

## Himmel und Hölle als Gefühlsräume

Hartmut Böhme

### Imaginäre Räume

In Räumen, die durch widerständige Dingensembles in Lage- und Abstandsbeziehungen gegeben sind, bewegen wir uns und handeln wir körperlich. Es mag sich um unsere Wohnung handeln, um Verkehrs- und Stadträume, Arbeitswerkstätten oder ein Bergwerk. Diese Räume sind nicht natürlich und wir haben auch keine natürliche Beziehung zu ihnen. Sie sind soziokulturell konstituiert und codiert; sie sind Vergegenständlichungen von symbolischen, historisch wandelbaren Konstruktionen. Sie erschließen sich uns nicht unmittelbar, sondern über kulturell geprägte Formen der Wahrnehmung, in denen das *mapping* von Umgebungsräumlichkeiten organisiert ist. Ohne dieses *mapping* wären wir orientierungslos.

Auch wir selbst sind räumlich: wir nehmen qua Körper Raum ein und müssen fortgesetzt unseren Körper mit der Umgebung koordinieren: davon hängt der Erfolg des Handelns ab. Vom Körper gehen Richtungsräumlichkeiten aus, die unseren Koordinationen zugrundeliegen: rechts und links, vor mir und hinter mir, unter mir und über mir. Auch unsere Gefühle, so haben Maurice Merleau-Ponty und Hermann Schmitz gezeigt, sind räumlich: Angst hängt mit Enge zusammen wie Glück mit Weite und Erhabenheit; Depression lastet bedrückend auf uns, während Heiterkeit uns 'aufmuntert', nämlich in versatile Beweglichkeit versetzt. Solche Gefühlsräume lassen sich präzise beschreiben.

Mentale Prozesse werden ebenfalls oft räumlich vorgestellt: wir sprechen nicht zufällig z.B. von der 'Architektur' eines philosophischen Systems oder vom *cognitive mapping*, durch das wir die Wissensdaten in quasi-kartographische Ordnungen bringen, die den Zugriff auf Daten durch deren Lokalisierung erlauben und ihren Zusammenhang etwa als Vernetzung oder als Baumstruktur darstellen.

Die Theorien des Gedächtnisses seit der Antike werden über Topoi aufgebaut. Dies sind Orte, an denen wir Erinnerungsmaterial speichern, organisieren und wiederfinden. Diese Räume sind nicht physisch, sondern imaginär. Wenn wir denken oder uns erinnern, leben wir in imaginären Räumen. Diese sind nicht unwirklich. Imaginär soll heißen, daß die Objekte, mit denen wir es zu tun haben, mit Kant zu sprechen, Anschauungen ohne die Gegenwart eines Gegenstands sind, also Vorstellungen. Das soll nicht heißen: *bloße* Vorstellungen. Denn einen steigenden Anteil unserer Lebenszeit verbringen wir nicht mit realen Dingen, sondern mit Vorstellungen; und die Tätigkeiten unseres inneren Sinnes, der diese Vorstellungen hervorbringt und bearbeitet, werden gesamt-kulturell immer wichtiger.

Vorstellungen müssen nicht im Inneren unsere Köpfe bleiben. Medien sind die kulturell bedeutendste Erfindung, um Vorstellungen an materialen Trägern und nach entsprechenden Codes darstellbar zu machen. Die bildenden Künste entwickeln in Abhängigkeit zu ihren Instrumenten (Meißel, Pinsel, Stift) und ihren Trägerschichten (Stein, Leinwand, Farbe, Plastik) und bezogen auf ihren Hauptmodus (die Visualität) andere Codes der Darstellung (z.B. das zweidimensionale Tafelbild) als die Literatur. Letztere bildet in Korrespondenz zu ihren Geräten (Keil, Feder, Schreibmaschine) und ihren Trägerschichten (Ziegel, Papyrosrolle, Haut, Papier, Buch) und bezogen auf ihren Hauptmodus (die Sprache) ihrerseits eigene Darstellungscodes (z.B. das Traktat, die Ode). Durch die Neuen Medien, besonders den Computer, der uns an veränderte Formen des Imaginären anschließt, nämlich den Cyberspace, variiert und kompliziert sich diese mediale Performanz des Imaginären. Medien sind also Kulturtechniken, mit deren Hilfe das Imaginäre transpersonal und intersubjektiv, damit vermittelbar, speicherungsfähig und überlieferbar wird. Mithin bildet das Imaginäre eine zentrale Schicht der kulturellen Wirklichkeit: nämlich die symbolische Welt. Es gibt diese nicht ohne Medien und es gibt sie nicht ohne die Konstruktion imaginärer Räume: sie sind diesseits wie jenseits der materiellen Welt die grundlegende Dimension einer jeden Kultur.

Doch die Beziehung des Imaginären zum Raum ist schwer zu bestimmen. Das beginnt schon bei einfachen Akten. Wenn wir z.B. telefonieren, wissen wir eigentlich nicht genau, *wo* wir dabei sind: denn eben der Ort, *von wo* aus wir anrufen oder *an dem* wir angerufen werden, ist gleichgültig. Zu sagen, daß wir *im* Kino sitzen, wenn

wir einen Film sehen, ist unbefriedigend als Antwort auf die Frage, was es denn meine, wenn wir in eine Welt der Bilder eintauchen. Erst recht ist unklar, *wo wir sind*, wenn wir im Internet surfen, chatten, navigieren, als Avatare dort 'leben' usw. Gewiß sind wir vor dem Bildschirm und haben über die Interfaces durchaus sinnliche Kontakte zu den Zeichenoperationen, die wir vornehmen; aber gerade dies ist für die Räumlichkeit von Cyberspace gleichgültig. Sicher ist, daß wir ins Imaginäre 'eintreten' und dort wichtige Arbeiten verrichten oder Vergnügungen nachgehen, die den Sensationen der Realwelt nicht nachstehen. Gestehen wir dies zu, dann schwindet das Überlegenheitsgefühl gegenüber mittelalterlichen Menschen, für die Himmel und Hölle feste Realitäten darstellten, ja, daß Jenseitsreisende von Erfahrungen berichten, die sie dort gemacht haben, und daß diese Räume für den Aufbau der mittelalterlichen Welt und den Alltag der Menschen eine außerordentliche Bedeutung hatten.

Die hohe Realitätsevidenz des Imaginären verbindet die mittelalterliche Welt durchaus mit der modernen Welt der Medien; und von dieser her eröffnen sich neue Wege, das Fremdartige des mittelalterlichen Imaginären dem Verständnis näher zu bringen. Himmel und Hölle sind von hier aus mediale Codes, mit deren Hilfe die damaligen Eliten für Symbolpraxis die fürs Mittelalter wichtigsten Räume des Imaginären kreierte. Deswegen ist die *Divina Commedia* von Dante das klassische Werk des europäischen Mittelalters überhaupt. Himmel und Hölle bilden in Wort, Bild und Klang das multimediale Gesamtkunstwerk des Mittelalters, das für dieses charakteristischer ist als die Oper für das 19. Jahrhundert. Himmel und Hölle umschließen die irdische Szene des Wirklichen, die Sinn und Bedeutung nur im Hinblick auf dieses Spektakel des Imaginären hat. Als hochwirksame mediale Codes sind Himmel und Hölle zugleich die Formen, in denen die zentralen Semantiken der Kultur, aber auch die Extreme der Gefühle, gleichsam ihr kultureller Pendelschlag, um mit Aby Warburg zu reden, entworfen und experimentiert werden. Dies ist ein Thema, das die Religionshistoriker noch kaum entdeckt haben.

Innerhalb dieser Perspektive schränke ich mich auf folgende Punkte ein: 1. Welche Rolle spielen Himmel und Hölle für die Codierung von Gefühlen? 2. Welche Erfahrungen werden bei Jenseitsreisen gemacht, die real unmöglich und dennoch für die Kultur zentral sind? 3. Welche Funktionen übernehmen die imaginativen Po-

tentiale der Sprache im Verhältnis zu anderen Medien wie Bild oder Musik? 4. Welche Funktionen haben die Codes von Himmel und Hölle für den Aufbau der symbolischen Ordnung der mittelalterlichen Kultur?

Diese Fragen sind hier nicht erschöpfend zu behandeln. Es läge nahe, von bildkünstlerischen Darstellungen auszugehen. Doch sind es *Texte* über Himmel und Hölle, die hier im Vordergrund stehen. Das hat seinen Grund darin, daß historisch gesehen es zuerst auch Texte waren, deren visionäre Kraft die Vorstellungsräume von Himmel und Hölle hervorgebracht haben, nicht die Maler, nicht die Musiker. So bleibt die für die mittelalterliche Kultur so wichtige intermediale Verknüpfung von Phänomen vorerst unbehandelt, obwohl erst von hier aus die medienpezifische Modulierung jener Gefühle gezeigt werden könnte, welche in Himmel und Hölle erlebt werden.

Mit der Frage, welche Funktionen Himmel und Hölle in der europäischen Geschichte der Gefühle haben, befindet man sich im Gebiet der Religionspsychologie. Letztere ist von David Hume über Ludwig Feuerbach und Karl Marx bis zu Sigmund Freud beinahe identisch geworden mit *Religionskritik*: indem man religiösen Formen, Ritualen, Symbolen nachzuweisen glaubte, daß sie projizierte Reflexe von profanen Ängsten und Hoffnungen, Ungewißheiten und Verschuldungen, Sehnsüchten und Unterdrückungen darstellten, hatte man die Religion auf Affektfiguren reduziert. Religionskritik auf dieser Linie hieß, die großen Affekte, welche von Religionen performiert werden, auf die Funktionen im individuellen Lebenshaushalt, im sozialen Ordnungsgefüge und in der Herrschaftsabsicherung zurückzuführen. Dies war der Weg aufklärerischer Religionskritik.

Wenn Himmel und Hölle als mediale Gefühlsräume ernst genommen werden sollen, so sind einige Vorbemerkungen nötig. Jenseitsräume sind für Religionen konstitutiv.<sup>1</sup> Indessen kommt es hier zunächst weder auf die Theologie oder die Religionswissenschaft an, noch auf die historische Genese der beiden für die christliche Kultur klassischen Jenseitsräume, zu denen noch der „dritte Ort“ hinzukommt, wie Jacques LeGoff das Fegefeuer nannte.<sup>2</sup> Das Augenmerk gilt vorerst nur der Raumhaftigkeit des Jenseits.<sup>3</sup> Der Ausdruck 'Jenseits' setzt eine Grenze voraus, bis zu der jener Raum der konventionalisierten Wirklichkeit reicht, in der physisch gehandelt wird. In dieser Realität setzen physische wie symbolische Prozesse immer materiale Medien und leiblich präzente Kommunikanten voraus. Die

Grenze zwischen Wirklichkeit und Jenseits ist indes nicht von der Art territorialer Grenzen, 'jenseits' derer ein strukturell gleicher Raum 'weitergeht', der nur politisch, sprachlich oder kulturell 'anders' besetzt ist.<sup>4</sup> Die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits ist ein Hiatus nicht im Kontinuum, sondern in der Qualität von Raum. Im Diesseits und Jenseits herrschen verschiedene Ordnungen. Ich nenne Jenseitsräume *imaginäre Räume*, um anzudeuten, daß sie nicht betreten werden können, ohne einen Wechsel in der eigenen Identität zu vollziehen: man muß tot sein oder wenigstens, wie ein Schamane, den eigenen Körper verlassen können; oder man muß wie Odysseus über genaue Ritualkenntnisse verfügen, welche eine Versetzung in einen Jenseitsraum erlauben (*Odyssee* Buch X). Durchweg gibt es aus dem Jenseits keine Rückkehr in denselben Leib mit identischem Persönlichkeitsbewußtsein. Darum wecken Jenseitsräume in fast allen Kulturen zuerst Angst. Zu imaginären Glücksräumen werden sie erst später modelliert.

Die grundsätzliche Irreversibilität, die für irdische Lebewesen bei der Versetzung ins Jenseits allermeist gilt, trifft auf Jenseits-Populationen nicht zu: sie vermögen an jedem Ort und zu jeder Zeit im Diesseits zu erscheinen – und es auch wieder zu verlassen. Dieser Unterschied markiert die 'Grenze' zwischen sterblichen Lebewesen und Jenseitspopulationen wie Göttern, Engeln, Dämonen, privilegierten Ahnen oder Heiligen. Das Raum-Zeit-Kontinuum des Diesseits ist mithin nicht so kontinuierlich, wie man glaubt; sondern es ist gleichsam perforiert; es kann überall Eingänge oder Tore aufweisen für den Einfall des Jenseitigen. Nur über diese Tore, die dadurch zu 'magischen Kanälen' werden, und durch die irdischen Reisenden, sofern sie sich als Ethnographen des Jenseits bewährten und nicht blind und stumm vor erhabener Begeisterung waren, – nur über diese Nachrichtenkanäle wissen wir einiges über das Jenseits. Diesen Nachrichten zufolge besteht eine religionsübergreifende Einigkeit darüber, daß das Jenseits räumlich verfaßt ist, öfters sogar auch zeitliche Vektoren aufweist – wie z.B. in Dantes *Divina Commedia*. Darum ist das Jenseits nicht einfach das Imaginäre, sondern der *Raum* des Imaginären. Die großen europäischen Entdecker dieser Räume – wie Odysseus, Aeneas, der Jenseitswanderer im 10. Buch von Platons *Politeia*, Johannes der Apokalyptiker, St. Brandan und ihrer aller Erbe: Dante in Begleitung von Vergil – all diese Piloten des Jenseits sind auch Kartographen und Vermesser, Ethnologen und

Schriftsteller. Von diesen Reisenden der Schrift übernahmen dann die Maler, welche nur selten ihr Atelier verlassen zu haben scheinen, erst die Angaben für die Ikonographie von Himmel und Hölle, welche unser Bildgedächtnis ausfüllt.

Das griechische Wort *phantasia* und die lateinische *imaginatio* bezeichnen das Vermögen oder die Kunst, etwas ins Licht, nämlich in Erscheinung, das heißt: vor das Angesicht und mithin ins Bild bringen zu können. Weil dies die ursprünglichere Bedeutung von Einbildungskraft ist und nicht etwa unser Verständnis, wonach eine Imagination eine unwirkliches Trugbild sei, betrachte ich die imaginären Räume von Himmel und Hölle als diejenigen Codes, durch die etwas in Erscheinung gebracht wird, was uns sonst entgeht. So gesehen sind Himmel und Hölle gewaltige *Medien* oder *Maschinen*<sup>5</sup>, welche Gefühle 'ins Licht' und 'in Erscheinung' bringen, die zum Menschlichen gehören und darum für das historische Selbstverstehen aufschlußreich sind.

### Religion und Angst

Eine letzte Vorbemerkung ist notwendig. Das Grundgefühl, um das es in der Religion geht, ist die Angst. „In der Welt habt ihr Angst, aber seid getrost, ich habe die Welt überwunden“ (Johannes 16,33) – dieser Jesus zugeschriebene Ausspruch kann, in seinem ersten Teil, als Grundmotiv aller Religionen, und in seinem zweiten Teil, als das Versprechen aller Erlösungsreligionen verstanden werden. Es besteht hinsichtlich der jüdisch-christlichen, nicht in gleicher Weise für die übrigen Religionen Einigkeit darüber, daß es, wie der Religionswissenschaftler Axel Michaels resümiert, einen *biologischen* Primat der Angst gibt.<sup>6</sup> Ganz sicher gäbe es ohne Angst keine Religion – aber nicht gilt umgekehrt: ohne Religion gäbe es keine Angst.

Auch außerhalb der Religionswissenschaft, vor allem in der Existenzialphilosophie von Kierkegaard über Heidegger bis zu Sartre, in der Anthropologie von Herder bis Gehlen und ebenso in der Neuro- und Evolutionsbiologie herrscht die Ansicht vor, daß die Angst basal im Menschen als Lebewesen verankert ist, nämlich im limbischen, mithin ältesten System des Hirns.<sup>7</sup> Die *limbische* Angst, welche wir mit den Tieren teilen, wird zur spezifischen *conditio humana* dadurch, daß nur Menschen um ihre Sterblichkeit wissen, daß sie in ihrer Umwelt exzentrisch, d.h. unsicher und besorgt positioniert sind,

ihr Weltbezug unverlässlich und ihre Zukunft ungewiß ist (Helmuth Plessner). Diese *kognitive* Angst ist einerseits unhintergebar – sie ist nicht sekundär, sondern eine Universalie. Andererseits ist die kognitive Angst die Quelle von kulturellen Anstrengungen, zu denen die Religionen als historische „Vor- und Fürsorgesysteme“ an vorderster Stelle gehören. Deswegen ist die „Prävalenz der Angst weitgehend unabhängig vom Religionstyp“.<sup>8</sup>

Menschen haben Angst also nicht nur einfach als biologisches Frühwarnsystem, sondern sie haben mit dem Tod jenen Nucleus ihres Bewußtseins *identifiziert*, der sie von Tieren trennt und mithin zu Menschen macht. Eine reflexive Rückkoppelungsschleife erzeugt also eine Art 'Angst-Angst', die zu kulturell *differenzierten Repräsentationen* symbolisch-sprachlicher Art befähigt – mithin zu nicht-biologischen Bewältigungsstrategien. Himmel und Hölle sind solche medialen Repräsentationen von Angst und ihrer Bewältigung. Die Angst-Angst disponiert aber andererseits auch zu einer *Entdifferenzierung* der situativen Ängste, nämlich zu einer generellen Daseinsangst – d.h. sie gehört zu den kulturellen Angstverstärkungen, welche Tiere nicht kennen. Das prägt den Charakter der Religionen. Dabei sind Religionen keineswegs nur ein Versprechen der Angstfreiheit. Das Gegenteil ist ebenso wahr. Die Nähe, die zu Gottheiten und zum Heiligen schlechthin gesucht wird, ist immer auch, wie Rudolf Otto sagt, ein „Mysterium tremendum“.<sup>9</sup> Und Renate Schlesier hält im Blick auf diese affektive Ambivalenz des Göttlichen und Numinosen fest: „Die Lust-Qualität des Schauders, die Schauer-Qualität der Lust, die von Mythologien und Riten der Völker bezeugt wird, verbietet eine einseitig negative Bewertung religiöser Angstphänomene.“<sup>10</sup>

Angst ist in vielen Religionen deswegen ein ambivalentes Gefühl, weil Religionen sowohl für Sehnsüchte nach Angstfreiheit wie für den in der Nähe des Göttlichen erlebten Angstschauer und schließlich für Strafängste und Straflüste ein reiches Angebot zur Verfügung halten. Diese Tatsache läßt im Hinblick auf Himmel und Hölle vermuten, daß diese Jenseitsräume keineswegs Zustände der Angst und der Seligkeit in *dichotomischer* Verteilung zeigen. Der Primat der Angst in der Religion legt vielmehr nahe, die Spuren der Angst auch dort zu suchen, wo von dieser erlöst und Glück erlangt sein soll; während umgekehrt die Zustände der Angst und Qual in der Hölle keineswegs, wie oft behauptet, nur negativ als Gottesferne,

sondern im Gegenteil auch als besonders dichte Nähe des Göttlichen verstanden werden können. Und zudem wird im Schauer, den die Hölle erregt, auch eine Fülle von Lüsten mitbefriedigt, oft genug Rachegeleüste, mit denen die im Leben geängstigten und gequälten Frommen sich nun im Jenseits erfreuen. Himmel und Hölle sind dramaturgische Räume, in denen die Angst und ihre Erlösung auf eine hochwirksame Weise choreographiert werden.

Schließlich ist damit zu rechnen, daß religiöse Ängste entstellte Darstellungen von sozialen Ängsten, d.h. symbolische Verarbeitungen von Leidenserfahrungen sind, die körperlich erlebt werden und historisch stark differieren.<sup>11</sup> Ist die Angst der Primat der Religionen, so sind Gewalt- und Folter-Erfahrungen die Antezedenz dieser Angst. Sie sind der Kern der Zivilisation auch dann, wenn man den „Prozeß der Zivilisation“ – wie Norbert Elias – als fortschreitende Verfriedlichung stilisieren möchte. Die Angst vor Gewalt und Folter gehört zu den Performanzen jedweder Herrschaft. Die dichte *Darstellung* von Gewalt und Folter in der mittelalterlichen Hölle hat dieselbe Funktion wie das – bis heute übliche – *Vorzeigen* der Folterinstrumente im Folterritual: es sind Mittel der Unterwerfung auf dem Weg der überwältigenden Besetzung der *Schmerzphantasie* des Opfers – sei dies ein mittelalterlicher Gläubiger der Hölle, eine Hexe der frühen Neuzeit, ein Jude in den Gestapo-Kellern oder ein Widerstandskämpfer in den Händen von Verhör-Experten. Identitäten wurden und werden auf zwei Wegen zerschlagen: real über den *Körper* und symbolisch über die Erregung von *Phantasien*, was der Körper erleiden könnte.

### Die *Visio Tnugdali* und die Hölle der Sexualität

Im tausendjährigen Mittelalter werden viele Jenseitsreisen geschildert – mit Vorstufen in der jüdischen und patristischen Tradition. Als Exempel für diese komplexe Geschichte steht hier die *Visio Tnugdali*, die 1149 von dem irischen Mönch Marcus in Regensburg aufgeschrieben wurde.<sup>12</sup> Die Vision kursierte, in viele Sprachen übersetzt, mehrere Jahrhunderte durch ganz Europa. Sie handelt von einem Ritter, Tundal, der in einer dreitägigen Ekstase eine Jenseitsreise besteht. Dabei wird Tundal von einem üblichen *angelus interpretis* an den Stätten des höllischen Strafgerichts vorübergeführt. Er *sieht* also die Qualen der Verdammten, bis er schließlich das Paradies erreicht

– eine Route, die unschwer als die klassische erkennbar ist, die auch Dante mit Vergil (in der Rolle des *angelus interpres*) durchwandert. Dies entspricht weitgehend einer jahrhundertealten Topik. Das besondere ist jedoch, daß Tundal bei jeder Station an eigener Seele die Pein der Gemarterten durchleiden muß. Was Tundal auf seiner Reise 'draußen' sieht, erlebt er im 'Innen' seines Ich. Jenseitsreisen beruhen gewöhnlich auf der ekstatischen Möglichkeit, daß die Seele den Körper verlassen kann, um in den Räumen des Imaginären umherzuschweifen. Dies ist auch hier so. Aber die Seele ist, abgesehen vom *Bewußtsein* ihrer Schuld, nur ein *anderer Körper*. Auch die leiblosen Toten, die verdammten Seelen, denen Tundal begegnet, sind nichts anderes als transfigurierte Leiber: sie knirschen mit den Zähnen, Tränen treten aus ihren Augen, Hitze brennt sie, Kälte läßt sie erschauern, Gestank peinigt ihren Geruchssinn wie höllisches Lärmen das Ohr, stechende, zerreißen, bohrende, brennende, wühlende, quetschende, pressende, spitzige Schmerzen quälen die Toten, *als hätten sie Leiber*. Seelen sind immateriell und virtuell, doch mit allen Qualitäten des lebendigen Fleisches ausgestattet. Diese Evidenz der Leiblichkeit der (toten) Seelen ist in den mittelalterlichen Texten über Himmel und Hölle so verbreitet, daß leiblose Seelenvorstellungen die Minderheit darstellen.

In vielen Höllen-Texten werden die lustvollen Leibessünden spiegelverkehrt zu Strafen: die Völlererer werden mit Unrat vollgestopft und Jauche wird ihnen eingetrichtert; die Geizigen, die nichts geben wollten, zernagen ihre eigenen Glieder; die Unzüchtigen werden in eine ewige Verschlingung ihrer eigenen Leiber gezwungen. Zwischen Sünde und Strafform besteht eine spiegelnde Proportion, was ein Indiz dafür ist, daß weder die Seele noch die Strafe abstrakt gedacht sind. Durchweg gilt, daß gerade dort, wo der irdische Leib abwesend ist, seine Vermögen ins Unendliche gesteigert und gegen ihn selbst gewendet werden. Die Seele im Mittelalter ist alles andere als die raumlose Instanz des Ich, sondern im Gegenteil: sie ist der vollständig intakte Leibraum, von dem nur das Fleisch abgelöst ist. Heute kennen wir die Erscheinung des Phantomschmerzes bei Amputierten: er ist nicht drinnen und nicht draußen, aber da. Dieses Phänomen ins Absolute gesteigert – das ist die mittelalterliche Seele in der Hölle: der Ganz-Leib als Phantom, vollständig im Körperschema ausdifferenziert, in allen Sinnen präsent, aller Empfindungen fähig, ja, übersensibel und ohne die Ausflucht zu anästhesierenden

Schutzmechanismen, deren lebende Körper fähig sind. Es gilt von den frühestens Höllenvisionen an – bereits für das jüdisch-äthiopische Henoch-Buch (Mitte des 2. Jhs. v. Chr.), erst recht seit der christlichen Apokalypse des Petrus (ca. 135 n. Chr.) oder der sog. Paulus-Apokalypse (Mitte des 3. Jhs.) –, daß die Seele der Toten, gerade weil sie das irdische Kleid des Fleisches abgelegt haben, nichts anderes ist als ultimativ gesteigerte Leiblichkeit – in völliger Preisgabe. Also ist die Seele *subiectum absolutum* in einem räumlich-korporalen Sinn

Es ist eine stupende Klugheit der Gelehrten, welche die Vorstellungen von Hölle und Himmel ausgearbeitet haben, daß sie ihrer Konstruktion Unterscheidungen zugrundelegten, die noch heute kaum angemessen bewußt sind: sie unterschieden zwischen dem aus Fleisch raumplastisch skulpturierten Körperding und dem in eigener Räumlichkeit empfindend präsenten Leib. Von einer raumlosen Seele ist nicht die Rede. Weil dies so ist, fusioniert die mittelalterliche Seele mit dem empfindenden Leib. Und das ist phänomenologisch ganz richtig.<sup>13</sup> Man kann behaupten, daß die Hölle der absolut gesteigerte Raum der pathischen Seite des Leibempfindens darstellt, während der Himmel eine doppelte Befreiung ist: Befreiung vom sterblichen Fleisch *und* Befreiung vom pathischen Gefühlsraum. Der Himmel wäre also die Sphäre der raumlos absoluten Seelen. Da diese schlechterdings unvorstellbar sind, mußten auch in den Himmel die Spuren irdischer Leiblichkeit und gefühlsatmosphärischer Räumlichkeit eingetragen werden, damit der Himmel überhaupt zu einer Imaginatio werden kann. Der Himmel wäre also, im Gegensatz zur aktionsreichen Hölle, gänzlich leer, *plenum vacuum*, wenn nicht die mittelalterlichen Autoren auch dort Gefühlsqualitäten mit den ihnen anhängenden leiblichen und räumlichen Schemata eingeschrieben hätten.

Der Ritter Tundal durchläuft also auf seiner Jenseitsreise mit seinem Schutzengel Stationen der Qualen für die Sündigen, von denen ihm angekündigt wird, daß er *jetzt* „weniges von dem vielem erleiden“ wird, was er, als Sünder, *auf ewig* erleiden müßte, wenn Jesus nicht barmherzig wäre. Tundal ist, anders als viele heilige oder erwählte Jenseitsreisende wie Henoch, Elias, Petrus, Paulus (in den entsprechenden Apokryphen), ein profaner Mensch, dessen Entrückung die didaktische Funktion hat, sein Schuldbewußtsein bis zum

Punkt der Umkehr zu steigern. In der Ekstase also durchlebt Tundal eine Art 'Vor-Qual' der Hölle: als Abschreckungs-Strategie.

Im folgenden kommentiere ich die Passage über jenen Ort, wo die Kleriker, Mönche und Nonnen bestraft werden, die Gott anlügen, indem sie Keuschheit geloben und doch unkeusch leben.<sup>14</sup> Dabei tritt eine außerordentliche psychologische Radikalität zutage, die der Text mit Dutzenden anderer Höllenberichte teilt:

Als der Engel also voranschritt, sahen sie eine Bestie, die [...] zwei Füße und zwei Flügel hatte, auch einen sehr langen Hals und eisernen Schnabel. Sie hatte auch eiserne Krallen, und durch ihr Maul ergoß sich eine unauslöschliche Flamme. Diese Bestie saß über einem Sumpf aus gefrorenem Eis. Die Bestie verschlang aber alle Seelen... und nachdem sie in ihrem Bauch durch Martern zu nichts [ad nihilum] gemacht worden waren, gebar sie sie in dem Sumpf aus gefrorenen Eis, und dort wurden sie zur Qual erneuert [renovabantur].

Derartige synthetische Misch-Monster sind in Höllenvisionen die Regel. Sie gehören topisch zur Population der Hölle, die keine wäre, wenn sie nicht, neben ihrer aus Extremen der Natur gebildeten Räumlichkeit, über Schreckenswesen verfügte, deren Anblick allein schon die Strafe ankündigt, deren Exekution sie vollziehen. Sie stehen zu Satan, dem Höllenfürsten, im selben Verhältnis wie die Engel zur Trinität: sie sind Attribut- oder Assistenz-Figuren. Die hier zugrundeliegende Vorstellung ist die einer aggressiv oralen Einverleibung, die im Verdauungsapparat eine Annihilation zur Folge hat, aus der wiederum über den Darmausgang eine die christliche Resurrektion obszön pervertierende Wiedergeburt hervorgeht. Diese ermöglicht, daß die Qual ad infinitum verlängert werden kann. Diese Dehnung der Zeit ins Unendliche ist für die Strafform der Hölle charakteristisch: doch sie ist an Ermöglichungsbedingungen geknüpft, welche erlauben, daß Straf-Arten, die am irdischen Leib dessen schnellen Tod (und damit ihr Ende) herbeiführten, über alles Denkbare hinaus verlängert werden können: die Flamme, in der man brennt, verbrennt nicht; das Eis läßt aufs Grausigste frieren: doch es gibt keinen Erfrierungstod; die tödliche Zerfleischung durch Geräte vollzieht sich bei wachem Schmerzbewußtsein, doch der zerfetzte Leib bleibt in seiner Empfindung auf ewig fixiert; man wird gefressen, aber das Gefressenwerden endet nicht; man erstickt an giftigen Dämpfen oder Schwällen von Unrat, doch das Erstickende erstickt nicht. Das ist eine der größten medialen Erfindungen des Mittelal-

ters: einen Raum zu denken, an welchem das leibliche Empfinden für die Ewigkeit gerettet wird, damit der Schmerz *unendlich* währt. Diese Vorstellung kann weder durch Bilder noch Musik, sondern nur im Medium der Sprache gebildet werden – einer Sprache allerdings, die vor allem deren sinnliche Evokationskraft mobilisiert und dadurch das Imaginäre aufs höchste erregt.

Die Wucht der Phantasie in unserem Text, welche Oraltät, Verdauungstrakt und Gebärmutter symbiotisiert, ist extrem körperlich und erinnert an die Kloaken-Theorie, welche Sigmund Freud für die archaischste Vorstellung der Kinder über Körperinneres, Sexualität und Geburt hielt.<sup>15</sup> Gerade in ihrer Kombination mit aggressiver Verschlingung ist sie die Basis für grandios psychotische Phantasmen.<sup>16</sup>

Es wurden aber alle Seelen, die in den Sumpf herabstürzten, schwanger, sowohl die Männer als auch die Frauen, und so erwarteten sie schwanger die Zeit, daß sie zur Geburt kommen sollten.

Hier zeigt sich, daß die Strafe in genau der Matrix erfolgt, in der die Sünde begangen wurde: nämlich der Sexualität. Die Befruchtung von Männern wie Frauen geschah offenbar im Inneren der Vogel-Bestie selbst: in der Sexualität selbst wirkt der perverse Strafmeechanismus eines dämonischen Monsters. Daß Sexualität *die* Verurteilung überhaupt ist, kann an Kühnheit der Phantasie kaum überboten werden. Der aggressiven Einverleibung im Feuer Maul entspricht die aggressive Geburtsausstoßung in die Kälte hinein. Überhaupt sind Feuer und Eis, wie in vielen Visions-Texten, die einzigen höllischen Temperaturen; sie gehören beide zur Logik des Todes; sie sind die absoluten Flanken der schmalen Zwischenzone des Wohltemperierten, in welcher Leben überhaupt möglich ist. Die vier Elemente und ihre Qualitäten werden in den Höllenvisionen durchweg als Todfeinde des Menschen eingesetzt.

Innen aber wurden sie [= die Schwangeren, H.B.] in den Eingeweiden nach Schlangenart von der empfangenen Nachkommenschaft gebissen, und so vegetierten sie armselig in der stinkenden Woge des durch das feste Eis toten Meeres dahin. Und als es Zeit war, daß sie gebären sollten, erfüllten sie schreiend die Hölle mit Geheul und gebären auf diese Weise Schlangen.

Die monströse Leibesfrucht zeigt, eingeschlossen im Inneren der Verdammten, dieselbe orale Aggressivität wie die Vogel-Bestie. Dies ist eine psychotische Phantasie von Schwangerschaft: dasjenige, was im

eigenen Leib heranwächst, ist ein fremdartiges Monstrum, das einen von innen her auszehrt und zerstört. Der Fötus ist selbst jenes Untier, das die Vertreibung aus dem Paradies initiierte, die dem Menschen feindliche Schlange, die den Fluch der Sexualität über ihn brachte. In jeder Schwangerschaft setzt sich dieser Fluch ins Unendliche fort. Alle erleben die Geburt in den Schmerzen, die Gott, als er das Menschenpaar aus dem Paradies verstieß, bereits der Urmutter Eva ankündigte. Im Geburtsschmerz straft sich die Lust. Dieses mythische Gesetz, auf beide Geschlechter ausgedehnt, wird hier zur höllischen Strafe. Die Geburt erfolgt ins Eisige hinein. Auch dies ist ein archaischer Reflex und zugleich eine anthropologische Generalisierung, wonach Geborenwerden heißt, nie mehr in einer Wärme-Homöostase zur Umwelt leben zu können. Das reicht bis zu Bertolt Brechts Phantasie des Geburtsschocks, der ihn in die Kälte wirft.<sup>17</sup>

Es gebären, sage ich, nicht nur die Frauen, sondern auch die Männer, nicht nur durch diese Glieder, die die Natur als für diesen Vorgang passend angelegt hat, sondern auch zugleich durch die Arme und durch die Brust; und sie kamen, durch alle Glieder hervorbrechend ins Freie.

Die Geburt wird phantasiert als ganzleibliches Zerrissenwerden, als ein grausiges Hervorbrechen eines *Alien*<sup>18</sup> aus dem eigenen Körperinneren. Dies ist der absolute Gegenpol zu jenen euphemistischen Bildern, in denen die Geburt als ein Akt tiefer Innigkeit und liebevollen Leben-Schenkens phantasiert wird (Maria und das Kind).

Es hatten aber diese Bestien, die geboren wurden, glühende Eisenköpfe und schärfste Schnäbel, mit denen sie die Leiber, wo sie herauskamen, zerfetzten. An ihren Schwänzen hatten aber dieselben Bestien viele Stacheln, die, wie Haken zurückgebogen, diese Seelen, aus denen sie herauskamen, zerstachen. Die Bestien aber, die hinauswollten, hörten nicht auf, da sie ihre Schwänze nicht mit sich ziehen konnten, ihre glühenden Eisenschnäbel auf die *Leiber* [sic!], aus denen sie herauskamen, zurückzuwenden, bis sie sie, bis auf Mark und Bein ausgedörnt, auffraßen.

Auch der Geburtsakt erfolgt im herrschenden sadistisch-paranoischen Code der Hölle. Die Geburt wird als *sparagmós* phantasiert, als archaisches Zerreißungsopfer.<sup>19</sup> Die Geburt aber kann sich nicht vollenden, sie ist ewig, weil es zu keiner Trennung von Gebärenden und Geborenen kommen kann: das ist der Alptraum einer negativen Symbiose. Sie führt zu einer Rückkoppelung der geborenen Monster mit den Körpern der Gebärenden in eben der Logik, die von der Vogel-Bestie vorgegeben ist: vernichtende orale Aggression. Nicht Sa-

turn frißt seine Kinder, sondern die Monster-Kinder fressen ihre Eltern. Diese Wiederholungsstruktur belegt das mythische Gesetz einer sich endlos als autoaggressives Verhängnis fortzeugenden Sexualität. Es ist auf der Erde verhüllt, doch im Raum der Hölle hat es seine curriculare Gestalt und seine gültige Theatralisierung gefunden.

Und so brüllte alles zusammen: das Knirschen des überschwemmenden Eises und das Heulen der leidenden Seelen und das Stöhnen der herauskommenden Bestien stieg zum Himmel [...] Selbst auch die Schamteile von Männern und Frauen waren ähnlich wie Schlangen, die die unteren Teile des Bauches und die Eingeweide dort herauszuziehen suchten.

Die Sexualorgane selbst sind Schlangen, welche Schlangen zeugen und gebären, welche jene auffressen... – und so immer fort. Das uralte Kosmos-Zeichen des Ouroboros, der verschlingend in sich selbst zurückkehrt und dadurch vollendet, erscheint hier in perverser Entstellung. Im Körper selbst, so lautet die Botschaft, wütet die Sexualität als ein auf sich selbst zurückgebogener, autoaggressiver Trieb ohne Ende, der von sich selbst überwältigt wird, indem er die Züge grausamer Oralität annimmt. Sexualität ist wahrlich ein *Alien* und eine höllische Brut. – Neben all den überdeutlichen Singnifikanten des Leibes in diesem Land der inkorporalen toten Seelen ist als weitere mediale Spur ferner das Akustische festzuhalten: die Kakophonie gehört zur Hölle schlechthin, sie ist sehr oft sogar eines ihrer Folterwerkzeuge.

Tundal muß nun diese, wie alle andere Qualen, die für die verschiedenen Sünden vorgesehen sind, an seinem virtuellen Leib durchleiden, bis ihn sein Engel befreit. Achthundert Jahre vor Antonin Artaud wohnen wir einem unübertrefflichen „Theater der Grausamkeit“ bei, das nur als medialer Raum möglich und erträglich ist. Und 650 Jahre vor dem von den Surrealisten als göttlich apostrophierten Marquis de Sade wurde im mittelalterlichen Höllen-Spektakel der dunkle Zusammenhang von mythischer Wiederholungsritualität, sexuellen Obsessionen und zeremonieller Performanz entworfen.

### Die Musik des Himmels

Am Ende der Höllenreise erreichen beide, wie Vergil und Dante zwei Jahrhunderte später, das himmlische Paradies. Dort sieht Tundal die Scharen der Gottseligen. Dominant sind hier der Sinn des Au-

ges und der des Ohres. Dem Auge wird der Glanz der kostbaren Stoffe und Materialien ansichtig, der Glanz des Firmaments, der liebliche Schein der himmlischen Ornamente. Die Augen der Seligen selbst schauen zudem noch die „Gegenwart der Heiligen Dreifaltigkeit“.

Letzteres wird Tundal verweigert, weil er sonst „alles Vergangenen uneingedenk“ würde. Er wäre somit einer jener Ekstatiker, die aus dem Jenseits so erinnerungslos zurückkehren, wie der Himmel selbst als Ganzes ohne Gedächtnis ist; denn er ist reine Gegenwart. Wer diese geschaut hätte, käme ohne Bericht zurück, weil der Glanz Gottes alle Erinnerung auslöscht. Hier aber ist es anders: Tundal ist als Jenseitsreisender beauftragt, alles „ad utilitatem proximorum memoriter retinere“ (alles zum Nutzen der Nächsten in Erinnerung zu behalten). Der Jenseitsreisende muß gedächtnisfähig bleiben. Deswegen wird ihm die Folter nur unter schützender Anleitung zugefügt und im Himmel der Strahlglanz der Trinität vorenthalten. Beides steht im Dienst der Memoria. Erinnerung wird in den virtuellen Gefühlsraum des Körpers durch Schmerzen eingebrannt – so daß die Hölle erinnerbar bleibt. Doch wie soll der Himmel erinnerbar sein? Auch dieser wird zum Raum stilisiert und mit sinnlichen Perzeptionen angefüllt, weil der alten Lehre gemäß Memoria nur arbeiten kann, wenn sie über *topoi*, d.h. konkrete Anschauungsorte verfügt. Nur dadurch wird Tundal erzählfähig – und nur so kann aus dem Reisenden ein Erzähler werden, wie es schon für Odysseus gilt, ja, für Epen überhaupt.<sup>20</sup>

Vom Himmel aber gibt es nicht viel zu erzählen. Es gilt nur das Bild einer Versammlung hervorzurufen, die im ewigen Anschauen des lichtvollen Gottes versunken ist: ein frühes *tableau vivant*, der nur einen einzigen Gefühlstonus enthält: das Glück im Blick. Und zum zweiten etwas, was ebenfalls nicht erzählbar ist – das ist die Musik. Die Musik ist – ganz pythagoräisch – die Harmonie an sich, hervorgebracht von Mündern, die nicht singen, und von Instrumenten, die von selbst klingen. Es ist absolute Musik, die sich von der *vox humana* (vom Leib also) ebenso gelöst hat wie vom Instrument. Musik als reiner Wohl-Klang – Euphonie, die der Kakophonie der Hölle kontrapunktiert ist. Wie sollte man dies erzählen können? Doch man kann es hören, z.B. jenes wunderbare Instrument in der *Visio Tnugdali*, bei dem vom Firmament goldene Fäden herunterhängen, mit Silberdrähten verbunden, an denen Klangschalen, Be-

cher, Cymbeln und Glöckchen hängen: diese werden von den Flügeln der herumfliegenden Engel gestreift und geben ein endloses Konzert himmlischen Wohlklangs.<sup>21</sup>

Damit wird neben dem Wort und der Visualität ein drittes Medium, die Musik, bedeutend. Reinhold Hammerstein hat in seiner Studie über die „Musik der Engel“ gezeigt, daß die himmlische Musik zwar auch von der antiken Idee der kosmischen Sphärenharmonie (*musica mundana*), vor allem aber von Formen der Liturgie inspiriert wurde. Die Himmelschöre intonieren entweder *una voce* oder *alter ad alteram*, in jedem Fall *sine fine* zentrale musikalische Elemente des choreographischen Ablaufs der Messe: so z.B. das Sanctus, das Gloria, das Kyrie, das Alleluja, den Psalm, den Hymnus. Diese Musik wurde von Ekstatikern als *auditio spiritualis* gehört; oder man kann sagen: sie wurden in einen medialen Klangraum versetzt. Dem entspricht, daß die Abläufe des Himmels – ob als politisch konnotierte Thronsaalzeremonie oder als liturgische *missa coelestis*, ob also als Himmelsstadt im Schema des Himmlischen Jerusalem oder als katedraler Raum des Gotteslobes phantasiert – immer rituellen Mustern folgen, die gerade durch die musikalischen Endlosformen den Charakter einer infiniten Devotion erhalten. Zwar wird die irdische Messe als Nachahmung der himmlischen Liturgie interpretiert, in Wahrheit aber ist es umgekehrt: der Himmel ist eine endlose Liturgie musikalischer Jubilatio und choreographierter Bewegungen, wie sie im Lauf des Mittelalters in den Gottesdienst eingeführt werden.

Man darf nicht vergessen, daß das mittelalterliche Theater direkt aus der Liturgie herauswächst und daß gegenüber der weltlichen Musik, die immer unter dem Verdacht teuflischer Sinnenverzauberung stand, die sakrale Musik die einzig angemessene und erlaubte Form des akustischen Genusses darstellte. Sie stellt eine Introduction und einen Vorgeschmack der himmlischen Süßigkeit dar, des Glücks, das jenseits der Angst als vollständiges Eingetauchtsein in harmonische Klangräume gedacht wird. Hier ist den erlösten Seelen und den Engeln sogar erlaubt, in gemessenen Reigen liebliche Bewegungsfiguren zu bilden, die zusammen mit der Musik eine Art himmlisches Ballett bilden. Das ist Seligkeit. Demgegenüber ist die Kakophonie der Hölle eine gezielte Subversion der Liturgie, ihres zeremoniellen Ablaufs, ihrer Musik, ihres Vorgeschmacks auf den himmlischen Tanz – und doch deren Mimesis. Denn der Teufel ist

*simia dei*, ein Affe Gottes, der in seinem Raum, der Hölle, die himmlischen Formen in genauer Umkehrung, als Perversion also choreographiert: auch darum ist die Hölle ein Raum des Ritus und der Zeremonie. Und eben deswegen konnte es nicht ausbleiben, daß in späterer Zeit zur Messe ihr Gegenteil: die Schwarze Messe erfunden werden mußte.

Die Klangwelt der Hölle ist wüster, schmerzender, chaotischer, schreiender Pop und Punk – jedenfalls für die an Himmelsklänge gewöhnten oder auf diese fixierten Ohren frommer Gesinnung. Man kann die metaphysische Einteilung in Himmels- und Höllenmusik mediengeschichtlich gar nicht überschätzen – sie reicht bis in unsere scheinbar profane Klassifizierung in E- und U-Musik oder bildet z.B. auch den geheimen Hintergrund der Verbindung von Teufelsbundenroman und Musiktraktat in Thomas Manns *Doktor Faustus*.

Es kann nicht überraschen, daß in diesen Klangtypen von Himmel und Hölle auch politische Implikationen stecken. Dies wird an der Schilderung der himmlischen Populationen sichtbar. Sie werden gebildet von den Körperschemen jener Menschen, „qui magis subesse gaudent, quam presse“ (die sich viel mehr daran erfreuen, untergeordnet als übergeordnet zu sein). Die Seligen bilden also ein Heer, worin ein jeder seinen „Eigenwillen“ (*voluntas propria*) aufgegeben hat und „fremdem Willen“ (*alieno voluntati*) gehorcht. Die Seligen sind die depersonalisierten Elemente des Gotteswillens. Als solche treten sie in eine himmlische Sinnlichkeit ein, ein Schmecken von Himmlischem, ein Riechen des „lieblichen Duftes“ über dem Lager der Seligen, ein Sehen der Trinität und ein Hören der absoluten Musik. Nur der Tastsinn ist dispensiert. In dieser „Gemeinschaft der Heiligen“, welche keusch geblieben sind, wo jeder wie alle und alle wie einer ist, bedarf es nicht mehr der elementaren Versicherung des Anderen, wie es der Tastsinn primär erschließt – weil kein Anderes mehr ist. Der Himmel ist mithin der Raum eines auf Ewigkeit gestellten synästhetischen Spektakels, in welchem alle Gefühle und alle Sinneseindrücke, welche dem Leib sonst zugänglich sind, abwesend sind.

Die Depersonalisation, die strikte Ausrichtung und der Gehorsam jedoch zeigen an, daß die Unterwerfung unter die Macht die Bedingung für die Befreiung von Angst und Schmerz ist. Dies ist die einfache Lehre, die bis heute gilt. Das *nunc stans* der himmlischen Seligkeit ist stillgestellte Angst (anders ist es im griechischen Elysium

oder im Nirwana<sup>22</sup>). Die Vor-Lust, die die christlichen Himmelsbilder erzeugen, ist nichts als das Versprechen, daß Gehorsam und Aufgabe des Eigensinns sich lohnen, weil dies der Weg des Vergessens von Angst ist. Die Hölle ist die Ewigkeit des in den Leib hineingefolterten Gedächtnisses: nicht vergessen zu dürfen, das *ist* die Hölle. Der Himmel dagegen ist genau dieses ichlose Vergessen, reine Erinnerungslosigkeit, auf deren Altar der Leib dem Gehorsam geopfert wird. Dieser Gehorsam aber macht erst die Erde zur Hölle. Wir wissen dies, am Ende des 20. Jahrhunderts, besser als jedes Jahrhundert vor uns.

### Politische Phantasmen

So scheint es berechtigt, an den Bildern von Himmel und Hölle den Primat der Angst bestätigt zu sehen. Die Visionstexte belegen die These vom Primat der Angst<sup>23</sup>, sowohl qualitativ als auch temporal. Qualitativ, insofern die Phantasien der Hölle an leiblich-emotionaler Intensität diejenigen des Himmels prinzipiell übertrifft. Temporal, indem die Phantasien der Hölle ein Prius darstellen, das so mächtig ist, daß noch die Seligkeit des Himmels als abgeleitetes Phänomen der Angst erkennbar ist.

Seit dem Zeitalter der Patristen folgen die symbolischen Ordnungen von Himmel und Hölle einem topischen und rhetorischen Schema. Man unterschätzt das Rhetorische, wenn man die Rede von Himmel und Hölle nur funktionalistisch analysiert. Man unterschätzt es auch, wenn man wegen dieses Rhetorischen die Authentizität dieser Reden bezweifelt. Das Rhetorische und Topische bietet den Schutz, ohne den Erfahrungen und Phantasmen dieser Radikalität überhaupt nicht sagbar wären.

Es kann als sicher gelten, daß derartige Angst-Phantasmen von der Geistlichkeit auch eingesetzt wurden, um die Sünder zu erschrecken, zu Gehorsam und Sittlichkeit anzuhalten, Konformität zu erzwingen und den Bann der Untertänigkeit zu prolongieren. Schmerzangst ist ein probates Herrschaftsmittel immer dort, wo Normen nicht verinnerlicht sind und über symbolische Drohungen (und reale Gewalt) durchgesetzt werden müssen. Himmel und Hölle gehören zur grandiosen Ökonomie der Jenseitsvorsorge, die das Mittelalter zur Absicherung des sozialen und religiösen Ordo entwickelt hat. Dabei folgen die Qualen der toten Seelen den Mustern irdischer

Traumatisierungen: ohne diese gäbe es keine Vorstellungsbilder der Hölle. An den Texten ist aber auch nachweisbar, daß die Hölle einem der intensivsten Gelüste Raum verschafft: dem der Rache. Spätestens seit Tertullian (um 200 n. Chr.) gilt, daß die Qualen der Hölle der sadistische Lustraum derjenigen ist, die ihre Feinde mit Genuß einer endlosen Pein aussetzen. Die Hölle ist das erste imaginäre Massen-Straflager, aus dem nicht einmal der Tod befreit. Die Hölle ist auch ein über Jahrhunderte fortgeschriebener Roman eines perversen Sodomasochismus, das größte *pornographische* Kunstwerk, das das Abendland hervorgebracht hat. Der Himmel dagegen ist, komplementär dazu, die grandioseste Phantasie eines Einklangs, der von einem Punkt aus die gesamte Population zu einem gewaltigen Massenchor einstimmt. Das ewige Leben ist die *nature morte* des Gehorsams aller, die ihr individuelles Leben zum Klangraum eines absoluten Willens gemacht haben. Der Himmel ist mithin der großartigste *politische* Roman des Abendlandes, gegen den der *Leviathan* von Thomas Hobbes so harmlos ist wie die Literatur des Marquis de Sade ein blasser Abglanz der Hölle.

Wahrlich unheimlich aber sind Himmel und Hölle in der Radikalität, in der sie das Äußerste an Gefühlen erkunden, die der menschliche Leib hergeben kann. Die Texte und Bilder der Hölle sind extremster Realismus an der Grenze des überhaupt noch Fühlbaren. Jenseits davon ist nichts, beginnt das Nichts. Am Mittelalter können wir eine Kühnheit in der Erkundung von Gefühlsräumen erkennen, der nahezukommen man Jahrhunderte später die ganze Kraft der Psychoanalyse aufbieten muß – um sogleich vor den Verbrechen unseres eigenen Jahrhunderts wieder in Fassungslosigkeit zu sinken. Wir sind aber gezwungen, den Menschen – als Kollektiv wie als Individuum – von seinen äußersten Rändern her zu denken.

Himmel und Hölle sind nicht das ganz Andere, sondern die im Medium des Imaginären erkundete Spannweite eines Lebens und einer Kultur, die einer unhintergehbaren Angst ausgesetzt ist und deren größtes Glück es ist, in einem Chor der Selbstaufgabe an einen kollektivsingularen Willen diese Angst jubulatorisch aus sich zu vertreiben. Wir würden uns überschätzen, wenn wir meinten, wir hätten diese fatale Dichotomie hinter uns gelassen.

## Anmerkungen

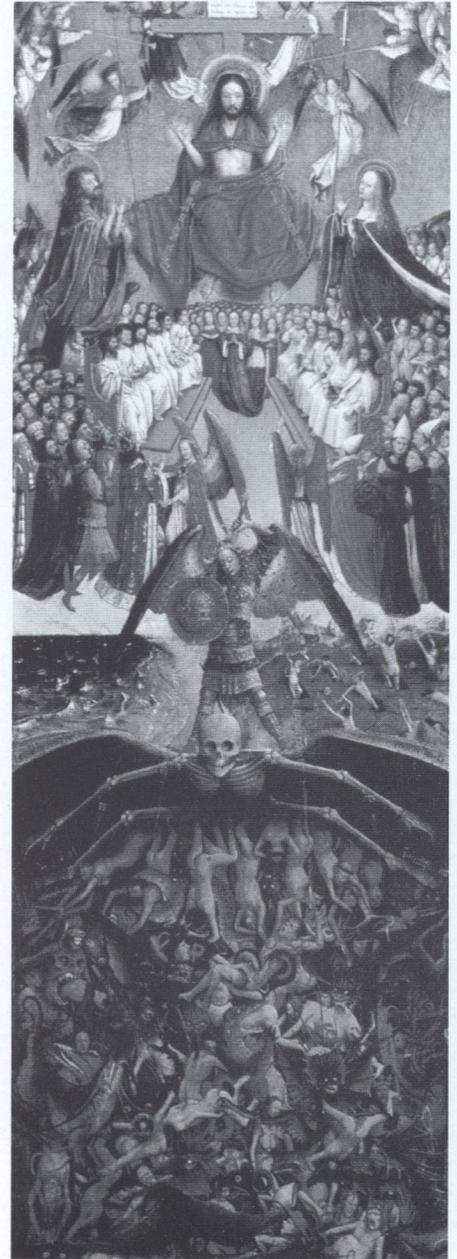
- 1 Einige Standardwerke bzw. Kataloge zum Thema 'Himmel und Hölle': Lang, Bernhard u. Colleen McDannell: Der Himmel. Eine Kulturgeschichte des ewigen Lebens. Frankfurt/M. 1990; Jezler, Peter: Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Hg. v. Schweizerischen Landesmuseum Zürich. München 1995; Vorgrimler, Herbert: Geschichte der Hölle. München 1995; Minois, Georges: Die Hölle. Zur Geschichte einer Fiktion. München 1996; Arce, Luz: Die Hölle. Hamburg 1994; Schilp, Thomas (Hg.): Himmel, Hölle, Fegefeuer. Jenseitsvorstellungen und Sozialgeschichte im spätmittelalterlichen Dortmund. Essen 1996; Borges, Jorge Luis: Das Buch von Himmel und Hölle. Frankfurt/M. 1993; Turner, Alice K.: History of Hell. New York 1998.
- 2 Le Goff, Jacques: Die Geburt des Fegefeuers. Stuttgart 1984.
- 3 Vgl. Kasten, Ingrid u. Christoph Wulf (Hg.): Jenseits. Paragrana VII, Nr. 2 (1998).
- 4 Zum Thema und zur Theorie der Grenze vgl. Benthien, Claudia u. Irmela M. Krüger-Fürhoff (Hg.): Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik. Stuttgart 1999.
- 5 Hiermit ist nicht die pythagoräisch-kosmologische Himmelsmaschine gemeint (vgl. Nicklaus, Hans-Georg: Die Maschine des Himmels. Zur Kosmologie und Ästhetik des Klangs. München 1994), sondern das Phänomen, daß viele mittelalterliche und frühneuzeitliche Höllen-Darstellungen sich ikonographisch an damaligen Maschinen orientierten; so gesehen ähnelt die mittelalterliche Hölle insgesamt oft einer Maschine oder auch einer komplizierten Untertage-Architektur, in welcher, wie in einem Bergwerk, eine große Zahl mechanischer Prozesse ablaufen.
- 6 Im folgenden stütze ich mich auf: Michaels, Axel: Religionen und der neurobiologische Primat der Angst. In: Homo naturaliter religiosus. Hg. v. Fritz Stolz. Bern u.a. 1997, S. 91-136; Vgl. zuletzt von Burkert, Walter: Kulte des Altertums. Biologische Grundlagen der Religion. München 1998.
- 7 Es versteht sich, daß zwischen der historischen Kulturanthropologie Herders, der Existenzialontologie Heideggers und der Evolutionsbiologie extreme Unterschiede bestehen. Hier kommt es dagegen darauf an, daß in allen Ansätzen, gleichgültig in welcher Begriffssprache oder welcher Perspektive, die Angst als grundlegend ausgezeichnet wird. Die Kognitionsbiologie *lokalisiert* dieses 'Grundlegende' im limbischen Hirn: dem muß man nicht zustimmen, wird aber einräumen müssen, daß man z.B. mit dem *Existenzial* der Angst ebenfalls eine Fundamentalität setzt, die universal ist und zu jeder Kultur apriorisch. Diese hieraus von mir gezogenen Schlüsse sind, so nehme ich an, gegen die Verschiedenheiten in der Deutung der Angst neutral.
- 8 Michaels (Anm. 6), S. 91 u. 92.

- 9 Otto, Rudolf: Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. 26.–28. Aufl. München 1947.
- 10 Schlesier, Renate: Angst. In: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe 1988, S. 464, zit. bei Michaels (Anm. 6), S. 97.
- 11 Vgl. Dinzelbacher, Peter: Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung: Mentalitätsgeschichte und Ikonographie. Paderborn 1996; ders.: Reflexionen irdischer Sozialstrukturen in mittelalterlichen Jenseitsschilderungen. In: Archiv für Kulturgeschichte 16 (1979), S. 16–34.
- 12 Marcus: Visio Tnugdali. In: Dinzelbacher, Peter: Mittelalterliche Visionsliteratur. Eine Anthologie. Darmstadt 1989, S. 86–97; Palmer, Nigel: Visio Tnugdali. München 1982. Der deutsche Text wird im folgenden nach der Übersetzung von Dinzelbacher zitiert.
- 13 Ich folge hier Schmitz, Hermann: System der Philosophie. II/1: Der Leib. 3. Aufl. Bonn 1998.
- 14 Die zitierten Passagen finden sich bei Dinzelbacher 1996 (Anm. 11), S. 90–93.
- 15 Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. In: Studienausgabe in 10 Bdn. Hg. v. A. Mitscherlich u.a. Bd. V. Frankfurt/M. 1972, S. 101f.
- 16 Es gibt Handschriften-Illustrationen zu den Qualen, die Tundal durchlaufen muß, leicht zugänglich z.B. bei Turner (Anm. 1), Farbabb. 5–10. Hier ist auffällig, wie harmlos die Bilder im Vergleich zum Text sind. Die Maler erreichen erst im 15. Jahrhundert die visuelle Sprache von Schrecken, Schmerz und Qual, welche die Texte des Imaginären längst erreicht hatten. Mediengeschichtlich wäre interessant zu prüfen, ob hinsichtlich des Sadismus die Bilder vor Erfindung des Films mit Texten überhaupt konkurrenzfähig sind.
- 17 Vgl. Matt, Peter von: Brecht und der Kälteschock. In: Neue Rundschau 87 (1976), S. 613ff.; Pietzcker, Carl u. Jens Holzhausen (Hg.): 'Ich kommandiere mein Herz'. Brechts Herzneurose – ein Schlüssel zu seinem Lesen und Schreiben. Würzburg 1993, S. 40ff.
- 18 Ich benutze diesen anachronistischen Ausdruck, weil dieses den eigenen Körper plasmatisch durchdringende fremde Lebewesen die Grundidee für die Film-Serie *Alien* abgibt. Es ist keineswegs so, daß die mittelalterlichen Phantasmen nicht auch heute noch, in medial verwandelter Form, präsent wären.
- 19 Der *sparagmós* wird von Walter Burkert als eine archaische Opferform identifiziert (Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen. Berlin u. New York 1972) kann aber auch heute noch die Grundlage der literarischen Phantasmen eines modernen Schriftstellers sein. Vgl. Böhme, Hartmut: Eine Schematisierung der Zerstückelungsphantasien. Über einen Ursprung Fichtescher Literatur. In: Forum Ho-

- mosexualität und Literatur Nr. 10 (1990), S. 5–22; sowie in: Leben, um eine Form der Darstellung zu erreichen. Hg. v. dems. u. Nikolaus Tilling. Frankfurt/M. 1991, S. 180–198. Auch hier bemerkt man, daß mittelalterliche Höllenbilder weitreichende Vor- und Nachgeschichten haben können.
- 20 Es ist aufschlußreich, daß eine der wichtigen Beglaubigungs- und Ursprungsszenen des *Erzählers* Odysseus, der seine Abenteuer am Hof des Phäaken-Königs Antinoos berichtet, gerade inmitten der Erzählung von der Fahrt des Odysseus zum Hades plaziert ist, wo er eine Totenbeschwörung (Nekyomantie) vornimmt (*Odyssee* Buch X).
- 21 Reinhold Hammerstein bemerkt in seinem ausgezeichneten Buch (Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters (1962). 2. Aufl. Bern 1990, S. 66–68) diese Körperlosigkeit der Musik, aber er faßt daraus nicht die Idee der absoluten Musik. Doch zeigt Hammerstein klar, daß den fünf Gruppen der Seligen (Verheiratete, Märtyrer und Enthaltene, Verteidiger und Vorkämpfer der Kirche, Jungfrauen, Engelschöre) jeweils unterschiedliche Szenen und liturgische und chorische Musikelemente zugeordnet werden: Gloria (*una voce*), Alleluja (*una voce*), *laudes sine fine*, mehrstimmiger Chor *alter ad alteram* sowie die Engelschöre als unaussprechliches Übertreffen der vorangegangenen Gesänge.
- 22 Vgl. dazu Lang/McDannell (Anm. 1).
- 23 Das gilt nicht in gleicher Weise für die Texte mittelalterlicher Ekstaterinnen und Visionärinnen. Die *gender*-Differenz in den Darstellungen von Himmel und Hölle und die damit verbundenen Unterschiede der dort erlebten Gefühle bedürfen noch einer Untersuchung.

*Jan van Eyck: Jüngstes Gericht (Teil eines Diptychons), 1420-25*

Markant ist in diesem Gemälde der Gegensatz zwischen der symmetrischen Ordnung der himmlischen Sphäre und dem Tohuwabohu der Leiber in der Hölle, die durch die gespreizten Flügel des Todes als subterrainer Raum abgegrenzt wird. Die Horizontlinie läuft durch den Nabel des reich gezierten Exekutors Christi, des Erzengels Michael, der, auf diesen Flügeln fußend, genau auf die Mittelachse plaziert ist. Durch den Tod stürzen kopfüber die Verdammten in eine wüste Orgie oral-sadistischer Aggressionen. Wütend verschlingen und zerreißen teuflische Monster nackte Menschenleiber, deren soziale Herkunft – es sind klerikale und weltliche Würdenträger darunter – noch an den Kopfbedeckungen zu erkennen ist. Man kann das Gemälde als Corpus schematisieren, als metaphysische Anatomie. (Abb. zu Hartmut Böhme: *Himmel und Hölle als Gefühlsräume*)





Anonym: *Jüngstes Gericht*, 14. Jh.

Auch in diesem Gemälde findet sich, wie bei van Eyck, eine vertikale, nicht horizontale Scheidung der Sphären und eine starke Betonung der Mittelachse. Die Höllenlandschaft mit ihren abgeteilten Strafkammern im nackten Felsengestein ist von Dantes *Inferno* beeinflusst. Die Strafformen sind teilweise von mittelalterlichen Folterritualen und Martyrien inspiriert. Interessant ist der angeschmiedete Luzifer, bei dem Einverleibung, Verdauung und Geburt ein Curriculum oraler Wut bilden. (Abb. zu Böhme)



Dierk Bouts: *Hölle* (Flügel eines Triptychons), 1468

Deutlicher als bei van Eyck sind hier die einzelnen Verdammten gleichsam die Beute von Teufeln und Monstern; Körper und Gesichter, Qualen und Ängste wirken individualisierter. Dominant auch hier die kopfüber stürzende Falllinie, die die Verdammten dem Luzifer-Sturz parallel setzt. Anders als van Eyck, der die Hölle als Hohlraum im Inneren der Erde gestaltet, zeigt Bouts eine zerklüftete Felslandschaft, in deren engen Spalten sich eine Straforgie des Verschlingens, Zerfleischens, Krallens und Zerrens abspielt. (Abb. zu Böhme)

### Abbildungsnachweise

1. Jan van Eyck: Jüngstes Gericht (1420-25), 62 mal 27 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.
2. Anonym: Jüngstes Gericht (14. Jh.), Pinacoteca Bologna.
3. Dierk Bouts: Hölle (1468), 116 mal 71 cm. Louvre, Paris.
4. Der 'Ackermann aus Böhmen': Holzschnitt des Frühdrucks Bamberg (Albrecht Pfister), um 1462/63, f. 1<sup>v</sup> („Ackermann“-Druck a, Expl. Berlin), Staatsbibliothek/Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.
5. Kolorierte Zeichnung aus der Handschrift Jena, um 1473-78, Ms. Sag. f. 13, f. 16<sup>v</sup> („Ackermann“-Handschrift P), Thüringische Landes- und Universitätsbibliothek Jena.
6. Titelblatt zum Ballett *Von Unbeständigkeit der Weltlichen Dinge und von Herrlichkeit und Liebe der Tugend* (1650) des Gottorfer Hofes, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt: 43 A 396.
7. Titelblatt zum Ballett *Der Menschen unterschiedliche Inclination und Zuneigung* (1650) des Landgrafen Ludwig VI., Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt: 43/1217.
8. Charles Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière* (1668).

Menschliche Gefühle wie Trauer, Wut, Mitleid oder Langeweile lassen sich einerseits als anthropologische Konstanten betrachten. Andererseits erweisen sich menschliche Emotionen als historisch veränderbar und kulturell je anders überformt. Was unter Gefühl, Affekt, Psyche und Seele verstanden wird, variiert in hohem Maße.

Dieser Band untersucht in einem Panorama von der Antike bis zur Gegenwart, wie Gefühle in verschiedenen Epochen und Kulturen artikuliert und inszeniert werden. Gezeigt wird, wie sich schicht- und geschlechtsspezifische Vorstellungen von Emotionalität wandeln, welche Rolle Gefühle in der Kommunikation spielen, wie sich das Verhältnis von Emotionen und Körperlichkeit verändert und welchen Einfluss Medien auf die Wahrnehmung von Gefühlen haben.

Die Autoren des Buches sind Renate Schlesier, Hermann Schmitz, Hartmut Böhme, Gerd Althoff, Werner Röcke, Helga Meise, Barbara Korte, Ute Frevert, Martina Kessel, Claudia Lenssen und Klaus-Peter Köpping.

ISBN 3-412-08899-4



www.boehlau

# EMOTIONALITÄT

## Zur Geschichte der Gefühle



Herausgegeben  
von

Claudia Benthien, Anne Fleig  
und Ingrid Kasten

Literatur – Kultur – Geschlecht

Studien zur Literatur- und  
Kulturgeschichte

In Verbindung mit  
Jost Hermand, Gert Mattenklott,  
Klaus R. Scherpe und Lutz Winckler

herausgegeben von  
Inge Stephan und Sigrid Weigel

Kleine Reihe  
Band 16

# EMOTIONALITÄT

Zur Geschichte der Gefühle

Herausgegeben  
von

Claudia Benthien,  
Anne Fleig  
und Ingrid Kasten



2000

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Dieses Buch ist aus einer Universitätsvorlesung im Sommersemester 1999 an der Freien Universität Berlin hervorgegangen, die vom Graduiertenkolleg »Körper-Inszenierungen« im Zusammenhang mit dem SFB »Kulturen des Performativen« veranstaltet wurde. Die große öffentliche Resonanz hat uns darin bestärkt, das Thema weiter zu verfolgen und in der vorliegenden Form zu vertiefen. Wir möchten dem Böhlau Verlag für die ausgezeichnete Zusammenarbeit danken, namentlich Iris Gehrke und Sandra Hartmann. Unser besonderer Dank gilt Barbara Koehler für ihre umsichtige und engagierte Erstellung der Druckvorlage.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Emotionalität :**

zur Geschichte der Gefühle / hrsg. von Claudia Benthien ... –  
Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau, 2000  
(Literatur – Kultur – Geschlecht : Kleine Reihe; Bd. 16)  
ISBN 3-412-08899-4

© 2000 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln  
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln  
Tel. (0221) 91 39 00, Fax (0221) 91 39 011  
vertrieb@boehlau.de

Alle Rechte vorbehalten

Umschlagabbildung: Dierk Bouts, *Mater Dolorosa* (Ausschnitt),  
um 1460, Art Institute of Chicago  
Satz: Barbara Koehler, Berlin  
Druck und Bindung: MVR-Druck, Brühl  
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier.  
Printed in Germany  
ISBN 3-412-08899-4

## Inhalt

<i>Claudia Benthien, Anne Fleig und Ingrid Kasten:</i> Einleitung .....	7
<i>Renate Schlesier:</i> Die dionysische Psyche. Zu Euripides' <i>Bakchen</i> .....	21
<i>Hermann Schmitz:</i> Die Verwaltung der Gefühle in Theorie, Macht und Phantasie .....	42
<i>Hartmut Böhme:</i> Himmel und Hölle als Gefühlsräume .....	60
<i>Gerd Althoff:</i> Gefühle in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters .....	82
<i>Werner Röcke:</i> Die Faszination der Traurigkeit. Inszenierung und Reglementierung von Trauer und Melancholie in der Literatur des Spätmittelalters .....	100
<i>Helga Meise:</i> Gefühl und Repräsentation in höfischen Selbstinszenierungen des 17. Jahrhunderts .....	119
<i>Barbara Korte:</i> Theatralität der Emotionen. Zur Körpersprache im englischen Roman des 18. Jahrhunderts .....	141
<i>Martina Kessel:</i> Das Trauma der Affektkontrolle. Zur Sehnsucht nach Gefühlen im 19. Jahrhundert .....	156

*Ute Frevert:*

Vertrauen. Historische Annäherungen an  
eine Gefühlshaltung ..... 178

*Claudia Lenssen:*

Unterworfenen Gefühle. Nationalsozialistische  
Mobilisierung und emotionale Manipulation  
der Massen in den Parteitagfilmen Leni Riefenstahls ..... 198

*Klaus-Peter Köpping:*

'Bauch haben'. Die Inszenierung von  
Gemeinschaftsgefühl in Japan ..... 213

Abbildungsnachweise ..... 238