Empfohlene Zitierweise: Raluca Rădulescu (2020): Hieronymus Bosch: Hybridität als Kontinuum?, in: Fischer, Markus/ Rădulescu, Raluca (Hg.), Luthers Reformation in Literatur, Sprache und Kultur. EUB Bucureşti 2020 (=Bukarester Beiträge zur Germanistik 1/2020), S. 75-100.
DOI 10.31178/BBG.I.1.5

Hieronymus Bosch: Hybridität als Kontinuum?

RALUCA RADULESCU

Abstract. The article deals with the hybrid in Hieronymus Bosch's work and interrogates the way in which one can make use of this pattern drawing a parallel from theology and history of art to the cultural studies. One of the main questions in the article is if the hybrid functions at Bosch as a composition principle and aesthetic paradigm and to which extent some of his most famous paintings show it as the sign of a negative anthropology, of a lack of humannness and humanity, or on the contrary one can see it as the return to the animal status as synonym to a paradise-like innocence. All in one: there is a certain fluid continuum at stake, that lays bare a porous space between the human and the animal reign, which one can link and value at the level of cultural studies to a poetics of openness, which nowadays is more than welcome when it comes to concepts and theories of alterity and transcultural encounters.

Keywords: *Hybridity, Hieronymus Bosch, hybrid, animal ethics, identity.*

Einstieg

In der Mailänder Biblioteca Ambrosiana wird eine hebräische Bibel aus dem 13. Jahrhundert aufbewahrt, in der auf Seite 135v Ezechiels Vision abgebildet ist, die das mystische Gastmahl der Unschuldigen am Ende der Zeit darstellen soll. So beginnt das 2002 erschienene Buch von Giorgio Agamben *L'aperto. L'uomo e l'animale*. In der erwähnten Miniatur sind diese Unschuldigen mit Tierköpfen ausgestattet (deutlich zu beobachten sind die eschatologischen Tiere: Adler, Hahn, Stier und Löwe), was die Frage auslöst, warum die Vertreter der vollkommenen Menschheit als Theriomorphe dargestellt werden, und den Autor behaupten lässt, dass am Ende der Zeit das Verhältnis Mensch-Tier sich

Empfohlene Zitierweise: Raluca Rădulescu (2020): Hieronymus Bosch: Hybridität als Kontinuum?, in: Fischer, Markus/ Rădulescu, Raluca (Hg.), Luthers Reformation in Literatur, Sprache und Kultur. EUB Bucureşti 2020 (=Bukarester Beiträge zur Germanistik 1/2020), S. 75-100

neu gestalten und der Mensch sich mit seiner tierischen Natur versöhnen wird. (AGAMBEN 2002: 9-11)

Vor 502 Jahren starb der niederländische Maler Hieronymus Bosch. Sein rätselhaftes und oft umstrittenes Werk wurde aber erst Mitte des 19. Jahrhunderts entdeckt, wobei Symbolisten, Surrealisten und Dadaisten ihn als ihren Vorgänger verehrten. Neben verblüffenden Höllenvisionen und geheimnisvollen Jenseitsvorstellungen nehmen in seinen überraschend wenigen Gemälden (etwa 30) skurrile Geschöpfe, die sich aus verschiedenen Tiersorten und -gattungen zugehörigen Körperteilen zusammensetzen, einen besonderen Stellenwert ein. Der Hang des einsetzenden Humanismus-Zeitalters zur Satire und Entsakralisierung strengreligiöser Vorstellungen des Mittelalters findet auch bei Bosch einen Niederschlag, wobei der jedoch an der Schwelle zwischen zwei Kulturepochen sich befindende Künstler oft der Neigung erliegt, seiner überbordenden Einbildungkraft bei der Darstellung von *hybriden* Wesen oft *hybrishaft* grenzüberschreitend freien Lauf zu lassen.

Der Beitrag geht der Frage nach, inwieweit das Hybride bei Bosch als Gestaltungsprinzip und ästhetisches Paradigma fungiert, bzw. welche Aufgabe ihm in seinem Gesamtwerk (Malerei und Graphik) zukommt. Der Begriff „Hybridität" wird an sich als kulturspezifischer und zugleich kulturübergreifender Terminus eingesetzt, wobei verschiedene Bedeutungen und Anwendungsbereiche quergeschichtlich verfolgt werden. Handelt es sich etwa um eine seinen Gemälden zugrunde liegende negative Anthropologie, sind Mischwesen ein Zeichen der Entmenschlichung, des Verlusts an Menschlichkeit überhaupt, oder anthropomorphisierte Tiere, die die Erfahrung der paradiesischen Unschuld vergegenwärtigen? Stellen diese extremen, hybriden und hybrisbeladenen Gestalten des Menschlichen und Nicht-Menschlichen bei Bosch nicht etwa ein flüssiges Kontinuum dar, das letztendlich die Porosität der Bereiche des Menschlichen und Nicht-Menschlichen bezeugt und eine Poetik des Offenen gelten lässt, die heute mehr denn je auf Konstellationen der Verschiedenheit, Fremdheit und Transkulturalität anwendbar wäre?

Überlegungen zum Begriff des Hybriden

Es gibt eine nicht sehr bekannte Graphik von Bosch mit dem Titel *Der Baummensch*, die als Grundlage für die wahrscheinlich rätselhafteste Hauptgestalt in dem Höllen-Flügel des Gartens der Lüste gedient haben soll. Unschwer kann man sie mit einer Szene in Salman Rushdies *Satanic Verses* verbinden, in der der in London lebende Bombayer Saladin Chamcha von einem im Fernsehen gezeigten gepfropften Baum schwärmt, der in seinem Fall zu einer Überlebensmetapher des Hybriden wird.

Etymologisch geht der Begriff auf das lateinische „hybrida" oder „(h)ibrida", „etwas Gekreuztes, Vermischtes", zurück. Aber eigentlich sollte das Adjektiv „hybrid" auch eine Ableitung vom Griechischen „hybris", hochmütige Überschreitung des rechten Maßes, sein, siehe auch das Verb „hybrizein", zügellos werden (SCHWARZ 2015: 163). Der Begriff wurde schon seit der Antike bis zur modernen Biologie, von Sokrates und Horaz bis Carl von Linné, verwendet, wobei ihm meistens die Bedeutung von „Bastardartigem", „Falschem", „Widernatürlichem" zukam. Die Anthropologie des Imperialismus hat das angsterregende Potential des Fremden gesteigert, bei Gobineau ist das Hybride mit dem Degenerierten gleichzusetzen, Darwin warnt davor, dass der Kulturkontakt zwischen Kolonisatoren und Kolonisierten Infektionsrisiken birgt.

Erst mit Homi Bhabha wird „Hybridität" Mitte der 80er Jahre zum Schlüsselbegriff der postkolonialen Kritik. Laut ihm entsteht an der Kontaktschwelle zwischen (mindestens zwei) Kulturen ein Dazwischenraum, ein „in-between-space", wo sich die verschiedenen Identitäten berühren und eine dritte herausbilden lassen, die er mit dem Terminus „dritter Raum", „third space" definiert. (BHABHA 1996)

Davon ausgehend wurden später verschiedene Hybriditätsmuster entworfen, die die zusammengesetzten Identitäten bzw. die Pluralität gelebter Realitäten erfassen sollen. Ein mögliches Modell vertritt die 2010 von Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen et al. vorgeschlagene Figur und Figuration des Dritten (EßLINGER et al. 2010), die ein neues kulturwissenschaftliches Paradigma in der Problematik von Grenzziehung und Unterscheidung etablieren sollte. Es ist jedenfalls mit der Zeit immer deutlicher geworden, dass das Denken in binären

Vorstellungen die immer komplexer, vielfältiger gewordene Realität nicht mehr richtig hinterfragen konnte, dass Grenzen als immer subjektiver gestaltete Erfindungen anzusehen sind, dass die Porosität der kategorialen Zuschreibungen in den Vordergrund rückte. Der Soziologe Jan Nederveen Pieterse schlug beispielsweise schon Mitte der 90er Jahre vor, die Globalisierung als einen Prozess der Hybridisierung zu verstehen. (PIETERSE 2017)

Für die hiesige Untersuchung bietet sich – auch in chronologischer Reihenfolge relevant – das Modell von Christel Baltes-Löhr an, die als Ergänzung und Nachfahre der bisherigen Begriffe die Figur des „Kontinuums" empfiehlt. Diese sollte vier Dimensionen umfassen: physisch/Körperlichkeit, psychisch/Empfinden, sozial/Verhalten und sexuell/Begehren, die „in sich und über sich hinaus ständig miteinander agieren und in Kommunikation zueinander stehen". (BALTES-LÖHR 2018: 40) Das Modell sollte dazu dienen, Pluralitäten in der wirklichen Welt, aber auch in literarischen Texten mit all ihren „Variabilitäten und möglichen Polypolaritäten" abbilden bzw. erklären zu können. (BALTES-LÖHR 2016: 19)

Anhand der Begriffe „Hybridität" und „Kontinuum" möchte ich der Frage nachgehen, inwieweit das Menschliche und das Tierische in Anlehnung an Aristoteles als Gesichter des „animierten" Lebhaften (ARISTOTELES 1996: 33) anzusehen sind. Die Vorsokratiker und Platon fassten die Anima, die Seele, als Ursache für das Lebendigsein, für die Wahrnehmung und die Selbstbewegung der Lebewesen auf. Laut Aristoteles stellt sie das Lebensprinzip aller Lebewesen – Pflanzen, Tiere, Menschen – dar. Auch betrachtet er sie als Entelechie, als Zweck und Ursache des lebendigen Körpers (ebd.: 38). Lassen sich Boschs Mischwesen etwa als Muster für die Porosität der Lebensbereiche und Regni ansehen, die als Chiffre für die Welt in ihren vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten auftreten?

Das Hybrid. Vom Monster zum Götterbild

Das Hybrid als böses Monster. Vorgeschichte der Ungeheuer

Die Ungeheuer und hybriden Monster, von denen das Werk Boschs wuchert, sind keine Erfindung, die ihm alleine angehört. Wir finden sie bereits in der romanischen Bildhauerei, der ersten Stufe der gotischen Architektur im 13. Jahrhundert, wo monsterhafte Erscheinungen auf den Außenwänden der Dome, neben Heiligen, als Verkörperungen des Dämonischen oder des Lasters auftreten. Auch sind sie in den mittelalterlichen Psaltern des 13. Jahrhunderts vorhanden: *Tenison Psalter*, *Windmill Psalter*, *Luttrell Psalter*. Eine merkwürdige Fauna leitet sich an den Rändern von Pflanzenzierden ab, oft werden sie durch seltsame Geschöpfe ersetzt: mit Händen ausgestattete Tiere, Pflanzen, die eigentlich Drachen sind, menschliche und tierische Körperteile werden miteinander vermischt. In dem letzteren tritt z.B. eine Kuh mit Hahnenschwanz, Schmetterlingsflügeln und Bockhufen auf. Ein anderes Beispiel bildet eine 1491 in Mainz erschienene naturwissenschaftliche Abhandlung, die den Namen *Hortus Sanitatis* trägt. Die Fauna entfernt sich ebenfalls von den üblichen Naturvorstellungen. Kombinationen aus zerrissenen Körperteilen und Verpflanzungen, mit einem schönen Wort „Trans-plantate", werden vollbracht, Schlangen und Hasen bekommen Vogelflügel, die monsterhaften Fische erfahren (wie später bei Bosch) eine erstaunliche Vielfalt: sie haben einen Doppelkopf und einen dreifachen Schwanz, einige tragen ein menschliches Gesicht, einige Pferdekopf und Pferdebeine, andere Krabbenbeine usw. Naturwissenschaft wird in engem Zusammenhang mit den Zauberwelten gedacht, überhaupt werden geographische Landkarten zu Verzeichnissen von Seltsamkeiten und Wundern. Diese Phänomene und Verfahren der Transmutation, Vermischung, Kreuzung und des Transplantats gehen auf eine Physiologie des Disparaten und der Missbildung zurück. (BALTRUŠAITIS 1978: 323)

Später erschienen sie in Anlehnung an die satirische Tradition der Renaissance als „Drolerien" (Rabelais) oder in England als „Babewyn", und werden synonym mit einer Gattung, die eine andere Welt der gängigen, starren Tradition des Mittelalters entgegensetzt. Unsinn,

Lügendichtung, der derbe Witz, Sammlungen von Exempla und parodistische Zeichnungen sollen für eine neue Moral sorgen. Auch Albrecht Dürer bildet in seinen Randzeichnungen zum *Stundenbuch des Kaisers Maximilian I.* hybride Gestalten aus Blättern, Drachen oder anderen mythologischen Tieren ab, wobei das Blattwerk und die Platzierung der Putti eher an die Grotteschi der Antike erinnert, die eigentlich in jener Zeit exzentrische, doch sehr modische, seltsame, hybridhafte, phantastische Darstellungen in Form von Wandmalereien waren, so wie sie in den Höhlenruinen von Rom (v.a. Neros Domus Aurea) entdeckt wurden.

Die in der Renaissance in Anlehnung an die Antike blühende Ornamentik (*grottesco*) hob die klare Trennung zwischen Bereichen wie z.B. Pflanzlichem, Tierischem und Menschlichem auf und brachte über das Spielerisch-Heitere einen Hauch von Unheimlichkeit mit sich. (KAYSER 1961: 22) Goethe beschreibt die als „Arabesken" bezeichneten Ornamentmotive aus Pompeji eigentlich als „willkürliche und geschmackvolle malerische Zusammenstellung der mannigfaltigsten Gegenstände", die man mühelos mit den Grotesken gleichstellen könnte. (GOETHE 1962: 74) Diese Technik der Mischung von Heterogenem, Paradoxem und Seltsamem wird von Hieronymus Bosch und Pieter Bruegel weitergepflegt, indem bei Bosch das Phantastisch-Teuflische, bei Bruegel die Karikatur hervorgehoben werden. Das Groteske entspricht „einer ins Absurde umschlagenden Logik" (VIETTA 1990: 239) und tritt im 20. Jahrhundert als grundlegende ästhetische ideologiekritische Haltung der Moderne auf.

Das Hauptthema der antiken römischen Grotteschi ist die Metamorphose (MORGAN 2016: 50), die als Grundsatz und Paradigma für die Formen des Hybriden fungiert und später im ausgehenden Mittelalter und in der Renaissance das Bild der verkehrten Welt florieren lässt.

Das mythologische Hybrid als Gottheit

Wesen, denen Mischungen von verschiedenen Geschöpfen zugrunde lagen, waren bei den antiken Ägyptern, Assyrern und Griechen keine Seltenheit. Die in Ägypten und Babylon entdeckte Sphinx vereinigte

menschliche Züge mit Körperteilen eines Löwen, die Harpyien der griechischen Mythologie waren vogelähnliche Frauengestalten. Wir kennen übrigens teilweise menschliche Wesen (Nixen, Kentauren, Minotaurus) oder nicht-menschliche Wesen, die aus Kombinationen von tierischen Körperteilen entstehen, wie z.B. Greif, Chimäre. Oft tauchen sie als zoomorphe Gottheiten auf, denen im Laufe der Zeit anthropomorphe Züge oder Eigenschaften zugewiesen werden. Solche mythologische Hybriden erscheinen in vielen Kulturen, wobei sie oft von einem Volk in das Götterpantheon einer anderen Gemeinschaft übergehen und Formen des religiösen Synkretismus (mit einem Begriff aus der postkolonialen Kritik „Métissage") aufweisen. Fälle von Theriokephalie oder Tierköpfigkeit (θηρίον „thēríon": wildes Tier und κεφαλή „kephalē": Kopf) kamen oft bei den Altägyptern vor, siehe den schakalköpfigen Anubius, Gott der Totenriten und der Mumifizierung, den falkenköpfigen Himmelgott Horus, die kobraköpfige Amunet, die löwenköpfige Sachmet, oder die als Krokodil-Löwe-Nilpferd dargestellte Jenseitsgöttin Ammit. Aber auch der christliche Heilige Christophorus wird mit einem Hundskopf abgebildet, vergleichbar dem hinduistischen Weisheitsgott Ganescha, der mit einem Elefantenkopf versehen wird. Es ist anzumerken, dass das Hybride dabei nicht als Extremfigur wahrgenommen wird, die durch ihr Fremdheitspotential Angst, Abscheu, Ekel und Schrecken verursacht, sondern die positiven, ins Symbolhafte übergehenden Eigenschaften des Tierischen werden aufgewertet. Somit erfährt das Nicht-Menschliche als Gegenüber und willkommene Ergänzung des Menschlichen eine komplementäre Bedeutung und Funktion. Dass der Königsgott Horus einen Falkenkopf trägt, ist auf den Symbolcharakter des hoch am Himmel fliegenden Tieres zurückzuführen, was sich auf das Menschliche überträgt und es veredelt.

Ein für unsere Untersuchung noch wichtigeres Beispiel ist Karibu, eine Mischgestalt aus Menschenkopf, Löwenleib, Stierfüßen und Adlerflügeln, die ähnlich wie die ägyptischen Sphinxgestalten die Tore der assyrischen und babylonischen Tempel und Paläste bewachte. Solche Monstergestalten, die vor bösen Geistern und Mächten schützen sollen, trifft man noch heutzutage vor den Tempeln in Indien, Tibet oder Ostasien. Das Wort an sich sollte vermutlich dem hebräischen Begriff

„Cherubim" entsprechen. (KRAUSS 2002: 27f.) Übrigens sollen Cherubim ebenfalls die Aufgabe der Wächter erfüllen, wie beispielsweise im Buch Genesis berichtet wird, dass ein Cherub nach Adams und Evas Vertreibung den Weg zum Baum des Lebens bewachen sollen (1. MOSE 1:24).

In der alten hebräischen Tradition herrschte die Vorstellung vor, dass der Cherub jugendliche, menschliche Züge haben sollte, was über die griechisch-römische Zeit und Mythologie in die christliche Vorstellung eingegangen ist und später verstärkt durch die Renaissance-Kunst zur Identifizierung mit einer Engelgestalt geführt hat, obwohl die Cherub-Beschreibungen in der hebräischen Bibel ziemlich schwer zu eruieren sein sollen. Manche Forscher vertreten auch die Meinung, dass der Cherub oder überhaupt der Engel eine Ableitung von der mesopotamischen Karibu-Gestalt sein könnte. (WOOD 2008: 1-4) Andere sind der Ansicht, dass der Engel eine anthropomorphe Synthese zwischen den in den morgenländischen Ländern verehrten heiligen Tieren und den in feuerrote Flügel eingehüllten hebräischen Cherubim sei. (BATTISTINI 2008: 150)

Die Neigung zu einer Aufwertung des Tierischen und zur Gestaltung von hybriden Wesen, die auf das Göttliche hinweisen bzw. es versinnbildlichen oder verkörpern, war also seit alten Zeiten vorhanden.

Der Tetramorph als Cherub oder Christus-Gestalt

In Ezechiels Vision haben wir Zugang zu einer etwas deutlicheren Beschreibung der Cherubim, die als „etwas wie vier Lebewesen" wahrgenommen werden.

> Jedes der Lebewesen hatte vier Gesichter und vier Flügel. Ihre Beine waren gerade und ihre Füße wie die Füße eines Stieres; sie glänzten wie glatte und blinkende Bronze. Unter den Flügeln an ihren vier Seiten hatten sie Menschenhände. [Auch Gesichter und Flügel hatten die vier.] Ihre Flügel berührten einander. Die Lebewesen änderten beim Gehen ihre Richtung nicht: Jedes ging in die Richtung, in die eines seiner Gesichter wies. Und ihre Gesichter

> sahen so aus: Ein Menschengesicht (blickte bei allen vier nach vorn), ein Löwengesicht bei allen vier nach rechts, ein Stiergesicht bei allen vier nach links und ein Adlergesicht bei allen vier (nach hinten). Ihre Flügel waren nach oben ausgespannt. Mit zwei Flügeln berührten sie einander und mit zwei bedeckten sie ihren Leib. Jedes Lebewesen ging in die Richtung, in die eines seiner Gesichter wies. Sie gingen, wohin der Geist sie trieb, und änderten beim Gehen ihre Richtung nicht (EZ 1,4-10).

Es handelt sich um eine Vervierfachung eines tetramorphen Wesens, das wie die Sphinx vier Naturen beinhaltet (GIORGI 2005: 306f) und welches in der ältesten Deutung des Irenäus von Lyon im 2. Jh. als Vorankündigung Christi verstanden wird. Die Cherubim sind himmlische Gestalten, mit der Vorstellung eines Thronwagens verbunden, auf dem die Herrlichkeit JHWHs den Tempel verlässt. (BIBELLEXIKON online) Jedes der vier Gesichter soll Christus zeigen, und zwar majestätisch als „Löwen", priesterlich als „Stierkalb", Geist spendend als „Adler" und Mensch geworden im „Menschen". Im 4. Jh. weist Hieronymus jedem Gesicht die Eigenschaften eines der vier Evangelisten zu, wobei das jeweilige Hauptmerkmal der in die gleiche Reihenfolge mit dem Menschengesicht gestellten Tiere auf sie übertragen wird:

> Die erste Gestalt, die eines Menschen, deutet hin auf Matthäus, der wie über einen Menschen zu schreiben beginnt: „Buch der Abstammung Jesu Christi, des Sohnes Davids, des Sohnes Abrahams", die zweite (Gestalt deutet hin auf) Markus, bei dem die Stimme eines brüllenden Löwen in der Wüste hörbar wird: „Stimme eines Rufenden in der Wüste: Bereitet dem Herrn den Weg, macht eben seine Pfade"; die dritte (Gestalt) eines Kalbs (deutet hin auf jene), die der Evangelist Lukas vom Priester Zacharias zu Beginn verwenden lässt; die vierte (Gestalt deutet hin auf) den Evangelisten Johannes, der, weil er Schwingen eines

> Adlers erhält und so zu Höherem eilen kann, das Wort Gottes erörtert. (BONNARD 1977: 64f)

Seitdem werden die vier Evangelisten in der christlichen Ikonographie durch vier geflügelte Symbole dargestellt. Aber bis zum 13. Jh. wurden die Symbole auch zu einem einzigen Gebilde zusammengefasst, das meistens unter dem Namen „Tetramorph" (auch „Viergestalt" oder „Viergetier") bekannt ist. Die Tiere sollen übrigens eine Entlehnung aus der babylonischen Mythologie sein und wären mit den vier männlichen Planetengöttern Marduk (Stadtgott Babylons, für Stier), Nergal (Kriegs- und Unterweltgott, für Löwe), Ninurta (Windgott, für Adler), Nabu (Weisheitsgott, für Menschen) oder mit den Fixsternkonstellationen des Tierkreises (CHANNING 2013: 44) gleichzusetzen, was wiederum auf einen weiteren Fall von Métissage/Hybridisierung/Synkretismus hinweist.

Der Tetramorph als Christus darstellender Hybrid tritt aber nur im Buch Ezechiel in dieser cherubimähnlichen hybriden Form auf, sonst verzeichnet die Offenbarung des Johannes keine Viergesichter, sondern vier tier- bzw. menschenähnliche einzelne Wesen, die sogenannten Wesen der Apokalypse. Wie bei Ezechiel sind sie mit 6 Flügeln ausgestattet, zusätzlich aber sind diese „außen und innen voller Augen", was zusammen mit dem Hinweis, dass sie „Heilig, heilig, heilig ist der Herr" rufen, das Bild deutlich mit der Vorstellung der Cherubim überlappen lässt.

> Und vor dem Thron war etwas wie ein gläsernes Meer, gleich Kristall. Und in der Mitte, rings um den Thron, waren vier Lebewesen voller Augen, vorn und hinten. Das erste Lebewesen glich einem Löwen, das zweite einem Stier, das dritte sah aus wie ein Mensch, das vierte glich einem fliegenden Adler. Und jedes der vier Lebewesen hatte sechs Flügel, außen und innen voller Augen. (OFFB 4,6-8)

Für meine Untersuchung sind jedoch Vorstellungen von tetramorphen Wesen wichtig, die vor allem eine einzelne, eigenständige Gestalt im Blick haben. Denn die vier Evangelistensymbole kann man an den gotischen Domfassaden in der Form des Tetramorphs finden, wobei die vier Gesichter Christus umkreisen. (LANZI/LANZI 2004: 29) Die Tetramorph-Bezeichnung schließt üblicherweise also auch die Evangelistensymbole ein, die nicht als Hybride auftauchen.

Zuerst soll ein hybrider Tetramorph um die Jahre 450-500 am Türsturz im Kloster Alahan nahe der südöstlichen Küste der heutigen Türkei eingeschnitzt worden sein. (DALY 2009: 68; 71) Die älteste Darstellung eines eigenständigen Tetramorphs in einer Buchmalerei stammt aus einem um 775 datierten Echternacher/Trierer Evangeliar, wo er hauptsächlich als Mensch abgebildet ist, der jedoch am Unterkörper Stier-, Löwen- und Adlerfüße aufweist. (NETZER 1994) Das Bild und der Codex waren das Produkt einer Gesellschaft, die genauso vielgesichtig wie der Tetramorph selbst war. (KREINER 2014: 31) Folgendes ist anzumerken: in den beiden Fällen (sowohl des hybriden Tetramorphs als auch der Darstellungen der *Majestas Domini*) erfüllt das menschliche Gesicht die gleiche Funktion. Das menschenähnliche Gesicht ist Jahwe, der sich dem Propheten in anthropomorphisierter Form offenbart. In der christlichen Tradition stellt jede alttestamentliche Theophanie eine Christophanie dar. (MIHĂILĂ 2009) Und: im Buch Ezechiel werden die Tetramorphen in einer dynamischen Haltung beschrieben, was sie selbst unter sich, aber auch mit Elementen der unbelebten Natur vereinigt. Nicht nur die Tiergesichter und das Menschengesicht, sondern insgesamt sah jedes Wesen „wie Menschen" aus und hatte „Menschenhände" (EZ 1:5, 1:8), was die Neigung zu einer verstärkten Anthropomorphisierung zeigt, auch die Räder, die den Thron Gottes symbolisieren sollen, werden von dem „Geist der Lebewesen" durchdrungen: „Sie liefen, wohin der Geist sie trieb. Die Räder hoben sich zugleich mit ihnen; denn der Geist der Lebewesen war in den Rädern." (ebd.1:20). Dieses vitale Fluidum, das die ganze Schöpfung durchzieht, ist der Heilige Geist oder das göttliche Prinzip *per se*, das die Grenzen zwischen den Regni durch- und überschreitet und sie symbiotisch miteinander verbindet.

Die in einem einzigen Wesen vereinten Eigenschaften, Funktionen und Bedeutungen steigern so dessen überlegene, übernatürliche Gewalt und Macht ins Unermessliche. (BIBELLEXIKON online) Somit entsteht im Bild des Tetramophs, sei es Sphinx, Karuba, Cherubim oder Christus eine hybride Figur des Dritten, in der menschliche und nicht-menschliche Züge ineinanderfließen, ja miteinander verschmelzen. Das Tierische wird aufgrund eines synkretistischen Hybridisierungs-/Verpflanzungsprozesses positiv konnotiert, indem die beiden Bereiche aufgrund ihrer Verwandtschaft als göttliche Geschöpfe hin zum Göttlichen ausgerichtet werden. In der Christus-Tetramorph-Gestalt erreicht das geistige Vitalfluidum durch die ekstatische Einswerdung der zwei Naturen – wobei die Seele in den Himmel zu Gott geführt werden soll, um die praktisch vollzogene Entweltlichung zu genießen (CULIANU 2013) – einen Höhepunkt, der die vollkommene Stufe des Menschlichen und Nicht-Menschlichen offenbart.

Bosch und seine Welt. Das Hybrid als Verkörperung der *conditio humana*

Das Mittelalter mit der vornehmen, doch starren und unbeweglichen Darstellung der Welt als einer alleingültigen Aneinanderreihung von Symbolen und Allegorien (HUIZINGA 1993: 330) hatte das Denken mit dem Bildhaften überwältigt, ja erdrückt, alles hatte eine Bedeutung nur im Hinblick auf ein Repertoire von Konventionen, Verhaltensmustern, Codes und Dogmen und war schließlich, mit der Metapher von Johan Huizinga, zu einer Kathedrale geworden, die im Mondschein schläft (ebd.: 345). Ein Überdruss an akribisch abgebildeten Details nach der mühsamen besessenen Suche nach verborgenen Inhalten, die peinliche Beachtung von vorgeschriebenen Regeln und die allgegenwärtige Angst vor der Strafe Gottes erwürgten das, was Thomas von Aquin doch so schön mit dem Begriff der freien Willensentscheidung beschrieben hatte.

Auch wenn die Errungenschaften des Humanismus bis zum 15. Jh. auch den Norden Europas samt den Niederlanden und dem damaligen deutschen Gebiet erreichten, wollte sich das Mittelalter, das offensichtlich seinen Ausklang erlebte, nicht geschlagen geben. Die flämische Malerei pendelt deswegen zwischen zwei Extremen, der

weiteren Verehrung des Mystischen und dem menschlich Derben (ebd.: 434). Reales und Abnormes gehen zusammen und dringen ineinander, das Erbe des phantastischen Mittelalters ist immer noch am Werk und lässt sich von Zusätzen aus der antiken Kunst und exotischen Übernahmen speisen: all dies wird zu einem organischen Weltbild zusammengeschmolzen. (BALTRUŠAITIS 1978: 286) Denen aus Witz und Fabel entstandenen Monstersippen, die von England bis zum Rhein anzutreffen sind und welche insbesondere in den Niederlanden zur Blüte kamen, haben sich zwei andere Gruppen zugesellt: rein allegorische Hybride – der Vereinigung von Ideen entsprossen – und monströse Missgeburten, die nicht unbedingt mit dem Dämonischen zusammenhingen (ebd.: 288).

Die Maler von phantastischen Tieren und Monstern waren nicht nur ausgewiesene Kenner von verschiedenen in Buchform vorliegenden Quellen, sie waren auch „faiseurs de diables" und „inventeurs très nobles et admirables de choses fantastiques et bizarres" (ebd.), was selbstverständlich auch für Bosch zutraf. Wie gesagt waren aber solche Darstellungen von hybriden, seltsamen Wesen schon früher üblich: im *Luttrell Psalter* (um 1340) findet man den Drachen mit Schmetterlingsflügeln, was später bei Cranach wiedererscheint. Das in München ausgestellte Fragment (um 1515/1520 entstanden) aus dem *Jüngsten Gericht* von Bosch dürfte übrigens eine der beeindruckendsten Sammlungen von Heuschrecken und Lepidoptera gemischt mit Menschen, Kriechtieren und Vögeln sein.

Boschs Werk bleibt bis heute in vielen Hinsichten ein Faszinosum und ein schwer entzifferbares Rätsel, obwohl sich viele Exegeten bei seiner Deutung darum bemüht haben, möglichst treu und eingehend den künstlerischen und mystischen Quellen nachzugehen, die er verwertet haben soll. Es steht außer Frage, dass mittelalterliches Gedankengut so wie in den *Les Très Riches Heures* der Brüder von Limburg, in der *Legenda Aurea,* in den Texten heiliger Prediger oder der Mystagogen oder in der *Visio Tnugdali*, in seine Gemälde eingeflossen ist. Doch genauso deutlich festzustellen und zu belegen ist auch die für das ausgehende Mittelalter typische Tendenz, die von religiösen Vorstellungen und Deutungen gesättigte Welt durch den Einbruch ketzerischer, profaner, witzig-

spöttisch-ironischer Elemente vom kirchlichem Dogmatismus zu befreien und durch den wachsenden Säkularisierungszug zu entheiligen. Dabei waren für den Niederländer die damals in seinem Heimatland sehr beliebten moralisierend-didaktisierenden Sprichwörter und Lieder sehr hilfreich und haben ebenfalls als Inspirationsquelle gedient. Doch Bosch weiß genau, dass der mittelalterliche Mensch, dem lange mit Strafen und den schrecklichsten Qualen in der Hölle als Heilmittel gegen seine Sündhaftigkeit gedroht worden war, nun auch weiterhin auf die stärksten Erregungsmittel reagieren wird. (HUIZINGA 1993: 353) Und tatsächlich gelingt es ihm, solch ausdrucksstarke Bilder, psychedelische Visionen und Allegorien zu schaffen, von denen die Surrealisten und Dadaisten viele Jahrhunderte später nur schwärmen konnten. Zeitgenossen des 21. Jahrhunderts fragen sich z.B., ob seine Höllenlandschaften nicht etwa auf die Katastrophen von Verdun bis Hiroshima, von Auschwitz bis zu den Killing Fields Kambodschas vorausdeuten. (ERENZ 2016)

Künstlerische Konventionen der Zeit sowie das bekannte Repertoire von Symbolen werden von ihm bis zu einem Punkt beachtet, doch geraten die Forscher in die Sackgasse, wenn es darum geht, die Grenze zwischen Tradition und Erneuerung zu verorten. Was auch den Laien auf den ersten Blick in Erstaunen versetzt und bannt, sind vor allem seine skurrilen Mischgestalten. Bekanntlich hatten solche Ungeheuer und „Diablerien", ja solche „Grilli", Kopfgrillen, schon in den antiken römischen Grotteschi ihre Wurzeln, sie schmückten dann später, noch vor der Wiederentdeckung in der Renaissance, die äußeren Wände der romanischen und gotischen Dome. Bosch setzt nun eine Tradition fort, die die Moral des Humanismus in den Dienst der spaßhaften Entblößung der Sünden stellt, indem nicht vergessen wird, die verkehrte Ordnung als Ausgangspunkt für die Umgestaltung eines Weltbildes zu betrachten.

In seinem berühmten Buch *Rabelais und seine Welt* macht Michail Bachtin auf den Karneval aufmerksam, der zu einem neuen Ordnungsprinzip der nachmittelalterlichen Welt werden sollte. Er sollte „Befreiung von der herrschenden Wahrheit", von den drückenden Normen und Regeln bedeuten, er sprengt die hierarchischen Verhältnisse und inthronisiert eine eigene Logik des Auf-den-Kopf-Stellens (BACHTIN 1987: 58), die

karnevalesk-groteske Form erlaubt, Verschiedenes und Disparates zu kombinieren und „Entferntes anzunähern" (ebd.: 85), verhilft zur Loslösung von Konventionen (und vielleicht auch von Stereotypen und Vorurteilen?), bestätigt letztendlich die „fröhliche Relativität, Instabilität, Offenheit und Unabgeschlossenheit, das Metamorphotische, die Ambivalenz, das Austauschen von Wertpositionen: oben/unten, Herr/Sklave, und das Gefühl der Universalität des Seins" (ebd.: 25f).

Es ist nämlich diese Zweideutigkeit, ja ferner Vieldeutigkeit, das Metamorphotische in Boschs Gemälden, die Bereitschaft, vom einen Bereich in den anderen mit einer erstaunlichen Leichtigkeit überzutreten, das sowohl den Laien als auch den Fachmann verwirrt, verblüfft. Überhaupt vollzieht sich die Überschreitung und manchmal sogar Auflösung der Grenzen zwischen verschiedenen Welten, Regni, religiös-moralischen Auffassungen so organisch, hält das Puzzle so gut zusammen, dass man das Dargestellte letztendlich, nachdem der Schock vorbei ist, für natürlich hält. Es handelt sich um eine *per se* hybride, wandlungsfähige, proteische Welt, die ihren Sinn aus ihren eigenen willkürlichen Sinnzusammenhängen speist. Wenn man sie auf konkrete Wirklichkeitsverhältnisse beziehen möchte, so bleibt man im Ungewissen verfangen. Das ist es eben auch, was die Modernität Boschs ausmacht, dass er ähnlich wie seine avantgardistischen Nachfahren des 20. Jahrhunderts auf die Sprengung der kontingenten Realität abzielt und in seinem Werk eine künstlerische ästhetische Metawirklichkeit schafft.

Das Schwierigste bei der Deutung dieser hochstilisierten Artefakte, die oft aus hybriden Formen bestehen, liegt wahrscheinlich darin, dass Bosch „jedes Detail ein paar Zentimeter weiter in sein exaktes Gegenteil verkehrt". (NOOTEBOOM in DÖPFNER 2016) Das bis heute nicht gelöste wesentliche Rätsel ist, ob sein Hauptwerk *Garten der Lüste* (1480-1490 oder 1510-1516?) den Höhepunkt der Sünde oder vielleicht ganz im Gegenteil die Apotheose der menschlichen Unschuld darstellen soll. Im Hinblick auf unseren Forschungsgegenstand bzw. die beträchtliche Anzahl an Lebewesen als Hauptgestalten seiner Gemälde, seien es Menschen, Tiere oder Ungeheuer, lässt sich die Frage stellen, ob Boschs Hybride positiv oder negativ konnotiert werden, mit anderen Worten: handelt es sich bei den komponierten Gestalten um eine auf das

Tierische oder Monsterhafte sich zurückzuziehende Entmenschlichung oder um eine Animalisierung des Menschlichen oder im Gegensatz dazu um die Aufwertung des Tierischen, wobei das Tier als ein Teil der Schöpfung Gottes sich an dem menschlichen Schicksal beteiligt und ihm zu seiner Vervollkommnung verhilft? In der Antike war das Hybride negativ konnotiert, überhaupt wurde das Tierische herabgestuft, Philosophen trugen Tiermasken, um Laster anzuprangern. Im Mittelalter bildete das Grotesk-Hybride im theologischen, anthropologischen und moralischen Sinne einen Gegensatz zur Gestalt Christi als Vorbild menschlichen Daseins, Drolerien sollten die Ver-rücktheit der Welt oder das Amoralische darstellen. (FISCHER 2016: 83, 88) Wie geht nun Bosch als Bahnbrecher einer neuen Epoche damit um?

Huizinga vermutet seinerseits in der Verachtung des Leiblichen, in dem *contemptus mundi* des mittelalterlichen Menschen eine verkehrte Sinnlichkeit. (HUIZINGA 1993: 354f.) Sollte das der Ausgangspunkt dieser Aufwertung des Körperlichen in seiner paradiesischen Unschuld in Boschs Gemälde sein? Es muss zuerst angemerkt werden, dass lange Zeit in der Kunstwissenschaft die Erkenntnis Wilhelm Fraengers vorherrschte, laut der die Mitteltafel des Gemäldes eigentlich die religiösen (von der christlichen Moral für pervers gehaltenen) Praktiken der sogenannten Adamiten-Sekte darstellten, der Bosch angehört haben soll. (FRAENGER 1975; PITTS REMBERT 2012: 12) Inzwischen wurde die These zurückgewiesen, da dies geschichtlich nicht belegt werden konnte. Hingegen wurde bewiesen, dass Bosch Mitglied der Bruderschaft „Unserer Lieben Frau" war, hinzu kam, dass er von hohen kirchlichen und adligen Herren Aufträge bekommen hat, vermutlich wurde *Der Garten der Lüste* auch von einem von diesen bestellt. Bekanntlich wurde das Gemälde von König Philipp II. von Spanien, einem sehr konservativen Katholiken, erworben.

Abgebildet ist hier eine spätmittelalterliche Weltlandschaft, wo zahllose nackte Menschengestalten verschiedenster Rassen (die die Vielfalt göttlicher Schöpfung veranschaulichen sollen) inmitten einer paradiesischen Natur toben, wobei manche von ihnen unbekümmert erotische Spiele treiben. Die Einswerdung mit der Natur, deren Bestandteil sie werden, ist laut neueren Forschungsergebnissen auf eine

„vegetative Unschuld" zurückzuführen (BOSING 2012: 51f.), auf das von Hesiod beschriebene Goldene Zeitalter, wo Menschen und Tiere friedlich miteinander lebten. Akrobatische Schaudarstellungen und verschiedene Körperberührungen, vor allem der ausgeprägte Weißton (der dem *Paradies*-Paar Adam und Eva auf dem linken Flügel des Triptychons und nicht den Darstellungen von Menschen auf dem rechten, der *Hölle*, entspricht) lassen ihre Leiber als eher „entmaterialisiert" (ebd.: 51) wirken. Der „entkirchlichte" Urmensch erlebt somit seine Wiedergeburt als sündloser Adam (Fraenger 1975: 16), der Minnegarten erscheint als *hortus deliciarum*, was auf Topoi hinweist, die eine Verschmelzung des *paradisus terrestris* und des *paradisus coelestis* (SCHWARZ 2016: 11) erscheinen lässt.

Auf der anderen Seite sind die deutlichen Hinweise auf Geschlechtsakte bzw. erotische Symbole (die Erdbeere, die Muschel, die Eierbaumhäuser u.a.) nicht zu übersehen, nicht zuletzt fallen die Menschenschar in der Mitte, die auf Tieren in der Begleitung von Fischen reitet, oder überhaupt die exotischen Früchte oder bizarren Anlagen wie die Springbrunnen auf, die ebenfalls auf Liebeslust oder Geschlechtsorgane hinweisen. Die Springbrunnen an sich setzen sich aus Elementen zusammen, die verschiedenen Bereichen angehören, in ihrer Gestaltung sind sie hybridhaft: sie scheinen etwas Felsenartiges nachzuahmen (auch sind sie mit Laub geschmückt), aber ihre rosarote Farbe verfremdet sie zu halbwegs menschlichen Körperteilen, vermutlich weiblichen und männlichen Geschlechtsorganen. Es ist erstaunlich, dass ein solcher Brunnen genau in der gleichen Farbe im linken *Paradies*-Flügel als Lebensbrunnen erscheint, was zwei gegensätzliche Schlüsse ziehen lässt. Einerseits könnte dies die These bestätigen, dass die Mitteltafel tatsächlich einen irdischen, zeitgemäßen utopischen Glückszustand in der Nachfolge des Gartens Eden (BELTING 2002) abbildet. Oder, so meine Vermutung, wird nicht etwa selbst das Paradies von Sündhaftigkeit, Sinnlichkeit und Fleischeslust korrumpiert, liegen die Keime des Verfalls nicht schon dort, bevor der Mensch daraus vertrieben wurde? Ist das hybridhafte, aus nicht-menschlichen Elementen bestehende Bild des Brunnens nicht etwa eine Vorwegnahme des Bösen, so wie es in der Mitteltafel und im *Höllen*-Flügel dargestellt wird?

Und nun wieder zurück, da im *Paradies*-Flügel sonst kaum Hybride anzutreffen sind: wie sind die in einem vogelähnlichen Schwarm (oder insektenähnlichen Vogelzug) gruppierten Gestalten zu betrachten, die im Hintergrund des Gemäldes von einem goldenen Gebilde, Felsen (?) zum Himmel emporfliegen? Sind sie Verkörperungen des Guten oder des Bösen? Wir finden sie etwas überschaubarer als dunkle geflügelte Insekten oder Vögel im linken *Paradies*-Flügel des Triptychons *Das Jüngste Gericht* (um 1484 oder nach 1504) abgebildet, die im Kampf mit hellen, fast durchsichtigen Engelgestalten zu sein scheinen. In einem größeren Format tauchen sie im linken *Paradies*-Flügel des Triptychons *Der Heuwagen* (um 1516?) wieder auf. Da bestehen einige von ihnen zweifellos aus Menschen und Lepidoptera, manche haben Menschenleiber, doch Insektenfüße und -flügel, manche haben auch einen Schwanz. Diejenigen, die am Wolkenrand in der Nähe Jesu stehen, weisen anthropomorphe Züge aus, man kann sie unschwer mit den Engeln identifizieren, vor allem weil sie nackte Wesen mit menschlichem Aussehen zu retten scheinen. Der äußerste rechte obere Winkel wirkt aber rätselhafter: einmal durch die rötliche Farbe, die der Himmelsfarbe im rechten *Höllen*-Flügel ähnelt, und dann durch die absteigende Bewegung der Himmelswesen: sind das etwa fallende Engel? Wird im Paradies schon wieder der Verfall angedeutet? Dass der Mensch der Versuchung und dem Bösen ausgesetzt ist, kann man zumindest an der Gruppe in der Mitte feststellen. Das ist die Schlüsselszene der Verführung durch das Böse, das die Züge einer hybriden Gestalt annimmt. Unter dem Baum der Erkenntnis ringelt sich um den Stamm ein Wesen mit menschlichem Oberkörper und Schlangenleib. Und unten sehen wir den Erzengel Michael (eine menschenähnliche Gestalt mit feuerroten Flügeln) mit dem Schwert, der das sündige Paar vertreibt.

Wieder ist die Ambivalenz, das Kontinuum, das Flüssige am Werk. Züge gleiten von einem Bereich (sei es das Menschliche oder das Tierische, sei es das Paradies oder die Hölle) in den anderen – und zwar reibungslos – hinüber, das Hohe und das Niedrige verschmelzen, Hybrides taucht sowohl als Inbegriff des Bösen-Dämonischen als auch des Guten-Göttlichen auf, die Gleichzeitigkeit von Gut und Böse soll

hier das alles beherrschende Thema sein. (NOOTEBOOM 2016: 42) Aber auch das Karnevaleske, die verkehrte Welt, der Himmel bzw. das Paradies an sich scheinen der Ort der Vielfalt/Diversität und Vermischung verschiedener „Naturen" zu sein, wahrscheinlich unter der Bedingung, dass alle mitwirkenden Wesen als göttliche Geschöpfe miteinander verbunden sind. Denn, so Augustinus in seiner pankalistischen Vorstellung, auch die Monster sind die Geschöpfe Gottes.

Wie sieht es nun mit der Hölle aus? Den *Höllen*-Flügeln der drei bisher untersuchten Gemälde mangelt es an hybriden Monstergestalten nicht, zumal die Ungeheuer auch in die Paradiese eingedrungen sind. Es sei im Folgenden auf zwei aufschlussreiche Hybride im *Garten der Lüste* hingewiesen, die nicht zu den rätselhaftesten, doch bestimmt zu den ausdrucksstärksten Boschs gehören. Die in der Wiener Albertina ausgestellte Zeichnung *Der Baummensch* wird auf etwa 1505 datiert. Auf den ersten Blick würde man den Menschen im knolligen Leib des Baumes kaum unterscheiden, das nach hinten schauende ironische Gesicht ist gut unter einer hutähnlichen Platte verborgen, auf der ein riesiger Krug ruht. Das Gegenständliche scheint hier die Oberhand zu gewinnen. Die öde, verheerte, steppenartige Landschaft duldet hier und da einzelne vereinsamte Lebewesen. Erst später entdeckt man im Bauch des eierförmigen Oberkörpers etliche an einem Tisch sitzende Leute. Im *Höllen*-Flügel ragt er durch das glänzende Weiß im mittleren dunkelblau-düsteren Teil hervor. Eine Karikatur des Menschlichen in zusammengefasster Form, eine Parodie des paradiesischen Baums des Lebens, ja des Lebens und der Schöpfung Gottes überhaupt, da er fast in der gleichen Höhe, also parallel zum Lebensbrunnen im linken Flügel steht? Der Baum kann keine Wurzeln schlagen, er hält seine zwei Stämme in zwei Booten mit brennenden Kohlen, die ihrerseits in einem sumpfigen trüben Wasser schwimmen. Die Gesichtszüge des Menschen lassen sich viel deutlicher erkennen, das alternde Gesicht blickt traurig zu seinem Hinterleib, der ein Wirtshaus oder ein Freudenhaus zu verbergen scheint, zu dem mehrere Ungeheuer hinaufklettern möchten. Das sonst positiv konnotierte kosmische Ei als Gebärmutter, Urmatrix und Urzelle wird durch Umpolung in sein Gegenteil umgekippt, der Mensch ist Zeuge seiner Verdammnis, schaut seiner Hölle zu, die die

Apotheose der Sündhaftigkeit feiert. Denn im unteren Teil sind verschiedene nackte Menschen abgebildet, die von grauenhaften Tieren wegen bestimmter Sünden gefoltert werden. Eines davon ist das auf einem Thron oder Nachttopf sitzende vogelköpfige blaue Ungeheuer, das die Verurteilten verschlingt, um sie dann wieder als Kot in eine ekelhafte Grube abzugeben, in die andere leichenfarbige Menschenwesen sich übergeben oder koten. Außer dem Vogelkopf weist das Hybrid einen menschenähnlichen Körper aus: eine Anspielung auf die Entmenschlichung, auf den Mangel an Humanität im Umgang mit dem Anderen und ihm Gleichen laut dem Spruch „homo homini lupus est", auf die Verteufelung der Welt, die sich unter der Herrschaft des bösen Fürsten befindet? Haben wir mit einer Welt Satans zu tun, wo Verkörperungen von gefangenen Seelen dem Zwang der eigenen sündhaften Körperlichkeit nicht entgehen können (HARRIS 1995: 105, 111) und daher zum ewigen Tod verdammt sind?

Oder stimmt es eher, dass – wie in Fra Angelicos *Inferno* – der menschenverschlingende Rachen Satans die Aufgabe erfüllt, alles Geschaffene in den ursprünglichen undifferenzierten Zustand wiederzuversetzen, dass das Monster überhaupt dazu da ist, um den sich auf eine Initiationsreise sich begeben habenden Menschen zur Befreiung vom Leib und seinen Lastern zu verhelfen? (BATTISTINI 2008: 160, 223) Dass in der Hölle oder im Fegefeuer das Sündhafte vernichtet wird, um die ursprüngliche Ordnung wiederherstellen zu können? Wir sehen, dass bei Bosch das Böse sowohl im Paradies als auch in der Hölle haust, dass schließlich im Garten der Gelüste auf Erden eine Zwischenwelt als dritter Raum entsteht, die die zwei Bereiche in hybridisierter Form wiederholt, indem sie Züge aus den beiden zu einer Einheit verschmelzen lässt. Andererseits entspricht dies der doppelten menschlichen Natur, von beiden Kräften, dem Guten und dem Bösen, angezogen. Auf jeden Fall weist das imaginäre Bilderpanoptikum an Mischwesen in ihrer Symbiose zwischen Mensch, Tier und Pflanze auf die unbegrenzten Möglichkeiten der Schöpfung hin. (BELTING 2002: 26) So entsteht ein göttliches Fluidum als Kontinuum, das Pflanzen-, Tier- und Menschenreiche überzieht und sie miteinander verbindet. Es zeigt sich, dass alle Regni in ihrer Vielfalt (die auch zur Voraussetzung der

gegenseitigen Durchdringung wird) eine Permeabilität aufweisen, die die Grenzen zwischen ihnen besonders flüssig erscheinen lässt und die gegenseitige Kommunikation ermöglicht.

Literatur

Sekundärliteratur

AGAMBEN, Giorgio 2016: Deschisul. Omul și animalul (Das Offene. Der Mensch und das Tier). Übersetzung aus dem Italienischen von Vlad Russo. București: Humanitas.

ARISTOTELES 1996: De anima. Parva naturalia. București: Editura Științifică 1996.

BACHTIN, Michael 1987: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BALTES-LÖHR, Christel 2016: Die Figur des Kontinuums am Beispiel von Geschlecht und Migration. Ein Erklärungsansatz für Pluralitäten als Existenzmuster? In: Raluca Rădulescu, Christel Baltes-Löhr (Hg.): Pluralität als Existenzmuster. Interdisziplinäre Perspektiven auf die deutschsprachige Migrationsliteratur. Bielefeld: Transcript, 9-28.

BALTES-LÖHR, Christel: Geschlecht, Migration, Raum und Kultur – ausgeleuchtet mit der Figur des Kontinuums. In: Raluca Rădulescu, Lucia Perrone Capano et al. (Hg.) 2018: Interkulturelle Blicke auf alte und neue Migrationstexte. Berlin: Frank und Timme, 39-66.

BALTRUŠAITIS, Jurgis 1978: Metamorfozele goticului (Die Metamorphosen der Gotik). Übersetzung aus dem Französischen von Paul Teodorescu. București: Meridiane.

BATTISTINI, Mathilde 2008: Simboluri și alegorii (Symbole und Allegorien). Übersetzung aus dem Italienischen von Corina Anton. București: Monitorul Oficial.

BELTING, Hans 2002: Hieronymus Bosch. Garten der Lüste. München/ Berlin *et al.*: Prestel.

BONNARD, Émile 1977: Saint Jérôme. Commentaire sur S. Matthieu. Tome 1 (Livres I–II). Texte latin, introduction, traduction et notes. Sources Crétiennes 242, Paris.

BOSING, Walter 2012: Bosch. Sämtliche Werke. Köln: Taschen.

CHANNING, Anton 2013: Chemical Serpents. The Symbols of Illumination. When Illuminating Press.

CULIANU, Ioan Petru 2013: Iter in silvis. Bd. 2. Gnoza și magie (Gnosis und Magie). Iași: Polirom, ebook.

DALY S.J., Robert (Hg.) 2009: Apocalyptic Thought in Early Christianity. Michigan: Baker Academic.

ESSLINGER, Eva; SCHLECHTRIEMEN, Tobias; SCHWEITZER, Doris; ZONS, Alexander (Hg.) 2010: Die Figur des Dritten – Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

FISCHER, Stefan 2016: Im Irrgarten der Bilder. Die Welt des Hieronymus Bosch. Stuttgart: Reclam.

FRAENGER, Wilhelm 1975: Hieronymus Bosch. Dresden: VEB Verlag der Kunst.

GIORGI, Rosa 2005: Angels and Demons in Art. The J. Paul Getty Museum. Los Angeles.

GOETHE, Johann Wolfgang 1962: Von Arabesken. In: Gesamtausgabe der Werke und Schriften in zweiundzwanzig Bänden. Bd. 17. Stuttgart: Cotta 1962, 74-78.

HARRIS, Lynda 1995: The Secret Heresy of Hieronymus Bosch. Edinburgh: Floris Books.

HUIZINGA, Johan 1993: Herbst des Mittelalters. Rum. Übers. Amurgul evului mediu. București: Meridiane.

KAYSER, Wolfgang 1961: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenberg: Gerhard Stalling.

KRAUSS, Heinrich 2002: Die Engel.Überlieferung, Gestalt, Deutung., München C.H. Beck.

KREINER, Jamie 2014: The Social Life of Hagiography in the Merovingian Kingdom. Cambridge University Press.

LANZI, Fernando; LANZI, Gioia 2004: Saints and Their Symbols. Recognizing Saints in Art and in Popular Images. Minnesota: Liturgical Press.

MORGAN, Luke 2016: The Monster and the Garden. The Grotesque and the Gigantic in Renaissance Landscape Design. University of Pennsylvania Press.

NEDERVEEN PIETERSE, 2017 Jan: Globalization as Hybridization. In: Mike Featherstone, Scott Lash, Roland Robertson (Hg.): Global Modernities. London.

NEDERVEEN PIETERSE, Jan 2017: Multipolar Globalization: Emerging Economies and Development. London: Routledge.

NETZER, Nancy 1994: Cultural Interplay in the Eighth Century: The Trier Gospels and the making of a scriptorium at Echternach. Cambridge University Press.

NOOTEBOOM, Cees 2016: Reisen zu Hieronymus Bosch. Eine düstere Vorahnung. Aus dem Niederländischen von Helga van Beuningen. München: Schirmer/Mosel.

PITTS REMBERT, Virginia 2012: Bosch. New York: Parkstone Press.

SCHWARZ, Gary 2016: Eine Welt ohne Sünde. Hieronymus Bosch als Visionär. In: Verkehrte Welt. Das Jahrhundert von Hieronymus Bosch. Hamburg: Hirmer, 8-16.

SCHWARZ, Thomas 2015: Hybridität. Ein begriffsgeschichtlicher Aufriss. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 6, H.1, 163-180.

VIETTA, Silvio (Hg.) 1990: Lyrik des Expressionismus. Tübingen: Max Niemeyer.

WOOD, Alice 2008: Of Wings and Wheels: A Synthetic Study of the Biblical Cherubim. Berlin: De Gruyter.

Internetquellen

BIBLESERVER: https:// www. bibleserver.com

DAS BIBELLEXIKON online: https://www.bibelwissenschaft.de

DÖPFNER, Mathias: Warum in der Hölle gelacht werden darf. In: Die Welt vom 23.02.2016, https://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article152523213/Warum-in-der-Hoelle-gelacht-werden-darf.html (Zugriff 12.07.2017)

ERENZ, Benedikt: Hieronymus Bosch: Lustgärtner, Höllenforscher. In: Die Zeit vom 21.02.2016, http://www.zeit.de/2016/09/hieronymus-bosch-bilder-niederlande-gemaelde-s-hertogenbosch (Zugriff 13.07.17)

MIHĂILĂ, Alexandru: Fiarele înaripate. Despre Iezechiel 1, 5-28 (Die geflügelten Tiere. Über Ezechiel 1, 5-28). In: Ziarul Lumina vom 26.11.2009, http://ziarullumina.ro/fiarele-inaripate-despre-iezechiel-1-5-28-36769.html (Zugriff: 13.06.2017)

Anhang

Abb. 1. Garten der Lüste, Hieronymus Bosch – Galería online,
Museo del Prado, El jardín de las Delicias, de El Bosco.jpg.
https://ro.wikipedia.org/wiki/Fi%C8%99ier:El_jard%C3%ADn_de_las_Delicias,_de_El_Bosco.jpg

Abb. 2. Der Baummensch,
https://www.europeana.eu/portal/ro/record/15508/7876.html

Abb. 3. Das Jüngste Gericht,
http://www.akademiegalerie.at/de/Sammlung/Das%20Weltgerichts-%20triptychon%20von%20Hieronymus%20Bosch/mehr%20zum%20Altar

Abb. 4. Der Heuwagen, Hieronymus Bosch oder Werkstatt – Museo Nacional del Prado – Jheronimus Bosch – De hooiwagen (c.1516, Prado).jpg
https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Heuwagen#/media/File:Jheronimus_Bosch_-_De_hooiwagen_(c.1516,_Prado).jpg