸

Erhitzen>Verdampfen>Abkühlen>Herabbrinnen>Auffangen konnte in wiederholten Prozeßzyklen reale Konzentrations-Erhöhungen herbeiführen — und symbolische Bedeutungsgewinne ersichtlich machen. So kann es kaum überraschen, Anklänge solcher Gesetzmäßigkeiten sowohl in Dantes Wortbildern als auch in deren visuellen Umsetzungen zu finden. Und nicht zuletzt wird damit auch das bildliche 'Heraustropfen' der beiden Inferno-Reisenden im Altonaer Kodex besser verständlich.

13 — *Buch der heiligen Dreifaltigkeit und Beschreibung der Heimlichkeit von Veränderung der metallen*
München, Stabi. Cgm 598,
Franken, 2. H. 15. Jh. nicht vor 1467
fol. 77r, Destillier-Kolben
mit *Alembik*-Destillier-Helm
und Auffangflasche

14 — Padua, *Palazzo della Ragione*: Alchemist am Destillier-Ofen, Fresko ~1380

15 — GIAMBATTISTA DELLA PORTA:
De Distillatione Libri IX, Rom 1608, p. 16
Dreifacher Destillier-Ofen





Den schrittweise von Dante beschriebenen Schwerkraftumschwung hat der Illustrator des Altonaer Codex ganzseitig in Szene gesetzt: als Kolossalauftritt der Inferno-beherrschenden Luzifer-Gestalt, im Detail mit seitensprengender Linienführung in der Leibesmitte der Riesenfigur: Der Rumpf des ver-räterfressenden Molochs ist auf der recto-Seite in Leistenhöhe so abgeschnitten, daß sich sein Leib dort aus der Blatt-Ebene herauszu-wölben scheint.

Exakt auf dieser bauchigen 'Standlinie' erhebt sich, nachvollziehbar am Farbdurchschlag der Vorderseite, auf dem Blatt-verso das nun entsprechende der umgekehrten Schwerkraft emporragende Bein-Paar Luzifers. Beim Umblättern kann also der Eindruck entstehen, als hätte sich der im Zentral-Eis der Erde eingefrorene Riese ruckartig bewegt, um so den Inferno-Besuchern Anhalt für den Ausstieg zu bieten.



Im durchgehend zwispaltig mit Leerstellen für Illustration geschriebenen, aber nicht fertig bebilderten Altonaer Codex wurden einzig der monströsen Luzifer-Kippfigur zwei ganze Seiten eingeräumt. Sollte diese burlleske Doppeldarbietung mit ihrem besonderen Reiz der Schwerkraft-Umkehrung speziellen Erwartungen nachkommen? Etwa der Vorstellung von Antipoden, die bereits Cathedral-Bildhauer von Modena faszinierte? Oder war es eine Folgeerscheinung jener gewaltigen Gestalten, die schon Hildegard von Bingen beschäftigt hatten?



18 — Modena, Kathedrale, Metope 1.H. 12. Jh.

16 / -17 — Vis à vis S. 8

— Codex Altonensis
fol. 45v-46r und 46v-48r
Vergil & Dante
besichtigen & besteigen
den Luzifer-Riesen;
fol. 47 wurde herausgetrennt



19 / 20 — Chantilly: Bibl. Ms 597
(1424) fol. 230v+231r,
Detail: Dante & Vergil vor Luzifer.
Die drei Erzverräter scheinen
auf Kleinkind-Größe geschrumpft.
[Kratzer & Flecken reduziert]



Im Vergleich zu anderen erhaltenen Dante-Handschriften kann man jedenfalls festhalten, daß das kolossale Bildmaß der Altonaer Luzifer-Figur höchst ungewöhnlich war. Im stilistisch näherverwandten Chantilly-Kodex – um ein ansehnliches Beispiel zu nehmen – wurde die Begegnung der Inferno-Wanderer mit dem Höllenherrscher buchstäblich marginalisiert und auf gleiche Kopfhöhe gebracht. Wie die beiden Menschenzwerge auf der beschriebenen Riesengestalt hätten herumklettern sollen, blieb dort rein gedanklichen Größenwechseln überlassen.

Woher kam also das 'Dimensionsbewußtsein' in der Luzifer-Doppelseite des Altonaer Dante-Codex? – Waren es ungewöhnlich aufmerksame, kenntnisreiche und sogar mutwillig hervor gehobene Bild-Reflexe der Dichter-Bemerkungen zur Erdglobus-Durchquerung mit Tageszeiten-Wechsel &c? Oder haben zudem auch noch andere 'kolossale' Vorbilder mitgewirkt? – In der interdisziplinären Fachliteratur sind wiederholt Einflüsse der Schriften & Visionen Hildegards von Bingen in Erwägung gezogen worden.⁹ Die Palette reichte von ihrem ersten *Scivias*-Werk bis zu dem in Lucca gelandeten Pracht-Kodex des *Liber Divinorum Operum*. Nicht ungenannt, aber wegen nicht erhaltener(?) Bebilderung eher beiläufig behandelt wurde das zweite große Werk der *prophetissa teutonica*, des 1158–1163 geschriebenen *Liber Vitae Meritorum*. Dort diente als durchgehender Makro-'Aufhänger' diverser Wechselreden und Erläuterungen eine Riesengestalt, die – mehr noch als Dantes Inferno-Herrscher – weltweite Dimensionen der Schöpfung verkörperte.

Am Beginn ihres *Liber Vitae Meritorum* hat Hildegard von Bingen ein gewaltiges Mannsbild beschrieben, das von der äußersten Himmelshöhe bis zum Abgrund der Wasser reichen sollte.¹⁰ An dieser allumfassenden Anschauungsfigur des anthropomorphen Makrokosmos begann sich eine phantastische Fülle ihrer Gesichte einzufinden; mit eigenartig respiratorisch-synästhetischen Einfärbungen: Das strahlende Haupt des Riesen rage über die Wolken empor, von den Schultern bis zu den Oberschenkeln sei er in einen leuchtenden Nebel gekleidet, von den Waden bis hinab zu den Fußsohlen stehe er in aquis abyssi, was schon ansatzweise an Dantes in der Leibesmitte eingefrorenen Luzifer denken läßt. Auch dessen 'Gefräßigkeit' erschien in Aushauchungen silhouettenhaft vorgebildet: Am Munde 'sah' Hildegard eine weitere glänzende Wolke in Form einer Trompete, die von allen lebendig tönenden Klängen voll war. Indem nun der Riese einen Atemstoß in diese tuba trieb, gab sie drei Winde und aus denen hervorgehende Wolken von sich. Die waren von unterschiedlicher Art – feurig, turbulent und leuchtend – und breiteten sich vor Gesicht & Brust des Giganten aus. Ihnen zogen schrecklich dunkle Nebel entgegen. Lichte & düstere Schwaden voll wimmelnd-lebendiger Mengen erklärten sich als Auftritte allegorischer Personifikationen, deren Stellungnahmen zu Strafen & Belohnungen als konzeptionelle *Geburt des Fegefeuers* gedeutet worden sind.¹¹ Schließlich habe sich der mehrflügelige Riese zu drehen begonnen und den gesamten Erdkreis zum vorgesehenen Weltende mit sich gerissen.

In den Illustrationen zu Hildegards *Liber Dvīnorum Operum* wirkt die phantastische Fülle übersichtlicher geordnet: Geflügelt-doppelköpfig vorangestellt ist dort, auf ein schlangenüberkrochenes Monstrum tretend, die *summa et ignea vis*.¹² Und in der zweiten Vision erscheint dann der Kosmos-Mensch, im Text ausdrücklich als orale Aushauchung der Trägerfigur beschrieben, im Erdkreis. – Diese Sprechblasen-Qualität unterscheidet Hildegards Kosmos-Bild von älteren Welterschöpfungsdarstellungen, wie sie zum Beispiel der 1922 verbrannte *Smyrna-Oktateuch* enthielt.¹³ Zudem zeigte sich in den neuartigen Atmungsmotiven der Bingerin eine motivische Verwandtschaft zu noch heftigerem oralen Gebaren, nämlich regelrechten Mundgeburten – so im 1945 verschwundenen *Scivias*-Codex. – Motivisch kam noch das Verschlingen dazu, das nicht nur buchschluckenden Propheten¹⁴, sondern sogar Luzifer selbst aufgenötigt worden ist.



21 — HILDEGARD VON BINGEN:
Scivias, ehemals Wiesbaden
Vision II,3, Detail:
Ecclesia mundgebärend
nach Faksimile



22 — Smyrna-Oktateuch
Izmir, Evangelische Schule
Cod. A.1, 12. Jh.
fol.2r Weltschöpfer



— 23 / 24 —
 HILDEGARD VON BINGEN:
Liber divinorum operum,
 1220er Jahre; Visio I+II
 Lucca, Bibl. gov. Ms 1942

— 25 —
 Leo von Klenze:
Camposanto in Pisa, 1858
 [aufgehellt]
 München: Neue Pinakothek;
 an der Hinterwand
 Piero-di-Puccio's
Makrokosmos-Fresko
 von 1389–91

Sollte man also, mit Klenzes Pisa-*Camposanto* und der dort auftauchenden Weltschöpfer-Gestalt vor Augen, eine Nachwirkung Hildegardscher 'Großformate' vermuten? — Dantes Beschreibung zufolge lag zwischen dem Inferno-Zentrum, wo Luzifer, der gefallene 'Lichtbringer' & Schöpfer-Engel im Eis feststeckte, und der himmelansichtigen Oberwelt noch die längere Wegstrecke einer Sturzbach-Doline, die mühsam zu durchklettern war.¹⁵ Hat demnach eine neue schwerkraftbewußte Topographie die Ränge des alten Sphären-Kosmos relativiert?



26 — Dante-Codex Altonensis, fol. 48r

27 — HILDEGARD VON BINGEN: *Liber Divinorum Operum*
 Visio II, Detail: Indirekte Goldlichtstrahlen-Aushauchung

28 — HILDEGARD VON BINGEN: *Scivias*
 Vision II,3 Ecclesia-Mundgeburt



Schlucken & Speien sowie deren luftigere Entsprechungen, die in Hildegards Schriften und deren Illustrationen so ausgeprägt vorkommen, gehörten zu den auffälligsten Besonderheiten mittelalterlicher Ausdrucksgestaltung. Und auch an diesen Motiven lassen sich gegenläufige und sogar einander widersprechende Sinngebungen beobachten; so, wie es schon im Einsatz der Maschinen-Metaphern ersichtlich wurde. — Warum sollte Luzifer laut Dante beim Verschlingen der Erzverräter Judas, Brutus & Cassius geweint haben? Weil sie im Grunde seine eigenen Ausgeburten waren?! Hervorbringen & Verschlingen hätten demnach ebenso zusammengehört wie Hildegards respirative Mundgeburten & Inhalationen, die im *Liber Vitae Meritorum* so nachdrücklich beschrieben, aber nach ihrem Tod im Lucca-Codex dann nicht mehr direkt abgebildet wurden.

Das allgemeine Prinzip solcher 'fließenden Bedeutungsverschiebungen' kann man sich am besten an Sonderformen nachantiker Kunst, nämlich an den Eigenarten mittelalterlicher Initial-Ornamentik klar machen: Es gibt im vorkarolingischen *Corbie-Psalter* eine wunderliche Darstellung der Jonas-Geschichte in Gestalt des Buchstaben δ . Der Prophet wird über Bord geworfen: mit dem Kopf voran ins Maul des $\kappa\eta\tau\omicron\varsigma$ -Ungeheuers, dessen Leib krümmt sich zurück und wird zum Schiffsrumpf, aus dessen hochgezogenem Heck Jonas' Füße hervorgehen. Lange vor der Etablierung des mathematischen Unendlichkeitszeichens ist hier also eine endlos sich wiederholende Geschichte mit fließenden Übergängen vor Augen geführt, für die Otto Pächt den Begriff der *kaleidoskopischen Metamorphose* geprägt hat.¹⁶ — Hat man also angesichts mittelalterlicher Schluck- & Spei-Bilder immer wieder mit sublimen Bedeutungsumwandlungen zu rechnen?



29 — Amiens, Bibl. mun. Ms 18
Corbie-Psalter, fol. 110r
Jonas-Geschichte

30 — Dijon, Bibl. mun.
Ms 135, Citaux ~1120
fol. 92v, B-Initial
Drachen-Zungen-Beißer

31 — Chantilly: Bibl.
Ms 597 (1424)

Vergil & Dante
auf dem Rücken Geryons
mit behaarten Vordertatzen,
doch ohne Hinterfüße



Statt Metaphern: Metamorphosen — so könnte eine mittelalterbezogene Maxime lauten; aber nicht mehr wie in antik überlieferten Kunststücken offensichtlich zusammengesetzt, sondern in buchstäblich kursiven Übergängen sichtbar gemacht, so läßt sich die Wesensart mittelalterlichen Bilddenkens charakterisieren. Exemplarisch abzulesen auch an einer der erfolgreichsten Motiv-Erfindungen Dantes: der seltsamen Mischgestalt des Geryon, dessen virtuelles Fortleben sich bis in die Neuzeit-Kunst und zur *Science Fiction* verfolgen läßt.¹⁷

Eine schlimme Bestie mit spitzem Giftstachel-Schweif & behaarten Ruderarmen, aber gutigem Biedermannsgesicht, sein übriger Schlangenleib buntschillernd wie Tücher der Tartaren & Türken; so Dantes Beschreibung.¹⁸ Gleich halb aufs Ufer gezogenen Kähnen sei das Ungetüm herangeschwommen, um dann mit seinen Passagieren doch offenbar flugfähig zur nächst-tieferen Inferno-Zone aufzubrechen. — Fließende Wandlungen der Sprach-Bilder waren überdeutlich.



32, 33 — Bologna, Bibl. univ. Ms 346
Padua-Psalter, 13. Jh.
fol. 13v Kreuzigung + fol. 189r
P-Initial mit Auferstehung Christi;
darüber Atlant mit Himmelsphäre
vor geflügeltem Drachen;
unten im Mitteltondo: Frauen
vorm Engel am leeren Grab

34 — Codex Altonensis
fol. 26v, unterer Seitenrand
Vergil & Dante auf Geryon
ohne Tatzen und Flügel

Schaut man auf die *Geryon*-Version im Altonaer Kodex, so verdeutlicht sich dessen ikonographische Abstammung: nämlich von drachenartigen Fabelwesen, die im Laufe des Mittelalters Zierseiten & Blattränder heiliger Schriften zu bevölkern begannen. In den hier beigefügten beiden Vergleichs-Bildseiten eines Bologneser Psalters hat man typische Kombinationsformen vor Augen: eigenständige *Festbilder*, *bewohnte Initialen* & frei vagabundierende Seitenrand-Bewohner, wie sie Dante wohl vertraut waren: in diesem Fall beginnend mit einem Himmels-Atlanten vor geflügeltem Drachen. Derartige Marginalien können Grundidee & Obertöne der *Geryon*-Erscheinung geliefert haben.

In der *Dante*-Forschung wurde wiederholt darauf aufmerksam gemacht, daß die Gestalt des *Geryon* auch als poetologische Schlüsselfigur zu betrachten ist: Dessen drei Körperteile seien Ausdruck dreier Stil-Ebenen, die *Dante* entgegen antik-klassischer Rhetorik & Poetik vermischt habe.

Geryon könne wie die *Commedia* selbst als 'verkehrte' Summa gedeutet werden, da das Untier in sich sämtliche im Mittelalter gängigen Monstrositäten vereinige. Sogar eine dekonstruktivistische Lesart ist vorgeschlagen worden.¹⁹

35 — Codex Altonensis, fol. 26v, Detail
Geryon & Passagiere



36 — Athen, Akropolis-Museum:
Hekatompedon, Fragment, ~570 vor Chr.
Dreifacher Geryon



Die Einschätzung, daß der 17. Gesang mit dem Auftauchen des Geryon und vielfältigen *similitudini*-Gleichnissen jedenfalls ein Bravourstück rhetorischer Eloquenz darstellt²⁰, läßt sich von Seiten der Bilderbetrachtung eigenständig bestätigen, nämlich in den fließenden Übergängen der 'kaleidoskopischen Metamorphose' wie gezeigt nachvollziehen – und mit einem Extra-Eindruck sogar noch zusätzlich unterfüttern: Angesichts der ursprünglichen Dreileibigkeit des antiken Geryon kann man auf den Gedanken kommen, daß Dantes Mischwesen erst mit dem Aufsitzen der beiden Inferno-Besucher seine vollzählige Erscheinung vorübergehend wieder erreichte; in einer weiteren Volte 'verkehrter' oder zumindest ambivalenter Stilmittel, die unter dem Begriff der *Katachrese* rangieren.²¹ – Und dementsprechend läßt sich weiterhin fragen, ob auch die Illustratoren sich solcher Zuwächse bewußt waren. Die Handzeichen der Dante-Figur im zweiten Geryon-Bild des Altonaer Codex könnte eine solche Möglichkeit beiläufig angedeutet haben. Auch wenn diese Anmutung nur flüchtig aufkommen mag, so hat man doch guten Grund, derartige Gestalt-Erweiterungen im Auge zu behalten.

Mehrköpfigkeit hat nicht nur hinsichtlich der zentralen *Luzifer*-Figur der Dante-Dichtung und ihrer Illustrationen eine auch politisch herausragende Rolle gespielt, sondern führt als *vultus trifrons* zu noch weitläufigeren Bildtraditionen, die hier wenigstens im Vorübergehen zu erwähnen sind: Allem voran hat die Trinität der Christen Gottheit immer wieder zu Versuchen geführt, ihr multiples Wesen zu veranschaulichen, indem man etwa Zurück- & Vorausblicken, das heißt, ihre so angedeutete Allwissenheit in janusköpfigen Konfigurationen zusammenfaßte oder – so beim alt-testamentlichen Besuch der drei Engel bei Abraham – in flankierenden Personifikationen der schöpferischen sowie herrscherlichen Gotteskräfte erscheinen ließ. Damit aber war auch der ursprüngliche Rang & Auftritt *Luzifers* vorgegeben.²²



37 — AMBROSIUS: *Hexameron*, Regensburg 12. Jh. München clm 14399, fol. 1v
 38 — *Stammheimer Missale*, Hildesheim ~1160-70, Getty Mus. Los Angeles; fol. 152r

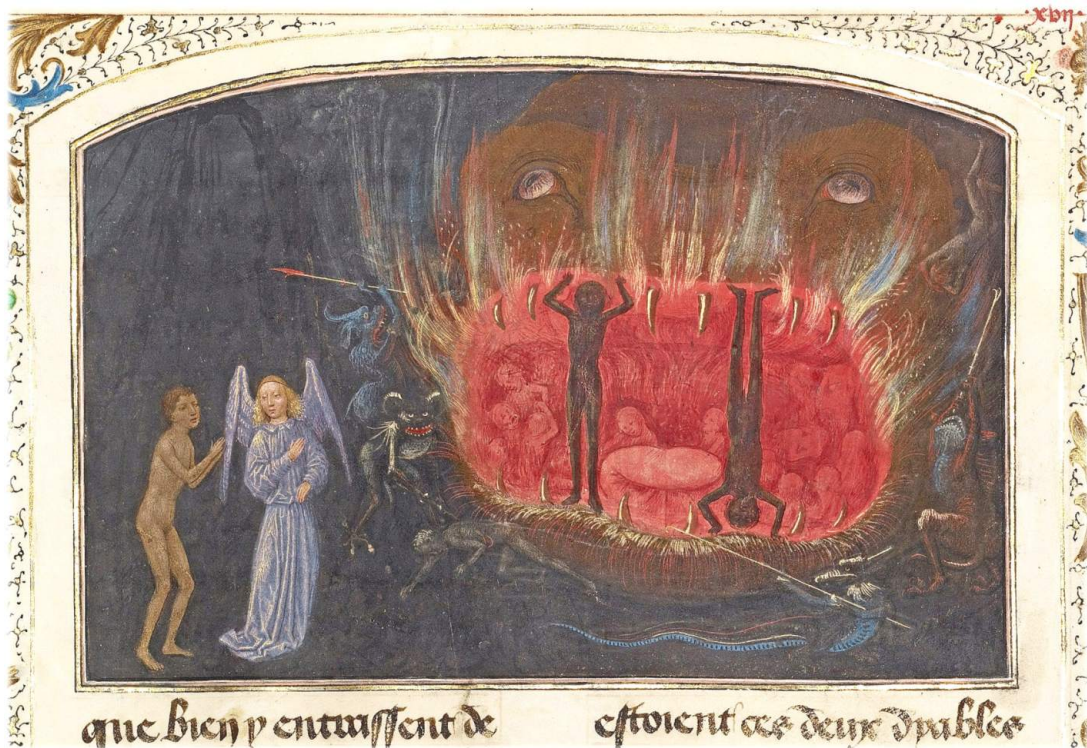
Zu Lebzeiten Hildegards von Bingen hatte das Auftreten der *Katharer* (Καθαροί = die 'Reinen'), einer sozial-revolutionären Bewegung aus dem Osten, die Vorstellungen von gottgewollter & gottgefälliger Weltordnung in Unruhe versetzt. Der Erfolg dieser *Ketzer* habe einem Triumphzug geglichen, überall hätten sie Aufnahme gefunden, eine kaum glaubliche Begeisterung hätte sie getragen, so eine der maßgeblichen Einschätzungen.²³ Diese 'neuen Manichäer' erschienen als die 'Armen Christi', denn sie führten das wahre apostolische Leben: ohne Besitz, ständig wandernd bei Fasten, Gebeten und Handarbeit. Sie allein, nicht die reichen Prälaten, schienen die wahre Kirche zu verkörpern. Der Gleichklang von Leben und Glaubenslehre sei berauschend gewesen. Katharische Wanderprediger hatten sich auf balkanisch-mediterranen Kauf- & Kreuzfahrer-Wegen wie ein Lauffeuer verbreitet. Nach ersten Auftritten 1143 im Rheinland hatten sich ihre Missionare in Köln und Bonn mit Freude verbrennen lassen. Hildegard selbst sah sich veranlaßt, einen visionsbeglaubigten Vertreibungsaufwurf gegen die Katharer zu lancieren.²⁴ In kaum mehr als zwei Jahren hatte dieser religiöse Sturm das Land zwischen Rhein und Pyrenäen erfaßt; — und auch Italien war betroffen.

Kein Wunder, daß in einschlägigen Glaubensbildern angesichts solcher Herausforderungen die historische Entfaltung & überzeitliche Existenz der trinitarisch gedachten Gottheit verdeutlicht werden mußte: Insbesondere die Rolle Luzifers, des gefallenen Schöpfer-Engels, den die Katharer für den 'bösen' Schöpfergott des Alten Testaments hielten, erfuhr nun ausführlichere bildliche Behandlung. Erzengel Michael wurde entsandt, um den Kampf gegen den Abtrünnigen und dessen Heerscharen zu führen. Damit kam eine theologische Auseinandersetzung in Gang, die mit der imaginären Einrichtung der Fegefeuer-Strafvollzugsanstalten auch reale Maßnahmen nahegelegt hat.



39 — London, Brit. Mus., Cotton ms Nero C. IV,
Winchester-Psalter, 12. Jh.;
fol. 39r, Verschuß des Höllenrachens

Bildlich konnte statt vollständiger Vernichtung auch sichere Einschließung angezeigt sein; und dafür bot sich der Höllenrachen verdoppelt an. Es ist bemerkenswert, daß dieses mächtige Motiv schon in den *Tondal-Visionen* des 12. Jahrhunderts, jener vielkopierten Seelenläuterungslegende, die als Inspirationsquelle Dantes gilt, gleichsam das Hauptportal mit eigentümlichem Atlanten-Paar beisteuerte. Ausdrücklich war im Tondal-Text beschrieben, daß einer der beiden Riesen, die das gezähnte Höllen-Maul offenhielten, diesen Kraftakt kopfstehend ausführte.²⁵ War das bereits ein Echo jener Antipoden-Vorstellung, die Dante dann Luzifer persönlich anlastete und die im Altonaer Codex so effektiv präsentiert wurde? — Doch Tondals Höllen-Tor sollte 'nur' den Unterwelt-Fluß *Acheron* darstellen; Luzifer selbst kam erst viel später in Sichtweite — als tausendarmiges Ungeziefer.²⁶



40 — Erste Jenseits-Rundreise mit Engel-Anleitung, 12. Jh. — Ritter Tnugdäl am Acheron
Les Visions du chevalier Tondal 1475, Simon Marmion. Getty Mus. Coll. Ms 30, fol. 17r

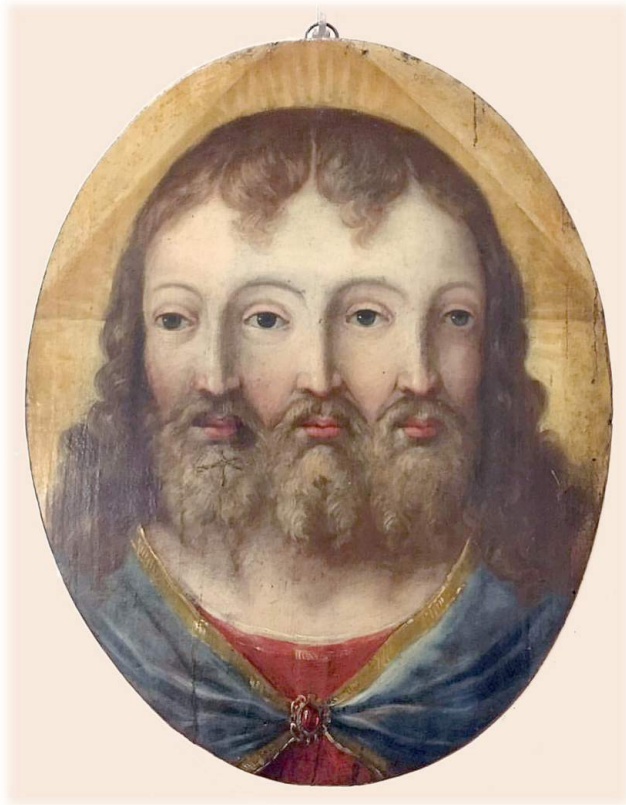
Das Auftreten der beiden antipodischen Maulsperr-Atlanten war in einem Nachsatz des *Tondal*-Textes noch zusätzlich erörtert mit der Bemerkung, daß sie wie zwei Säulen im *Acheron*-Rachen stünden und ihn so in drei feuerspeiende Portale aufteilten. — War schon die Identifizierung des glühenden Höllen-Mauls mit dem [ursprünglich kühlen?] Sammelfluß der Jenseitsgewässer²⁷ irritierend weitschweifig, so konnte die extra erwähnte Dreiteilung samt Hitze-Aushauchung auf weitere Verwandtschaften aufmerksam machen, die sich in Mehrfach-Physiognomien im 12. Jahrhundert zeigten: Neben oder mit den seltsamen Stapelköpfen in Visionen der Hildegard von Bingen scheint eine Bild-Tradition aufgelebt zu sein, die der Wiener Kunsthistoriker Julius von Schlosser (1866–1938) schon 1894 in einem Essay über *Heidnische Elemente in der christlichen Kunst des Altertums* behandelt hat.²⁸

Diese merkwürdigen Darstellungen der Trinität würden um so sonderbarer anmuten, als sie im vollen Lichte der Renaissance zu finden seien. *"In naiver Symbolik hat man drei Gesichter derart in einem Haupt verbunden, daß dieses vier Augen, drei Nasen und drei Mundöffnungen aufweist, so daß sich je nach der Betrachtung immer ein vollständiges Antlitz ergibt. Dies ist die ältere Form; die jüngere besteht in der einfachen Aneinanderreihung von drei Köpfen, deren mittlerer en face erscheint, während die beiden seitlichen ins Profil gestellt sind."*²⁹ Die ursprüngliche Heimat solcher Dreigesichter sei Frankreich, so Schlosser. Im romanisierten Gallien habe man eine alte keltische Gottheit verehrt, die sich häufig auf römisch-gallischen Altären dargestellt finde, welche im Relief einen bärtigen dreigesichtigen Gott zeigten. Die Folgerung sei unabweichlich, so Schlossers Fazit, daß die christliche Version von der älteren barbarisch-heidnischen abhängt.³⁰

41 — Dreigesichtiger Christus; flämisch ~1500,
At Colnaghi, London

42 — Heidnischer VULTUS TRIFRONS
aus Naix-aux-Forges
Musée St. Germain-en-Laye



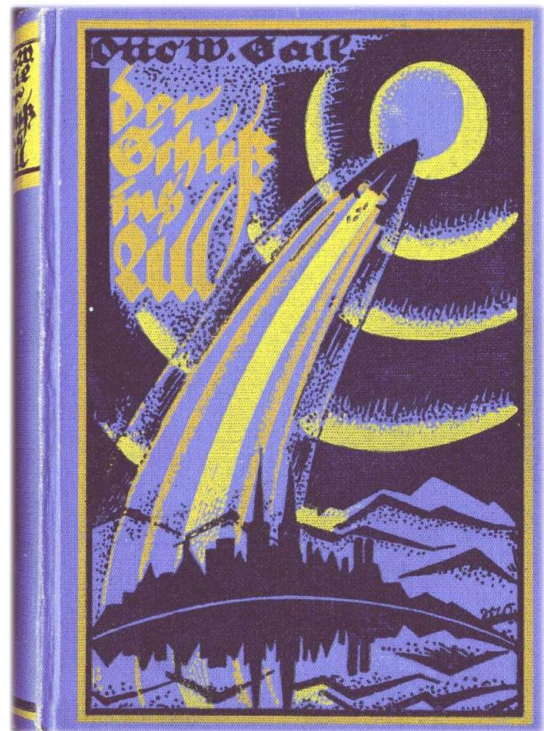


43 — Cristo tricefalo 1540–1560
Collezioni Comunali d'Arte a Bologna

Schon Mitte des 19. Jahrhunderts hatte der französische Archäologe Adolphe-Napoléon Didron (1806–1867) eine systematische Sichtung der christlichen Gottes-Ikonographie und ihrer Gegenbilder vorgenommen.³¹ Wenn man mittelalterliche Darstellungen guter und böser Trinitätenvergleiche, schrieb Didron 1843, dann sei bald zu bemerken, daß Künstler der gleichen Idee folgten, das Böse jedoch bald noch vielgesichtiger, nämlich mit grimassierenden Fratzen an allen möglichen Körperteilen ausstatteten.³² Ähnliche Anreicherungsprozesse sah er gleichwohl in der Entwicklungsgeschichte der guten Trinität am Werk. Auch in deren Anthropomorphisierung seien zunächst getrennte Einzelpersonen zunehmend vermischt worden, sodaß schließlich Formen des *vultus trifrons* herausgekommen seien: "*le têtes [...] se mêlent, elles se confondent*"³³; und in Renaissance-Zeiten seien die Darstellungen schließlich ins Monströse verfallen: "*on tombait dans le monstrueux*."³⁴

Schlösser zufolge war es ein kunsthistorisch gewohntes Schauspiel: Alte Form hätte neuem Inhalt dienen müssen und vermochte sich, so mit neuem Leben erfüllt, weite Gebiete zu erobern. Namentlich Florenz sei zur wahren Heimstätte dieses seltsamen Gebildes geworden, wie unzählige Beispiele aus dem 15./16. Jahrhundert bewiesen. Doch bei Theologen habe solche Zusammenziehung der Dreieinigkeit zunehmenden Anstoß erregt. Nachdem schon das Konzil von Trient sich offenbar ohne Erfolg dagegen erklärt hatte, sei Papst Urban VIII. 1628 mit schärferen Mitteln eingeschritten. Er habe die Darstellung zum *Anathema* erklärt und anstößige Bilder verbrennen lassen. Direkten Anlaß dazu sollte der Spott ungarischer 'Häretiker' gegeben haben, die sich über den [katholischen] Zerberus, Janus trifrons &c lustig gemacht hätten.³⁵

Schlösser, der Dantes Luzifer-Beschreibung im originalen Terzinen-Verslaut zitierte, wäre von den dreifachen Großdarstellungen im Altonaer Codex, wenn er sie zu Gesicht bekommen hätte, vermutlich zu weiteren Überlegungen veranlaßt worden. — Immerhin kann man versuchen, seine kunsthistorischen Schlußfolgerungen anhand neu aufgetauchter Bildnisse zu umfassenderer Verwandlungs-Charakteristik abzurunden: Verwundern mag vor allem, daß analog zur trinitarischen Sammelgestalt auch Luzifer mit Dreifach-Visage ausgestattet erschien. Zeigte sich in der Übernahme heidnischer Vorbilder allein das Verfahren der Formenaneignung, oder war auch die *kaleidoskopische Metamorphose* 'fließender Verschmelzungen' mit verantwortlich? Gab es noch andere Motivationen? — In den Visionen Hildegards von Bingen waren Vorbilder der Mehrköpfigkeit samt 'weltbewegender Äußerungen' zu finden. Deren Zielrichtung wurde erst im Kontext aufkommender anti-katharischer Agitation verständlich. Daß der in Lucca befindliche *Liber divinatorum operum* mit seinen eindrucksvollen Riesengestalten Dantes Vorstellungswelt und insbesondere seine schwerkraftempfindliche Geologie auch direkt geprägt haben könnte, bleibt allerdings verlockende Spekulation.



45 — OTTO WILLI GAIL:
Der Schuß ins All, 1925

44 — Gustave Doré: Geryon-Flug, 1861

Résumé + Ausblick

Die erste Illustrationsseite im Altonaer Dante-Codex präsentiert ein Paradestück hochmittelalterlichen Bilddenkens, nämlich die irrealer Kombination mehrerer Metaphern. Mindestens drei technisch-wissenschaftliche 'Geräte' sind miteinander verwoben: Mühle, Welt-Uhrwerk & Retorte. Die den verräterschlingenden Luzifer umkreisenden *Inferno*-Inhaltsangaben können fast wie *speed+action-lines* nachempfunden werden. Ihr seitendrehendes Ablesen untermalt die Vorstellung einer Kornmühlen-Tätigkeit, die in damaliger Technik mit Wasser- oder Windkraft betrieben sein konnte. Derart energische Bearbeitungsvorstellungen waren andererseits an der Abfüllvorrichtung, aus der Vergil & Dante nach unten 'heraustropfen', auch als Bild-Echo alchemistischer Destillier-Verfahren, der damals metamorphotisch mächtigsten Technologie, zu durchschauen.

Reste antiker Automaten-Anmutung und neu aufkommende Mühlen-Dynamik waren besonders in den Werken Hildegards von Bingen und deren Illustrationen zu finden. Zusammen mit ihren ein- & ausatmenden Makrokosmos-Gestalten können sie Grundvorstellungen einer erdkugelzentrierten Schöpfung bestärkt haben. Im Motiv der Schwerkraft-Umkehr haben solche Welt/Leib-Vorstellungen wörtlich & bildlich überraschende Spuren hinterlassen: in Dantes Dichtung wie in der 'großartigen' Visualisierung im Altonaer Codex.

Ein- & Ausatmen, Schlucken & Speien ließen an markanten Motiven mittelalterlicher Buchmalerei 'fließende Umwandlungen' als besonderes Erzeugungsverfahren der *kaleidoskopischen Metamorphose* erkennbar werden. Man ist also mit dem Paradox konfrontiert, daß theologische Bemühungen um typologische Bilder-Eindeutigkeit von gleitenden Formveränderungen der visuellen Darbietung unterlaufen erscheinen: Erinnerungen einer kaum noch faßbaren Illusions-Technologie der heidnischen Antike stimulierten & begleiteten die proteus-haften Umwandlungen mittelalterlicher Gestalten.

Ein Musterbeispiel derart fließender Konstitution dürfte Dantes *Geryon* sein: Aus vielerlei mittelalterlichen Marginal-Monstrositäten hervorgegangen scheint diese Mischfigur erst mit dem Aufsitzen der beiden Inferno-Besucher ihre ursprünglich dreifache Leiblichkeit wiederzuerlangen, und auch das nur 'vorübergehend'. So wie dieses provisorische Kompositwesen im Altonaer Dante-Codex nur an Seitenrändern in Erscheinung tritt, bleibt seine Zusammensetzung eben so flüchtig & uneindeutig wie seine Fortbewegungsart zwischen Schwimmen und Fliegen oder wie seine mit lebenswürdigem Antlitz angebotene Dienstbarkeit zwischen Wohlwollen und Heimtücke changiert.

Geryons Beförderung zur poetologischen Galionsfigur läßt sich auch auf den Gesamtcharakter der dichterischen Entdeckungsreise und dessen Verbildlichungen, nämlich als Schlüssel des diffusen Metapherngebrauchs anwenden. Wenn die hier skizzierten Analysen zutreffen, dann kann man von einer regelrechten 'Unschärfe-Relation' kombinierter Sinnbilder ausgehen: Betonung eines Gehalts läßt andere schwinden. Und das dürfte angesichts der Brisanz der berührten Konfliktstoffe damaliger Zeit auch wohlkalkulierten Strategien des Bildredens & -verstehens entsprochen haben.

Wenn Dante den riesigen Luzifer im vereisten Erdkern beim Verzehren der Erz-Verräter Tränen vergießen ließ, dann konnte die Erklärung zwischen Kältewirkung und Trauer pendeln; so, wie sich die Schwerkrafttrichtung beim Herumklettern der Inferno-Besucher änderte. Und ebenso war vermutlich die Dreigesichtigkeit zu verstehen: als Antlitz eines gefallenen Engel-Wesens, das seine Entsprechungen im anderen Extrem trinitarischer Erhabenheit zeigte. — Der reale zeitgenössische Hintergrund war immer noch die Vernichtungsgeschichte der Katharer, die auch in Oberitalien ihre tiefen Spuren hinterlassen hatte.

Schließlich kann das neuzeitliche Nachleben des *Geryon* noch eine nachdenkliche Pointe beisteuern: Dantes rätselhaftes Transport-Wesen hat nicht nur diverse bildkünstlerische Wiederbelebungsversuche erfahren. Es ist auch für erste technisch-realistisch erdachte Raumfahrten engagiert worden: 1925 ließ Otto Willi Gail (1896–1956), physikkundiger Schriftsteller, von Friedrichshafen, dem damals weltbekannten Heimathafen der Zeppeline, ein dreistufiges Raumschiff zu einer Rettungsaktion Richtung Mond starten. Mit ausdrücklichem Hinweis auf dessen literarische Vorgeschichte gab ihm sein fiktiver Konstrukteur den Namen *Geryon*.³⁶ — Angesichts der Risiken solcher Unternehmen wohl ein angemessener Name als *Apollo* oder *Artemis*.

Abbildungshinweise

Abb. 1, 2, 16, 17, 26, 34, 35 Bibliothek des Christianeum Hamburg-Altona

Abb. 5, 6, 7, 9, 10, 11, 23, 24, 27, 29, 30, 32, 33, 38, 45 Original-Photos Clausberg ©
Alle anderen: Wikimedia-Commons bzw. wie angegeben

Anmerkungen

- ¹ Den Denkanstoß zu diesem Essay verdanke ich Achatz von Müller: Er schlug vor, den *Codex Altonensis* im Hamburger Heine-Haus gemeinsam vorzustellen. So geschehen am 25.2.2026.
- ² HERRAD VON LANDSBERG: *Hortus Deliciarum*, ehem. Strassbourg; ed. A. Straub & G. Keller, 1879–99, pl. XXX.
- ³ HILDEGARD VON BINGEN: Liber Divinorum Operum, Lucca, Bibl. Governativa Ms 1942, 1220er Jahre. — Farbige Originalabb. mit Details in: KARL CLAUSBERG: *Kosmische Visionen Mystische Weltbilder von Hildegard von Bingen bis heute*. DuMont-Kunstaschenbuch Nr. 98, Köln 1980. — Zu den protophysikalischen Aspekten: KARL CLAUSBERG: *Am Ende Kunstgeschichte? Künstliche Wirklichkeiten aus dem Computer*; in: *Kunstgeschichte — aber wie? Zehn Themen und Beispiele*, hrsg. von der Fachschaft Kunstgeschichte München. Reimer Verlag, Berlin 1989, S. 259-293.
- ⁴ Zum Antikythera-Mechanismus ALEXANDER JONES: *A Portable Cosmos. Revealing the Antikythera Mechanism, Scientific Wonder of the Ancient World*. Oxford Univ. Press, Oxford 2017 mit weiterer Literatur.
- ⁵ VINZENZ BRINKMANN: *Die Automaten der griechischen und römischen Antike*; in: BRINKMANN(HG): *Maschinenraum der Götter*, S. 112ff. — Zu antiken Automaten: WILHELM SCHMIDT: *Herons von Alexandria Druckwerke und Automatentheater*, Leipzig 1899.
- ⁶ Zur Metaphern-Problematik in Auswahl: GEORGE LAKOFF & M. JOHNSON: *Metaphors We Live By*. Univ. of Chicago Press, 1980. — ALEXANDER DEMANDT: *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*. München 1978.
- ⁷ KARL CLAUSBERG: *Scheibe, Rad, Zifferblatt. Grenzübergänge zwischen Weltkarten und Weltbildern*; in: *Ein Weltbild vor Columbus / Die Ebсторfer Weltkarte / Interdisziplinäres Colloquium 1988*, hrsg. von HARTMUT KUGLER in Zusammenarbeit mit ECKHART MICHAEL, Weinheim 1991, S. 260-313.
- ⁸ Literatur in Auswahl: KARL CHRISTOPH SCHMIEDER: *Geschichte der Alchemie*. 1832. — HERMANN KOPP: *Die Alchemie in älterer und neuerer Zeit. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte*. 2 Bände, Heidelberg 1886. — EDMUND O. VON LIPPMANN: *Entstehung und Ausbreitung der Alchemie*. 3 Bände. Teil I-II 1919 und 1931; Teil III 1954.
- ⁹ In knapper Auswahl: CHARLES SINGER: *The Scientific Views and Visions of Saint Hildegard (1098–1180)*; in: *Studies in the History and Method of Science*, Oxford 1917, pp. 1–55. — HEINRICH OSTLENDER: *Dante und Hildegard von Bingen*; in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 1948, S. 159–170. — MICHAEL EMBACH: *Die Schriften Hildegards von Bingen: Studien zu ihrer Überlieferung im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2003. — ANNARITA ZAZZARONI: *L'uomo al centro della rota: Dante e Hildegard di Bingen*; in: FABRIZIO SERRA: *Studi e problemi di critica testuale* 78, 2009, p. 49–80.
- ¹⁰ J.B. PITRA, *Analecta sacra*, tom. 8, S. *Hildegardis opera spicilegio Solesmensi parata*, Monte Cassino 1882, pag. 7-244, "Et vidi virum tantae proceritatis quod a summitate nubium coeli usque ad abyssum pertingebat, ita quod ab humeris suis sursum supra nubes in serenissimo aethere erat; et ab humeris deorsum ad femora sua, sub iisdem nubibus in alia quodam candida nube; et a femoribus ad genua sua, in terreno aere; et a genibus ad suras suas, in terra; et a suris deorsum ad plantas suas, in aquis abyssi, ita quod et Orientem et Austrum inspiciebat. Vultus autem ejus tanta claritate fulgebat, quod eum ad perfectum intueri non poteram. Ad os quoque ejus candida nubes erat, quae similitudinem tubae habebat, et quae omnium sonorum velociter sonantium plena fuit. In quam dum idem vir flatum daret, tres ventos emisit, quorum unus nubem igneam, unus nubem turbidam, unus lucidam super se habebat, ita quod iidem venti easdem nubes sustinebant. Sed ventus igneam nubem super se habens ante faciem ejusdem viri permansit; alii autem duo cum nubibus suis ad pectus ejus descendebant, et ibi flatus suos expandebant, sed ventus qui ante faciem ejus permanserat cum nube sua, se ab Oriente ad Austrum expandit. Et in hac praedicta ignea nube, vivens ignea multitudo erat, qui omnes in una voluntate et in una conjunctione vita una fuerunt." *LVM* pag. 8-10.
- ¹¹ BARBARA NEWMAN: *Hildegard of Bingen and the "Birth of Purgatory"* in: *Mystics Quarterly* Vol. 19, No. 3 (September 1993), Penn State Univ. Press, pp. 90-97.
- ¹² Beschrieben & dargestellt ist die "höchste und feurige Schöpferkraft" *Charitas* als vierflügeliger Cherub mit dem Lamm in Händen (einzige Übernahme gängiger Symbolik). Ausführlicher zu Hildegards Engel-Gestalten: KARL CLAUSBERG: *Kosmische Visionen Mystische Weltbilder von Hildegard von Bingen bis heute*, Köln 1980.
- ¹³ Ein neu aufgetauchtes, hier abgebildetes Original-Photo unter: <https://afanasiy.net/ep-vissarion-nechayev-poucheniye-na-nachalo-tserkovnogo-goda>
- ¹⁴ London, Lambeth-Palace: Ms 3, *Lambeth-Bible* 1150–70, fol. 258v, E-Initial: Ezechiel schluckt eine Schriftrolle und rasiert sich.
- ¹⁵ DANTE-*Inferno*, Canto 34, Vers 96ff. spez. 126ff.
- ¹⁶ OTTO PÄCHT: *The pre-carolingian Roots of Early Romanesque Art*; in: *Romanesque and Gothic. Studies in Western Art*, Vol. I, Princeton 1963, p. 67–75.
- ¹⁷ Siehe **Ausblick** Ms-Ende.
- ¹⁸ DANTE-*Inferno*, Canto 16/17

- ¹⁹ TEODOLINDA BAROLINI: *The Undivine Comedy. De-theologizing Dante*, New Jersey 1992, p. 48–73.
- ²⁰ FRANZISKA MEIER: *Lectura Dantis: Inferno XVII*; in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* Bd. 85/86, 2011, S. 131–153; mit weiterführender Literatur.
- ²¹ MEIER: *Lectura Dantis* 2011 S. 137.
- ²² KARL CLAUSBERG: *Vereint-entzweit — Koalitionsfiguren*, Hildesheim 2020, Kapitel 9, S. 186ff.
- ²³ ARNO BORST: *Die Katbarer*, [Diss.] *Schriften der Monumenta Germaniae historica* 12, Stuttgart 1953
- ²⁴ Hildegardis de Catharis [Brief ans Mainzer Domkapitel 1163]; in: JEAN BAPTISTE PITRA: *Nova S. Hildegardis opera*, Montecassino 1882 / ANALECTA SACRA, Tom. VIII, p. 348–351.
- ²⁵ "Habebat autem [Acherons] duo in ore suo parasitos et versis capitibus valde incompositos. Unus enim illorum habebat caput sursum ad dentes superiores prefate bestie et pedes deorsum ad inferiores, alius vero versa vice caput deorsum et pedes ad dentes superiores habebat sursum. Erant sic quasi columpne in ore ejus, qui idem os in similitudinem trium portarum dividebant." Wagner (1882) visio Tnugdali, S. 16
- ²⁶ ALBRECHT WAGNER: *Visio Tnugdali* lateinisch & altdeutsch Erlangen 1882, De ipso principe tenebrarum [diabolus], S. 35–36.
- ²⁷ Styx, Kokytos, Phlegethon & Lethe
- ²⁸ JULIUS V. SCHLOSSER: *Heidnische Elemente in der christlichen Kunst des Altertums*; in: *Beilage zur [Münchener] Allgemeinen Zeitung* vom 26., 27., 30. Okt. 1894, Nr. 248, 249, 251; abgedruckt in: *Präludien. Vorträge und Aufsätze*, Berlin 1927.
- ²⁹ SCHLOSSER *Elemente* 1927, S. 29–30. Ausführlicher dazu: KARL CLAUSBERG: *Vereint-entzweit — Koalitionsfiguren*, Hildesheim 2020, Kapitel 9.
- ³⁰ SCHLOSSER *Elemente* 1927, S. 31.
- ³¹ ADOLPHE-NAPOLEON DIDRON: *Iconographie chrétienne: Histoire de Dieu*, Paris 1843.
- ³² DIDRON: *Iconographie chrétienne* 1843, p. 545.
- ³³ DIDRON: *Iconographie chrétienne* 1843, p. 575.
- ³⁴ DIDRON: *Iconographie chrétienne* 1843, p. 580.
- ³⁵ SCHLOSSER *Elemente* 1927, S. 34.
- ³⁶ Otto Willi Gail: *Der Schuß ins All*, Breslau 1925, S. 151 "Wie einst Geryon – das dreiköpfige geflügelte Untier – Dante über den Schlund der Hölle führte, so wird 'Geryon' – das dreiteilige Raumschiff – uns sicher über die Abgründe des Weltenraumes tragen."