



Abb. 60 Anubis-Schrein aus dem Grabe des Tutanchamun, 18. Dynastie, 1332–1323 v. Chr., Kairo, Ägyptisches Museum

Seelenbegleiter und Jenseitsreisende

Gabriele Groschner

Schwellererlebnisse und Grenzüberschreitungen

Im Prinzip vertreten alle monotheistischen Religionen die grundlegende Vorstellung eines dreiteiligen Weltbildes in vertikaler Reihung. Die Gottesvorstellung ist der erste Ursprung und das einzig transzendente Prinzip, das seinerseits die gesamte Schöpfung hervorrief. Diese Schöpfung richtet sich reflexiv wiederum auf die „obere“ geistige Welt hin aus. Es gibt den Bereich des Göttlichen in der Himmelsphäre, eine irdische Welt, nach rational-logischen Komponenten erfahrbar, und eine untere Welt ohne Licht, Farben und göttlichen Glanz. Die Vorstellungen über die Unterwelt reichen von emotionslosen passiven Schattenwelten, deren monotone Akustik und Optik in Trance verfallen lassen, bis zu exzessivem Auftreten der Elemente, wie zerklüfteten Landschaften, Sintfluten, Wirbelstürmen und unüberschaubaren Flächenbränden, dazu ausersehen, das Leben in seiner Vielfalt zu vernichten, aber ebenso neu zu erschaffen. Denn nur unterhalb des Erdbodens formiert die Vegetation und das zyklische Leben seine wiederkehrende Kraft. Die Unterwelt nimmt alles Verdrängte auf, räumt es aus dem Blickfeld des Alltags, wo man hofft, sie würde ihre Dienste leisten und funktionieren, ohne dass man sich länger als nötig mit ihr zu beschäftigen bräuchte. Moderne Städte verfügen über ein unüberschaubares System an Kanälen und Schäch-

ten, die den reibungslosen Ablauf des Lebens über Tag gewährleisten. Durch die Faszination der U-Bahn-schächte etabliert sich die Unterwelt in der Moderne als „zweilichtiges“ Gegenwelt-Motiv in den unterschiedlichsten künstlerischen Medien. Gleichzeitig entspricht die Abscheu vor den unterirdischen Abwässerkanälen als moderne Entsorgungsstätten der Vorstellung einer dämonisierten Unterwelt. Die Dämonisierung lässt sich u. a. auf althergebrachte gängige Bestattungsrituale zurückführen, bei denen die Toten unter dem Erdboden – also unterhalb jener Welt, in der die Verstorbenen gelebt haben – beigesetzt werden. Dort sind sie (hygienisch) entsorgt und gleichzeitig dem finsternen chaotischen Anfang zurückgegeben. Nur eine funktionierende Unter- bzw. Innenwelt gewährleistet – so lehrt es uns auch die moderne Disziplin der Psychoanalyse – einen intakten Ablauf in der Ober- bzw. Außenwelt!

In frühen mythischen Weltbildern, wie auch im gnostischen Denken, gelten jenseitige Welten – welcher Ausprägung auch immer – als dem Diesseits gleichrangig. Dem Oben und dem Unten kommt die gleiche Wertung zu. Anders der nachhaltig prägende manichäische Dualismus, der seine gesamte Lehre auf einer moralischen Unterscheidung zweier Urprinzipien, des Guten einerseits und des Bösen andererseits, aufbaut. Urmenschen, Engel und dämonische Wesen werden nun nach „unten“ zum Kampf gegen die Finsternis ent-

sandt und harren seither ihrer rettenden Emporführung zum Guten. Mit der Forderung nach sittlichem Verhalten Gott und den Menschen gegenüber entwickelt sich ein neues religiöses Empfinden. Besonders Gerechtigkeit rückt in den Blickpunkt, die dem Menschen später im Jenseits offenkundig werden soll. So tritt das Jenseits in der Prägung des antiken Hades zurück und spaltet sich zu einer himmlischen Belohnung für die Gerechten und zu einem Strafort für Sünder und Ungläubige.¹ Im antiken Tartaros finden sich bereits parallele Motive eines Jenseitsgerichtes.² Die Anschauung einer derartigen Kosmogonie entzerrt Licht und Finsternis, schafft eine Reihung und Wertung, und macht somit erst eine Aufwärts- bzw. Abwärtsbewegung (Ascensus und Descensus) möglich. Das Ineinandergreifen der Welten weicht mehr und mehr einer klaren Separierung, die – wenn überhaupt – nur Übertritt an speziellen (jetzt meist geheimen) Schwellen ermöglicht. Dies präzisiert die Vorstellung einer Gegenwelt als unbekannte Größe, und damit eine Spaltung zwischen Bewusstsein und Unbewusstem, zwischen Moral und Instinkt, und zwischen Vernunft und Magie.

Die Jenseitsreisen werden in vielen Fällen ausschließlich durch die Geistseele vollzogen. Der Körper bleibt immer zurück, denn er ist ausschließlich an das Diesseits gebunden. Ausnahmen finden sich z. B. in einigen Religionsansätzen, oder in mythologischen Erzählungen antiker Helden auf deren Jenseitsfahrten oder ebenso bei der Höllenfahrt und Auferstehung Christi. In der Regel aber muss die Seele sich vom Körper lösen, damit sie vom Diesseits in das Jenseits gelangen kann. Dies geschieht temporär durch vorübergehende spirituelle Veränderung des Bewusstseins oder letztendlich durch den

Tod. Bemerkenswert sind die Ansichten von Sokrates und Platon über die Kunst des Philosophierens, die – ihrer Meinung nach – in ihrer idealsten Form der Kunst des Sterbens entspricht. Denn das Philosophieren in seiner höchsten Perfektion löst die leichte, flexible und kostbare Seele von der Trägheit des irdischen Körpers. Eine Beschreibung von ekstatischen Erfahrungen, wie sie auch in den Mysterien des Dionysos erscheinen, findet sich u. a. in den Schriften Platons.³ Philosophieren, Meditation und ritualisierte Ekstase oder Rauschmittel können Brüche in der vertrauten Welt erzeugen. Ebenso bieten diverse magische Rituale die Möglichkeit zur Übertretung der Schwelle. Die rationale Wahrnehmung wird dadurch getäuscht, indem sie getrübt (Dampf und Nebel) und spiegelnd verdoppelt wird (Spiegel, Wasseroberfläche), oder Zeitmomente abrupt verändert werden (rasende Bewegungen, Zeitfenster⁴). Ebenso widmen sich Praktiken des Schamanismus dem Eintritt in eine Schattenwelt, Parallelwelt, Wirrwelt, Nebelwelt, Spiegel- oder Gegenwelt, oder wie immer man die Welt der Auflösung bzw. des „Drüben“ bezeichnen möchte.

Die Beschreibung von vollkommener Dunkelheit, die nicht nur die Funktion des körperlichen Sehens, sondern auch metaphorisch das geistige Schauen behindert, folgt einer einfachen Moralisierung. Dunkelheit kann als vollkommen von der Heiligkeit und dem göttlichen Licht ausgeschlossen begriffen und dämonisiert werden, oder doch in kontroverser Sicht als dessen immanent notwendiger Teil angesehen werden. Schatten entsteht letztendlich nur durch das Vorhandensein von Licht. Die bekannten Schöpfungsmythen geben der Finsternis den Vorzug, wenn es um die Frage geht, wer – Henne oder Ei – früher da gewesen wäre.⁵



Abb. 58 & 59 *Der Dibbuk*, Polen 1937. Regie: Michal Waszyński. Produzent: Zyfyrd Mayflauer. Musik: Henry Kon. Nach einem Theaterstück von Salomon Anski.

Der Zwang des Menschen seine Sicht der Welt auf ein grundlegendes duales Entweder-Oder zu reduzieren, scheint mit der Zweiheit seiner Geschlechter konform zu gehen, die nach griechischer Mythologie als Strafe für Übermut entstand.⁶ Sollte das Geschlecht nicht eindeutig zuordenbar sein, wird so lange nach Geschlechtsmerkmalen gesucht, bis die kulturell bedingte Übereinkunft eines binären Systems wieder errichtet ist. Geschlechtliche Identität ist ein profunder Teil unseres anthropologischen Konzeptes und gibt uns die Möglichkeit weit über das begrenzte Ich-Verständnis hinaus, denn aus der Wahrnehmung des anderen Geschlechtes konstituiert sich Bewusstsein. Der Mensch ist mit einer Art Transzendenz konfrontiert. Er ist gezwungen, über sich hinaus zu denken, was dem philosophischen und meta-anthropologischen Sinn der menschlichen Zweigeschlechtlichkeit entspräche.

Biologisch dient sie eindeutig der Fortpflanzung. Der Fortpflanzungstrieb und die sprichwörtliche erotisch-sexuelle Verführung wären – so stellen es die monotheistischen Religionen dar – Grund für die Fesselung der Seele an das Fleisch und zerstörten die Verbindung zum Reich des Lichtes dauerhaft.⁷ Die Verführung zu mehr Wissen, Macht und Sexualität wird von den Mächten der Unterwelt aufs Heftigste geschürt, und gefährdet so die Nähe zum Himmlischen, die sich durch ständige Abwehr und Verzicht hedonistischen Vergnügens definiert. Die große Verführung, durch und von Don Juan und Dr. Faustus, ist immer(!) ein Bund mit dem Bösen.

Die beiden Film-Stills (Abb. 58, 59); es sind unmittelbar aufeinander folgende Sequenzen) aus *Der Dibbuk*⁸ zeigen den Talmud-Schüler Chanan, der aus verzweifelter Liebe zu Lea, die er nicht – wie versprochen – zur Frau erhält, einen dämonischen Bund mithilfe kabba-

listischen Wissens aus dem Buch des Erzengels Raziel eingeht.⁹ Chanan wird dennoch nicht als vordergründig Liebender, als ein „lyrischer Tenor“, rezensiert, der „einfach aus elegischer Liebe sich in den Himmel hinaufseufzt, sondern als fanatischer Adept geheimen Zaubers, der mit der Kabbala ganz unerlaubte Dinge treibt“.¹⁰ Im Gegensatz zum Original, dem Theaterstück Anskis, in dem sich Chanan übertriebenem Fasten, kalten Tauchbädern und Kasteiungen aussetzt,¹¹ um Dämonen für eine positive Wendung in seiner Liebesbeziehung zu bitten, sieht das Drehbuch des Films als Ort satanischer Konspiration ein dampfendes Schwitzbad vor. Dämpfe sind seit uralter Zeit in die Abläufe bevorzugt chthonischer Opferrituale integriert. Mithilfe der Dämpfe werden Gebete und Opfergeschenke schneller in das Reich der Geister getragen. Sie verhelfen durch eventuelle Beimengung von Rauschmitteln der Jenseitsschau und grenzen den rituellen Raum vom profanen „Außen“ ab. Der heiße Wasserdampf unterstützt das Bild einer nebulösen Zwischenwelt ekstatischer Atmosphäre, in die Chanan unweigerlich immer mehr, bis zum Tod, hineingezogen wird. Von seinem misstrauischen und ängstlichen Mitschüler während des Bades bespitzelt – durch seine Augen sehen wir den entkleideten orthodoxen Jeschiwa-Studenten –, erhält die Situation ihre zusätzliche Abgründigkeit und Verruchtheit.¹² Die heimliche Beobachtung von außerhalb des Nebelraumes unterstreicht die Diskrepanz zwischen Adept und Unwissendem, der außen vor bleibt und durch Angst und Traditionstreue nicht zu folgen im Stande ist. Das Bild zeigt den ins Gebet vertieften Mann. Dämpfe tauchen das Bild in ein weiches Sfumato. Gleichzeitig legt ein Schatten in klarer, zeitgemäßer Art-Deco-Ästhetik

ein exakt konturiertes Hell-Dunkel über seinen Oberkörper, wobei die duale Konfrontation auch optisch auf seinem Körper sichtbar wird. In einer Sequenz intensiv zu erkennen, verschwindet der Schatten sofort wieder in der nächsten, und unterstreicht so die Flüchtigkeit und Fragilität eines nicht dingbar zu machenden Vorgangs. In seiner Trance nimmt Chanan den seit der hellenistischen Kunst bekannten und oft gebräuchlichen Bild-Topos für ekstatischen Schlaf und Traum ein, der auf die liegende Darstellung der Ariadne auf Naxos¹³ in den Vatikanischen Museen zurückgeht. Er lässt – ähnlich wie Ariadne – seinen Kopf in den Nacken fallen und legt seine linke Hand auf die Stirn, wobei der Arm über den Kopf geführt wird. Dieses sogenannte Adriadne-Motiv¹⁴ führt eine nach innen gerichtete (sowohl bei geöffneten als auch bei geschlossenen Augen) Konzentration vor Augen, die Entspannung und Passivität und gleichzeitig äußerste mentale Spannung und Aktivität verrät. Der bekannte Altphilologe, Humanist und Schriftsteller Theodor Birt schrieb am ausgehenden 19. Jahrhundert über diesen kunsthistorischen Topos – und dieses Zitat scheint uns heute noch treffend: *„Wer tief müde ist, reckt sich gern und weitet, um tiefer zu atmen, die Brust aus, wie es der Schlaf braucht. Die Brust wird geweitet, indem der Arm sich nach oben hebt, und der erhobene Arm fällt wieder über das Haupt nach dem Gesetz der Trägheit und weil der Unterarm einer Stütze bedarf. Das Motiv kann somit schlaffe, süsse gedankenlose oder auch dumpf trauernde Stimmung, ein traumhaftes Versunkensein, endlich das erste Entschlummern oder den Dämmerzustand begleiten, der dem Erwachen vorausliegt. Einen festen Schlaf drückt es dagegen nirgends aus, sondern der umdämmerte Geist ist in jedem Fall so weit wach, dass*

der Wille, wenn auch in ganz unbewusster Regung, die Muskelkraft, soweit nötig, anspannt und die Armhaltung bewirkt. Im tiefen Schlaf dagegen lösen sich die Glieder, und der Arm muss fallen.“¹⁵

Unser Gehirn benötigt lediglich geringe Fehlleistungen, um Brüche in der Wirklichkeit entstehen zu lassen, und somit Pforten in andere Welten aufzubrechen. Die Unterscheidung zwischen real und unreal folgt nicht immer den Regeln unserer bekannten Logik. Der scheinbare Verlust logischen Denkens, z. B. durch Ironie, Fatalismus und Nonsense, genügt meist, um die Fragilität und ebenso Abstrusität der vermeintlichen Wirklichkeit vor Augen zu führen.

Ein wunderbares Beispiel dafür ist die verrückte Teegesellschaft aus Lewis Carrolls (1832–1898) Roman *Alice im Wunderland*.¹⁶ Alice wird aus der vernunftbetonten Erwachsenenwelt wie durch einen „Erdrutsch“ gerissen, indem sie durch ein Kaninchenloch in eine Fantasiewelt fällt. Bislang gekannte physikalische Gesetzmäßigkeiten geraten außer Kraft: Größenverhältnisse¹⁷ kehren sich um, Zeitabfolgen¹⁸ relativieren sich, wenn auch Machtverhältnisse¹⁹ gleich zu bleiben scheinen. Alice bleibt von den Geschehnissen des Wunderlandes zwar nicht unbeeindruckt, aber deutlich distanziert. Nur in dieser bemerkenswerten Konversation der Teegesellschaft, die vor allem in England für den Inbegriff von Etikette und Tradition steht, zeigt Alice eine tiefe und heftige Emotion, die ihre Verwirrung und Fassungslosigkeit über den Verlust des Wirklichkeitsverständnisses zum Ausdruck bringt. Aggressiv reagiert sie auf den Kontrollverlust, der hier in einem alogischen Sprachmuster zutage tritt. Im Nonsense wird die Logik brüchig und aus den Angeln gehoben. Charakteristisch

für den Nonsense ist das scheinbar regellose Spiel mit der Sprache, bei dem formale Normen außer Kraft gesetzt werden, und offensichtlich keine Verständigung mehr möglich ist. Nonsense ist in allen literarischen Gattungen vertreten und stellt eine Form logischer Demonstration dar.²⁰ Alice stößt auf einen zur Teejause gedeckten Tisch. In dieser Teegesellschaft befinden sich der Hutmacher, der März- oder Faselhase und die Haselmaus bzw. das Murmeltier, um „Nicht-Geburtstag“ zu feiern. Die Absurdität des Tischgesprächs zeigt sich darin, dass alle Beteiligten großteils aneinander vorbeireden oder mit nicht zu vereinbarenden Logikschlüssen argumentieren. Als Beispiel einige Ausschnitte aus dem Tischgespräch: *„Der Tisch war groß, aber die drei saßen dicht zusammengedrängt an einer Ecke: Kein Platz! Kein Platz! riefen sie aus, sobald sie Alice kommen sahen. Über und über genug Platz! sagte Alice unwillig und setzte sich ... Ist dir etwas Wein gefällig? nötigte sie der Faselhase. Alice sah auf den ganzen Tisch herum, aber es war nichts als Tee darauf. Ich sehe keinen Wein, bemerkte sie. Es ist keiner hier, sagte der Faselhase. Dann war es gar nicht höflich von dir, mir welchen anzubieten, sagte Alice ärgerlich ... Willst du nicht ein wenig mehr Tee, sagte der Faselhase sehr ernsthaft zu Alice. Ein wenig mehr? Ich habe noch keinen gehabt, also kann ich nicht noch MEHR trinken, antwortete Alice etwas empfindlich. Du meinst, du kannst nicht WENIGER trinken, sagte der Hutmacher: es ist sehr leicht, MEHR als keinen zu trinken. Niemand hat dich um deine Meinung gefragt, sagte Alice.“*²¹

Carroll, früher Zauberkünstler, später Literat, liebte es zu verblüffen und Rätsel aufzugeben. Seine akademischen Studien zur Mathematik und Logik wurden seine Quellen der verfeinerten Verblüffung und Täuschung.

Er führt in weiten Bereichen seines Schaffens vor Augen, wie beide Welten sich überlappen und sogenannte Logik zu Trugschlüssen führt.

Kynocephale und geflügelte Mischwesen als Psychopompoi

Engel und Seelen – bewegte, geflügelte Wesen

Die Vorstellung von Mischwesen stammt aus dem magisch-religiösen Bereich des Volksglaubens und ist dazu ebenso eine ästhetische Kunstform, entwickelt in Fiktion und Fantasie der Dichtung. Die zum Teil äußerst skurrilen Chimären führen bildhaft Vorstellungen des Dämonischen bzw. Chthonischen des Gotthaften vor Augen. Gleichzeitig ist ein derartiges Kompositwesen das bildhafte Ergebnis der Auseinandersetzung des Menschen mit sich selbst, abgespalten von einer geheimnisvollen Welteinheit, und zeigt die enorme Spannung unter der er als Leib-Geistseele-Wesen steht.²² Diese Erscheinungsfantasie gehört zu den geschichtlich ältesten, und bewusstseinstiefsten Schichten menschlicher Kultur und verweist auf eine grundsätzliche duale Weltidee. Geistwesen belebten zu allen Zeiten den Raum zwischen den Menschen und Göttern. Ihre Hauptaufgabe bestand darin, Anweisungen und Botschaften von den Göttern, und umgekehrt Opfertgaben und Gebete von den Menschen zu den Göttern zu bringen. Da Dämonen im Gegensatz zu den aus dem himmlischen Äther²³ gebildeten Engeln aus Luft bestehen, ist diese ihr Bewegungs- und Vermittlungsraum.²⁴

Der Monotheismus prägte Vorstellungen von mischgestaltigen Kunstgebilden, die – wie in frühem magischen Denken verhaftet – als von Gott gesandte Schreckgestalten²⁵ erscheinen.

Das Mischwesen, besonders in der Form eines Theriokephalen (d. h. ein menschlicher Körper, der einen Tierkopf trägt), verstärkt den Ausdruck der Präsenz gleichzeitig nebeneinander existierender Wirklichkeiten, in dem Sinne wie es auch das Tragen der Maske im Aberglauben, der Magie und dem Schamanismus zum Ausdruck bringt, und unterstreicht somit den Übertritts- und Schwellencharakter dieser Wesen. Die Idee von der Durchlässigkeit der Grenzen bildet die Voraussetzung für eine durchaus erfahrbare Gleichzeitigkeit von scheinbar Unvereinbarem in der Komposit- und Metamorphosenvorstellung. Dem Aussehen vieler menschengestaltiger Gottesbilder ging das eines Mischwesens voraus. Ihre Begleiter waren tiergestaltig (z. B. Adler oder Schakal), deren wichtigste Eigenschaften und damit Attribute gingen später auf sie selbst über, wie z. B. das Tragen von Flügeln.²⁶

Nicht nur Götter, Geister und Dämonen werden als bewegt erlebt, sondern auch die Geistseele des Menschen erhält die Fähigkeit der transzendenten Reise. Die Schau des Jenseits geschieht allein durch die Seele, die vom Leib durch Tod, Vision oder Traumentrückung getrennt wird. Im mythischen Denken ist die Vorstellung der menschlichen Seele als geflügeltes Wesen verbreitet. Besonders Platon²⁷ und die Stoa bevorzugten das Bild der als Vogel davonfliegenden Seele, mit zarten, durchscheinenden Schmetterlingsflügeln in Regenbogenfarben.²⁸ In der römischen Sarkophagenkunst, die meist Szenen zur Apotheose der Verstor-

benen in Bildern fasst, erscheinen oft Adler und Pfau, die den *divus* bzw. die *diva* emportragen, neben geflügelten Genien. Die weitgehend der Frömmigkeit des Mittelalters entsprungene Engelsgläubigkeit lässt den himmlischen Heerscharen immer größere Bedeutung in ihren Wirkungsbereichen zukommen. Sie gehören in erster Linie in den sphärischen Licht- und Himmelsbereich. Dort tragen sie geschwungene, weiß gefiederte Schwingen. Sie sind überirdische Geister und treten als Mittler zwischen Gott und seine Schöpfung. Sie sind Sendboten göttlicher Kraft, der Offenbarungen und der heilenden Ekstase.²⁹ Den Todesengel sah man hingegen analog zu den Dämonen mit schreckenerregenden, meist dunklen, sogar metallenen Flügeln. Die Bühne des Weltgeschehens ist eine ständige und allgegenwärtige Begegnung von Himmel und Hölle. Gute und gefallene Engel sind Teil der Heilsgeschichte und somit eines umfassenden göttlichen Plans. Die Bedeutung und Funktion des Erzengels Michael als Bezwiner Luzifers, dem ersten der gefallenen Engel, wird zum Sinnbild des Kampfes der gesamten Menschheit gegen die Endgültigkeit des Todes. Der Hl. Michael ist der *princeps animarum*, der die Verstorbenen gegen die Ansprüche Satans verteidigt, sie richtet und als *praepositus paradisi*³⁰ ins Paradies geleitet. Auch er – der „blaue“ Engel – ist ein Todesengel, und dennoch einer der schönsten Söldner Gottes. Michaels Kampf gegen Luzifer bleibt in der christlichen Ikonografie nicht nur eine abstrakte Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse, sondern wird zum ultimativen moralischen Kampf für den Fortbestand der christlichen Kirche gegen Häresie und Konfessionsgegner und somit zum *unum exemplum* des Sturzes der Superbia. So wird dieses Sujet in der Kunst

der Gegenreformation nicht am Beginn der Schöpfungsgeschichte, als Gott den überheblichen Engel auf die Erde³¹ bzw. in die finsternen Höhlen der Unterwelt stieß, angesiedelt, sondern zeigt das Jüngste Gericht am Ende aller Zeiten, wenn der Teufel mit seinen Dämonen und allen Verdammten in den Abgrund der Welt, in den Feuersee,³² geworfen wird.

Dante Alighieris (1265–1321) *Divina Commedia* ist nicht nur ein literarisches Werk außerordentlicher Sprachästhetik, sondern vor allem eine umfassende Inspirationsquelle für zeitgenössische Intellektuelle und deren nachfolgende Generationen. Das Werk stellt das universale philosophische, religiöse und magische Wissen seiner Zeit dar. Es schildert die visionäre Wanderung Dantes stellvertretend für die gesamte Menschheit durch das Jenseits (*inferno*), das Fegefeuer (*purgatorio*) und den Himmel (*paradiso*). Auch hier nehmen Engel und Dämonen eine zentrale, das Werk strukturierende, und vor allem begleitende Rolle ein. Sie werden als *puro atto*,³³ unleiblicher Geist, und als Helfer, Führer, Wächter und natürlich streitbare Krieger beschrieben. Über das südliche Meer bringt ein „Fährmannsengel“ aus strahlendem Licht die Seelen der Verstorbenen zur Purgatoriumsinsel: „Wie ich dann näher auf uns zu sah schwingen den Gottesvogel, schien er so in Brand, dass mir die Augen davon übergingen ...“³⁴

Ob schön-schrecklich wie die Engel der *Divina Commedia* oder furchteinflößend-abstoßende Monster: Nicht nur in der Welt des Übersinnlichen, sondern sogar in der Natur selbst, die nicht nur Gottes, sondern auch ihren eigenen starken Regeln folgt, vermutete man die Existenz von Mischwesen, was großteils an der literarischen Raffinesse der Autoren lag. Um den

Wahrheitsgehalt für deren Existenz zu belegen, brachten sie diese – z. B. in Reiseberichten – mit konkreten Orten in Verbindung. Noch im Mittelalter zählten die Beschreibungen der sogenannten *monstra* in der *de civitate dei*³⁵ des Augustinus (354–430 n. Chr.) zu den einflussreichsten und nachhaltigsten Quellen. Augustinus sieht in den exotischen Mischwesen göttliche Zeichen, die nichts Widernatürliches an sich hätten, nur dem unwissenden Menschen eben befremdend anmuten müssen: „*Wie es als Gott nicht möglich war, Naturen zu bilden, wie es ihm beliebte, ist es ihm ebenso unmöglich, die von ihm gebildeten Naturen umzuwandeln. Daher auch die dicht gesäte Menge an unheimlichen Vorzeichen, die man monstra ... nennt. Monstra heißen sie von monstrare zeigen, weil sie etwas durch Zeichen anzeigen.*“³⁶ Augustinus erwähnt in seinen Schriften – ähnlich den fantastischen, später immer reicher ausgeschmückten Reiseberichten des Marco Polo – eine Reihe dieser exotischen Völkerschaften: die kleinwüchsigen *pygmaei*, die *skiapodes* mit riesigen Füßen, die kopfloßen *blemyae* und die hunds-köpfigen *cynocephali*.³⁷

Der Hund – Seelenbegleiter und Jenseitswächter

Der Hund ist ein sehr früh domestiziertes Nutztier des Menschen, das als Begleiter zur Jagd und Wächter des Wohn- und Wirtschaftsraumes seit jeher in einem sehr innigen Verhältnis zu ihm stand. Seine biologischen Eigenarten und spezifischen Verhaltensäußerungen werden sprichwörtlich vermenschlicht: Seine starke soziale Bindung³⁸ an Rudel und Herrn, seine enormen Sinnesleistungen, vor allem das ausgezeichnete Hör- und Riechvermögen, werden positiv als Zeichen von Treue,

Wachsamkeit, Lernbegierde und starke Erinnerungs- und Konzentrationsfähigkeit interpretiert. In das Gegenteil verkehrt wird der Hund gleichsam zum Symbol für Unterwürfigkeit, Verschlagenheit, Triebhaftigkeit, Unreinheit und Aggression. Als Aasfresser wird er mit allen Facetten des Todes und der Macht des Bösen in Verbindung gebracht. Das mythische Wesen des Hundes, als Gottheit verehrt, konnte man nur durch Tabus, den Ausdruck für göttliche Ehrfurcht, bannen. Seine künstlerische Darstellung findet sich bereits früh. Nach Homer erschuf der kunstsinnige Gott Hephaistos den Hund aus Silber und Gold.³⁹

Im antiken Ägypten fand der okkulte Tierdienst besondere Ausprägung. Der Hund, ebenso wie der Schakal (ebenfalls ein Canide), der westlich des Nillandes die großen Wüstengebiete bewohnte, bot sich als Tierdämon an. Das karge und unwirtliche Land im Westen wurde mit dem in der mythischen Vorstellung im Westen liegenden Totenreich gleichgesetzt. Die meisten Begräbnisstätten befanden sich am Westufer des Nils, auf der Seite der untergehenden Sonne. Wildhund und Schakal, die sich Aas bzw. Leichen fressend meist an den Begräbnisstätten aufhielten, wurden in archaischer Vorstellung Ausdruck rüden Verschlingens und primitiver Aggression,⁴⁰ und gleichzeitig – als tröstender Ausgleich für die Hinterbliebenen – zu Seelenbegleitern ihrer Verstorbenen in das Land der Toten.

Anubis

Der ägyptische Gott Anubis – meist als liegender Hund/Schakal oder in Menschengestalt mit Schakalkopf (Upuaut) dargestellt – tritt ab der 19. Dynastie (ca.

4200 v. Chr.) in Erscheinung. Wie Anubis wird ebenso einer der vier Horusbrüder, Duamutef, in Schakalform dargestellt.⁴¹

Anubis gilt als Verknüpfung eines alexandrinischen Canidengottes, der vorwiegend die Funktion des Psychopompos innehatte, mit dem spätantiken Osiriskult. Daher ist Anubis vor allem mit einer Erzählung verbunden, die die späte Rezeption besonders beeinflusste. Sie berichtet von der wundersamen Wiederherstellung seines Vaters Osiris durch die erste Mumifizierung, die Anubis selbst durchführt, nachdem dieser von seinem Bruder Seth zerstückelt wurde. Diese mythischen Totenriten für Osiris sind Vorbild für die Praxis gängiger und weit verbreiteter ägyptischer Bestattungsrituale. Ihm zu Ehren tragen die Priester während der Einbalsamierung Anubis-Masken.⁴² Anubis ist Behüter der Bestattungen, überwacht das Reinigungszeremoniell und beschützt die Begräbnisstätten (meist mit bis in die heutige Zeit sehr wirksamen magischen Flüchen), und er ist der Begleiter der Seelen in die Unterwelt. Anubis führt die Seelen zum „Feld der himmlischen Opfergaben“, wo er das Jenseitsgericht leitet. Er zählt und ordnet die Herzen, gibt ihnen Gewicht, indem er sie wiegt, und sitzt gemeinsam mit Gott Thot, der das geistige Weltprinzip und die Weltenordnung verkörpert, zu Gericht. Oft tritt er gemeinsam mit dem kriegerischen, hundeköpfigen Upuaut, ebenfalls ein Toten- und Begräbnisgott, auf.⁴³

Eine der berühmtesten Anubis-Darstellungen ist die Schreinfigur aus dem Grab des Tutanchamun,⁴⁴ das von Howard Carter 1922 freigelegt wurde (Abb. 60). Anubis liegt als schwarzer Schakal auf einem Schrein, wo er für den toten Pharaon Wache hält.

Die ca. 60 cm hohe gipsbeschichtete Holzfigur ist Schwarz-Gold verziert, trug um den Hals einen Blumenkranz und war von Leinen umhüllt. Die Figur ruht auf einem goldgefassten Holzschrein in der Form eines ägyptischen Pylons und dieser wiederum auf einem sänftenartigen Untersatz mit Tragestangen. Der Schrein ist dem Geschwister-Götter-Paar Osiris und Isis gewidmet, versinnbildlicht durch die Symbole Djed⁴⁵ und Tjet⁴⁶. Anubis ruht schützend auf der Begräbnisruhe. Mit seinem spitzen und lang gezogenen Kopf, den aufgerichteten flügelartig empor gestreckten Ohren und langen schlanken Läufen ist er eine erhabene und ästhetisch formvollendete Erscheinung. Der Schwanz hängt zu Boden, wodurch die vorwärts bzw. aufwärts gerichtete Dynamik der Figur nur unterstrichen wird. Seine Augen mit dem typisch kontakt- und weltfernen Blick antiker Figuren sind aus Kalzit und Obsidianen gefertigt. Sein Körper ist – wie es seinem Herrschaftsbereich entspricht – schwarz gefärbt, was wohl symbolisch entweder mit der Entfärbung des Leichnams nach der Mumifizierung oder mit der schwarzen Färbung fruchtbarer Erde zu tun haben könnte. Diese spezielle Hundedarstellung entspricht einer der ältesten Hundarten, dem Tesem (Tjesem). Es handelt sich dabei um einen windspielartigen Hund mit Stehohren und Ringelrute, der im alten Ägypten für die Jagd und den Tempeldienst gezüchtet wurde. Der liegende Körper der Anubisfigur ist Ausdruck von Ruhe und gleichzeitig wacher Gespanntheit. Seine Vorderläufe breiten sich über den Schrein, dessen silberne Krallen sich besitzergreifend in das Holz haken.

Weit weniger magisch-religiös aufgeladen, aber in ähnlich liegender Haltung, präsentiert sich der in Ei-



Abb. 61 Windhund, Gusseisen, 106 x 44 x 36 cm, Graz, Hanns Schell Collection, Inv. Nr. 1016, Kat. Nr. 71

sen gegossene Windhund des 19. Jahrhunderts (Abb. 61; Kat. Nr. 71). Als Vorlage für diese Arbeit diente mit großer Wahrscheinlichkeit ein Entwurf des französischen Tierbildhauers Pierre Jules Mene (1810–1877), der als künstlerischer Pionier der in Metall gegossenen Tierplastik des 19. Jahrhunderts gilt. Mene's qualitätsvolle Figurenentwürfe kamen uneingeschränkt dem Zeitgeist der Belle Époque entgegen und fanden schnell Eingang in die Interieur-Dekors der großzügigen Wohnräume eines kunstsinnigen Großbürgertums. Möglicherweise stand der Windhund als mondäner Wächter in einer feudalen Eingangshalle. Sein schlanker Körper zeigt die Spannung zwischen liegender Haltung und dem natürlichen unbändigen Bewegungsdrang eines Windspiels. Das elegante Schwarz⁴⁷ des Metalls suggeriert sowohl Zurückhaltung und Sachlichkeit als auch eine Distanz und Verhüllung des eigentlichen Wesens, und entspricht damit der morbiden Gründerzeit-Ästhetik. Sein

Kopf ruht auf seinen Vorderläufen, seine Ohren hängen körpfernah nach unten, wodurch er sich zu einer kompakten, in sich ruhenden Form reduziert. Das anatomisch korrekte Muskelspiel, das ein subtil wechselndes Lichtspiel auf der glatten metallenen Oberfläche erzeugt, ist dem Realismus seines Jahrhunderts verpflichtet. Die Wahl des Materials Eisen ist eine Hommage an den genialen Ingenieurs- und Maschinenkult seiner Zeit. Der Körper ist als Kampf- und Laufmaschine gestaltet, die Muskeln sind zum zerbersten gespannt, doch die ruhende Haltung zwingt den Körper in den Stillstand und setzt diese Maschine außer Funktion. Diese etwa lebensgroße und realistische Darstellung reibt sich zwischen dem traditionellen Bild des Hundes in der Kunst, das sich seit frühester Zeit an seinem Mythos orientierte, und dem progressiven Wirklichkeitsbild eines ästhetisch überhöhten Hundekörpers. Dieser Hund ist keine Gottheit, aber Glätte und Schwärze des Materials Eisen – eine alchimistische Reminiszenz und bevorzugtes ästhetisches Material des Industriellen Zeitalters – zeigt ein archetypisches Bild von Trauer und Sentiment einer Grabfigur.

Kerberos

Der Hund galt bereits in vorantiker Zeit vorwiegend als unrein, so wurden im antiken Griechenland und Rom im Umgang mit diesem Tier viele religiöse Tabus geschaffen, die das gläubige Individuum und heilige Stätten schützen sollten. Es ist u. a. dem Einfluss der ägyptischen und orientalischen Kultur zu verdanken, dass dem Hund eine große Bedeutung im chthonischen Götterbereich zukam.⁴⁸ So sah man den Hund ebenso

als eine friedliche und philosophische Natur, der Liebe zur Erkenntnis und zum Lernen zugeschrieben werden. Er gilt als geistsichtig und blieb – wie die Entwicklung der antiken, bevorzugt bukolischen hellenistisch-römischen Sepulkralkunst zeigt – ein beliebter Bewacher der Gräber.⁴⁹ Seine Affinität zu bösen Mächten machte man sich zunutze, indem man ihn gegen anderes jenseitiges Übel anrief. Daher erklärt sich die große Bedeutung des Hundes in vielen Heil- und Zauberritualen als apotropäisches Mittel.⁵⁰ Bis heute gilt sein Speichel als Heilmittel und das Lecken der Wunden als Medizin. Dem sterbenden Lazarus wurden seine Wunden vor seinem Sterben von Hunden geleckt⁵¹ und eine Inschrift eines Asklepiostempels in Epidauros (3. Jh. v. Chr.) berichtet über das im Schlaf vollzogene Ritual: „Im Wachen heilt er mit der Zunge und macht gesund.“⁵²

Der Hund, der Leichenfresser, ist ebenso Heiler, Todesbote und treuer Begleiter in das Totenreich. Der Hund dient zur Kommunikation zwischen der Welt der Lebenden und der Toten, indem sein tierisches Verhalten gedeutet wird oder man weissagte, indem man aus seinen geopfertem Überresten las. Sein Aufenthaltsort ist – so beschreiben es sowohl nordische wie vorderorientalische Kulturen – das sogenannte Zwischenreich. Er begleitet als heiliges Tier den „Sündenbock“ und hat dabei eine reinigende und lebenserhaltende Funktion. Er gelangt bis vor die Tore der Unterwelt, zu der ihm der Zugang selbst aber versagt bleibt. In der griechischen Mythologie gibt der Hund, der Hadeshund oder später Kerberos⁵³ seine Begleitung der Götter auf, da ihm ein fester Platz am Höllenschlund zugedacht wurde.⁵⁴ Er ist der Wächter der Unterweltpforte, der den Zutritt zum Hades kontrolliert. Dabei werden die Be-

schreibungen des zum dämonischen Monster mutierten Wachhundes in der antiken Literatur fantasievoll ausgeschmückt. Als Grauen der Unterwelt wird er geschildert, der bis zu fünfzig Köpfe besitzt. Die Seelen, blutlose Schatten, begrüßt er mit freundlichem Wedeln, aber jeden zerreißt und verschlingt er, der den Weg zurück sucht.⁵⁵ Die Dreiköpfigkeit des Kerberos ist der bekannteste Erscheinungskanon, der wahrscheinlich aus Ionien bzw. aus dem Orient stammt.⁵⁶ Sein Kopf ist von Schlangen umgeben, und auch sein Schwanz ist als Schlange zu deuten. Dies dürfte zum einen damit zusammenhängen, dass Schlangen wie Hunde als Seelen- und Wächtertiere, also als Totentiere, gesehen wurden, oder aber Kerberos von Echidna, einem monströsen Geschöpf mit dem Oberkörper eines schönen Mädchens und mit dem Unterleib einer Schlange, geboren wurde.

Die einstige Heiterkeit des Jenseits als Ort des Ruhens und des Wiedersehens der Geliebten verändert sich zu einem endgültigen Wegsperrern in Agonie und Dunkelheit. Die einst stets gegebene Durchlässigkeit der Grenzen zwischen den Welten wurde dabei hermetisch verriegelt. Die Überwindung des strengen Wächters Kerberos kommt damit der Überwindung von Begrenzung gleich. Doch Kerberos bzw. die Schwelle ist – unter bestimmten Umständen – überwindbar. Äußerste Willenskraft, Mut und übermenschliche Kraft waren Herakles⁵⁷ zu eigen, sanfte Verführung durch weltenharmonische Klänge und Poesie gaben Orpheus⁵⁸ den Weg frei und Aeneas⁵⁹ setzte Rausch- und Betäubungsmittel ein. Wie bereits erwähnt, gelten Autosuggestion, Trance und Drogen als unterstützende Mittel zum möglichen Überschreiten der Grenzen.

Charon

Wie Kerberos wird auch Charon, der greise Fährmann der Unterwelt, mit dem Hund als Psychopompos in Verbindung gesetzt. Seine frühe (wahrscheinlich etruskische) halbtierische Erscheinung eines wütenden hundsgestaltigen Todesdämons ist furchterregend. Indizien für seine Hundegestalt scheinen sich aufgrund des Namens zu ergeben: Den Namen Charon (Charops) trug ein Hund des Aktaion⁶⁰ und Pausanias schreibt in seinen *Hellados Periegesis* (Beschreibungen Griechenlands) von einer Herkulesstatue am Berg Laphystion in Boiotia, die an derjenigen Stelle gestanden haben soll, an der Herkules den Kerberos aus dem Hades zog, und die man Charops mit den glühenden Augen nannte.⁶¹ Ebenso soll sich das Wort Charon vom griechischen Wort *karcharios*, was so viel bedeutet wie bissig oder scharfzahnig (*canis carcharias*), ableiten.⁶² Charon ist ursprünglich ein großer Unterwelt- und Todesgott.⁶³ Er nimmt die Seelen von Hermes in Empfang und rudert diese für einen Obolus über den Hadesfluss Acheron⁶⁴ – manches Mal werden auch die Flüsse Lethe oder Styx, die ebenfalls in der Unterwelt flossen – angegeben. Antike Bestattungsrituale sehen deshalb vor, dass der verstorbenen Person eine Münze unter die Zunge gelegt wird, damit die Fahrt über den Totenfluss bezahlt werden konnte. Charon war für seine Unbestechlichkeit und Unerbittlichkeit bekannt. Wer nicht ordnungsgemäß bestattet oder dem die Münze nicht mitgegeben wurde, dem war der Zugang zur Unterwelt versperrt. Diese Toten mussten ewig als Schatten in einem Zwischenreich umherirren. Als seine Eltern werden Nyx (Nacht) und Erebos (Finsternis) angegeben. So werden

die Farbe seiner Kleidung schwarz und seine Augen als glühend beschrieben. Oft begleiten ihn schwarze Hunde. Dramatisch wird sein Furcht einflößendes Erscheinungsbild in der Literatur überliefert: Äneas wird von der cumäischen Sybille zu den Pforten der Unterwelt geführt und dort erzwingen sie Einlass mithilfe eines goldenen Zweiges, der Charon zur Überfahrt bewegt und Kerberos einschläfern lässt.⁶⁵ Vergil beschreibt den Totenfährmann so:

„Dieses Gewässer und die Ströme bewacht der schaurige Fährmann Charon, mit grässlichem Schmutz um das Kinn; es starrt in Flammen sein Auge. Schmutzig, im Knoten geschürzt, hängt schlaff von den Schultern der Mantel.“⁶⁶

Charon steht an der Schwelle vom Diesseits zum Jenseits. Seine Persönlichkeit wird weniger aus der Vorstellung des ewigen bzw. je nach kultureller Übereinkunft auch temporären Verharrens in der Unterwelt gespeist, als eher durch den Vorgang des Sterbens selbst, als Übertritt von der einen zur anderen Welt. Sterben – so deutet es im landläufigen Sinne die Philosophie seit Platon – bedeutet „Sinnentzug“⁶⁷ durch die Trennung von Seele und Körper. Der Verlust der Körperlichkeit ist gleichzusetzen mit einem Hinter-sich-Lassen einer sinnlich reflektierbaren und ausschließlich rational fassbaren Ordnung, die – in der Negativinterpretation – reine Ablenkung und Abhängigkeit der Seele an eine vergängliche, wenn auch reizvolle Scheinwelt bedeutet. Mit dem vollständigen Verlust von Sinnlichkeit und Sinnhaftigkeit unseres Daseins wird der Mensch auf die rudimentärsten philosophischen Fragen zurückgeworfen. Fassbare Jenseitsvorstellungen verbunden mit

entsprechenden gott- bzw. gemütsbesänftigenden Ritualen lassen die Jenseitsfahrt erträglich, weil planbar und geordnet, erscheinen. Die Art und Weise wie die Begegnung des Todes im Sterben verläuft, ob höchste Schmerzen und Aufruhr oder aber stoische Gelassenheit und Ruhe den Weg weisen, sind so unterschiedlich wie die Anzahl der Individuen, und doch geben kulturelle Übereinkünfte den schicklichen Tenor vor.

Eine sehr aufgewühlte emotionale Sprache spricht die kraftvolle Kunst des Cinquecento, der Hochrenaissance. Der Toskaner Giorgio Vasari (1511–1574) hob in seinem kunsttheoretischen Traktat *Vite*⁶⁸ das *disegno* als oberstes Qualitätskriterium der *invenzione* über das *colorito*, und sah in Michelangelo Buonarroti (1475–1564) den hervorragendsten Vertreter dieser ästhetischen Haltung. Nicht zuletzt durch seine bewegten Kompositionen und den Kanon raumgreifender Figuren gilt die Kunst Michelangelos als Vorläufer der barocken Epoche. Die Bedeutung, die die Deckenfresken der Sixtinischen Kapelle (1512) weit über die Grenzen Italiens hinaus auf die europäische Kunstwelt hatte, übertraf nur noch die ergänzende Freskierung des Altarraumes, „Das Jüngste Gericht“, das 1541 enthüllt wurde. So hoch seine bahnbrechenden Figurenkompositionen geschätzt wurden, so verdammenswürdig erschien im Gegenzug die unverhohlene Mächtigkeit der in Szene gesetzten Leiber, die die malerischen Dimensionen zu sprengen schienen. Die in den Vordergrund drängende Nacktheit widersprach weitgehend den konservativen Moralvorstellungen seiner Zeit. Hinzu kam der Vorwurf an Michelangelo, die ikonografische Tradition vorsätzlich außer Acht gelassen zu haben.⁶⁹ Michelangelo orientierte sich zumindest in Teilen des Freskos nicht an der Bi-



Abb. 62 Michelangelo, Jüngstes Gericht, 1543–1541, Fresko, Detail, Sixtinische Kapelle, Vatikan

bel, sondern an populärer profaner Dichtung. Bei vielen seiner Widersacher wurde dieser Tatbestand mehr als religiöser Frevel gewertet, als in ihm eine meisterliche kulturelle Errungenschaft zu sehen. Michelangelo wurde der Vorwurf gemacht, er hebe pure Fleischmalerei (Inkarnat) über die klassische Tradition, künstlerische Freiheit über die Angemessenheit der Form in Bezug zur historischen Vorlage, und stelle letzten Endes die Kunst über die Religion. U. a. identifizierte Vasari die Darstellung des Charon aus dem Fresko (Abb. 62) als analoge Beschreibung aus der *Divina Commedia* Dante Alighieris.⁷⁰ Charon, der Dämon – so schreibt Dante –, um die Augen Feuerräder, scharft die Seelen um sich und stößt sie mit einem Ruderschlag in die Unterwelt. Doch die fabulierende Schilderung des Malergenies drängt seine Charon-Figur weit über Dantes Vorlage hinaus. Der Charon der Sixtinischen Kapelle erscheint

als ein Untier mit Klauen und spitzen Ohren. Sein athletisch drahtiger Körper steht isoliert und tief verschatet auf dem Kahn. Mit seinem Ruder holt er energisch zum Schlag gegen die vor Angst entsetzten Seelen aus, um sie auf das jenseitige Ufer zu treiben und weiter in die Verdammnis zu stürzen. Gesten und Mimik der Seelen drücken äußerste Verzweiflung und Entsetzen ob der schrecklichen Dinge aus, von denen sie ahnen, dass sie ihnen bevorstehen. Bei der Charakterisierung von Michelangelos Kunst spielt muskulöse Fleischlichkeit eine wichtige Rolle. Er ist der unübertroffene Künstleranatom, der genau die Struktur von Muskeln, Knochen und Sehnen studiert. Die überzeichnete Darstellung der Muskelkraft Charons erscheint als Inkarnation (Fleischwerdung) des Bösen und spiegelt so ein höchst spannungsreiches Hinübergehen, also Sterben, mit kaum ertragbaren – für den Betrachter gut nachvollziehbaren – Emotionen. Das Geschehen ist nicht nur gestisch äußerst dramatisch in Szene gesetzt, sondern impliziert ebenso unerträglich lautes Geschrei und sphärisches Getöse. Die äußerst plastisch gestalteten und gestenreichen Körper sind wie geschaffen für die Projektion intensivster Gefühle. Ihre Nacktheit ist schonungslos, und lässt keine tarnenden Verhüllungen, Ausreden und Leugnungen zu. Tod und Sterben sind Leid und Qual, intensiv wahrgenommen durch unsere Sinne, auf unser körperliches Dasein verweisend, verhaftet an der irdischen Welt.

Ganz anders mutet das Gemälde Pierre Subleyras (1699–1749) *Charon setzt die Schatten über*⁷¹ an (Abb. 63), das gegen Ende der barocken Epoche entstand. Charon erscheint als Rückenfigur. Der ästhetische Akt erstreckt sich über das hochformatige Bildfeld. So nahe

am Betrachter, erhält die Szene einen beinahe intimen Charakter. Flankiert von in sich zusammengesunkenen, mit weißen Tüchern verhüllten Seelen, zieht er ruhig das Ruder durch das Wasser. Die Komposition ist ausgewogen. Das Auge wird auf das Kolorit des Rückenaktes, die größte gleichförmige Partie des menschlichen Körpers, die wiederum wie eine eigene Leinwand fungiert, gerichtet. Das überzeichnet Heroische des Geschehens wird ausschließlich von Charon getragen. Sind Michelangelos Seelen ebenso nackt wie der Fährmann, so zeigt sie der französische Künstler vollständig verhüllt. Sie setzen somit einen Kontrapunkt zur Nacktheit Charons, der als distanziert erotische Schönheit erscheint: ein Spiegelbild göttlicher Ordnung und absoluter Vollkommenheit, dem nicht nur das Werden, sondern auch das Vergehen obliegt. Damit sind im Jenseits die menschlichen dualen Wertordnungen außer Kraft gesetzt. Subleyras verwendet die uralte Weltsymbolik des Enthüllens und Verhüllens. Dem Schleier misst man im Allgemeinen vor allem apotropäische Bedeutung zu. Er soll im profanen Bereich vor dem Zugriff durch Dämonen schützen und im religiösen Sinn Weltverachtung und Abkehr verdeutlichen. Durch den Schleier versucht der Beschämte, der in Reflexion seines vergangenen Lebens Verharrende, sich vor dem enthüllenden Blick des anderen zu verbergen. Still ergeben sich die Figuren in Trauer und Hoffnungslosigkeit. Der Tod, der über die Schwelle geleitet, lässt keine Widerworte gelten. Die Seelen fügen sich kraft- und gesichtslos in das Unvermeidliche des Schicksals. Das, was die Seelen erwartet, liegt weder in der Möglichkeit ihrer Vorstellung noch in der Fähigkeit ihres Ertragens. Doch die Stille beschränkt sich lediglich auf das Schiff und auf



Abb. 63 Pierre Hubert Subleyras, Charon setzt die Schatten über,
um 1735, Öl/Leinwand, 135 x 83 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.
Nr. 8007

eine Reihe still wartender, ebenfalls verschleierter Seelen rechts am Ufer. Schatten huschen über die Nebel- und Feuerwelt, und im Hintergrund beginnt sich mehr und mehr ein grauensvolles Höllenszenarium abzuzeichnen. Lodernde Flammen lassen Folterszenen erkennen, die wie aus alter, dunkler Nacht mittelalterlichen Denkens hervorgeholt zu sein scheinen.

Hermes

Unter den vielen Charakteristika und Zuständigkeitsbereichen, die Hermes/Merkur zugeordnet werden, ist der Bereich des „Weges“ ein essenzieller. Denn all seine Funktionen, als Hirte und Hüter, als Psychopompos, als Bote und Diener der Götter, als Gott der Kauf- und Seeleute und schließlich als Gott der Träume, beinhalten die Vorstellung des Weges.⁷² Doch sein Hauptaugenmerk gilt in erster Linie nicht dem Weg selbst, sondern seinem göttlichen Auftrag und denen, die er begleitet, führt und hütet. In den Darstellungen trägt er Reisegewand, Petasos und den Kerykeion/Caduceus, den Heroldstab, auf dem sich zwei Schlangen in Form einer Acht „paaren“. Hinzu kommen Flügel, die sich an unterschiedlichen Teilen seines Körpers befinden – meist an Helm und Füßen. Er ist schnell, behänd und beweglich – Gott des ungebundenen Fluges – dem eine sprunghafte Natur eigen ist.⁷³ Mit dieser Eigenschaft der Spontaneität und Flüchtigkeit brachten die Griechen Hermes mit ihrer Vorstellung der Geist-Seele in Verbindung, die geflügelt bzw. in Gestalt eines Vogels oder Schmetterlings gesehen wurde.

Er tritt dort auf, wo verschiedene Verstandeswelten aufeinandertreffen: Mann/Frau, Weg/Reisender,

Gott/Mensch und Licht/Dunkel. Hermes ist als *chthonios*⁷⁴ an die Unterwelt gebunden und gleichzeitig als Bote von Zeus im Olymp als Lichtgott gegenwärtig. Er ist ein Himmelsgott und als solcher beherrscht er den Äther. Er ist Gott des Taues und des Zwiellichtes, der Licht- und Luftveränderungen, der Wolken- und Nebelbildung.⁷⁵ Er ist der Führer durch die Traumwelt und jeglicher Anderwelt, und ist im wesentlichen Verursacher von Einschlafen und Aufwachen.⁷⁶ Hermes bestimmt den Weg, die Abfolge und den Zeitpunkt des Wechsels. Kommt es zur Verschmelzung der Wirklichkeiten, im Traum (oder im Koitus), übernimmt Hermes die Rolle des aktiven und verbindenden Teiles.⁷⁷ In der Erscheinung als Anubis-Hermes wird er als hunde-köpfiger Gott dargestellt.⁷⁸

„Diese Eigenschaft des Hundgottes ist mit der Eigenschaft des Botschafters der Götter eng verbunden, oder wahrscheinlich die letzte Eigenschaft war eine Folge der ersten. Und von diesem Gesichtspunkt aus ist das treue Bild des Hermes Psychopompos *Hermanubis* selbst. Aber dieser Name gehört den späteren Zeiten des alten Hellenismus, der Zeit des religiösen Synkretismus. Der alte klassische Hellenismus dagegen hat in seinem religiösen Anthropomorphismus und den mit diesem verbundenen ästhetischen Gründe und seiner analytischen Geistesentwicklung aus dem einen alten ägyptisch-orientalischen hundsköpfigen Gotte zwei göttlicher Personen, nämlich dem anthropomorphen Hermes und den Hundgott Cerberus, geschaffen, und nur später in der Zeit des religiösen Synkretismus sind beide Gestalten im *Hermanubis* vereinigt oder verschmolzen; und diesen *Hermanubis* finden wir nun unter christlichem Gewande, in dem Erzengel Michael,

in dem heiligen Christophorus in dem heiligen armenischen Sarkiz-Arziwur.⁶⁹

Rabanus Maurus (780–856), Abt und Erzbischof von Mainz, veröffentlichte 847 eine 22-bändige Enzyklopädie mit dem Titel *De rerum naturis / De universo*, die eine sehr allegorische Bibelexegese vorwiegend aus spätantiken Kommentarwerken darstellt. Diese sollte ihn und seine Mitbrüder bei ihrer seelsorgerischen Tätigkeit und Glaubensverkündung unterstützen. Die älteste überlieferte Handschrift (1022/1023) dieser Enzyklopädie befindet sich in Monte Cassino.⁸⁰ Darin findet man u. a. die teilweise bizzaren und naiven Darstellungen von zehn antiken Gottheiten, die einer magischen Vorstellungswelt entstammen. In einer Abbildung (Fol. 386; Abb. 64) dieses Werkes ist neben Vulcanus, Pluto, Liber/Dionysos auch Hermes/Merkur zu sehen. Zum Zeichen seiner Schläue und Klugheit wird er – laut Text – mit einem Hundekopf dargestellt und hält einen Stab, mit dem er Schlangen trennt, was auf die Trennung (und wiederum Zusammenführung) von Gesprächskontrahenten verweist. Eine Schlange liegt vor ihm, die der Miniaturist in diesem Sinne in sehr vereinfachter Weise als geteilten bzw. gestreiften Körper zeigt. Den begleitenden Text frei wiedergebend („... in capite et in pedibus ...“) trägt Hermes Flügel am Rücken, die sich über seinen Kopf schwingen. Die Fußflügel werden ersetzt durch einen zwischen seinen Beinen hindurch fliegenden Vogel („Volucer“).⁸¹

Der Hl. Christophorus

Die christliche Verehrung des Hl. Christophorus kann bis in das 5. Jahrhundert zurückverfolgt werden.⁸² Die Verbreitung des Kultes und dessen Beliebtheit wurden



Abb. 64 Vulkan, Pluto, Bacchus, Merkur, Rabanus Maurus, *De rerum naturalis*, Monte Cassino, Biblioteca dell'Abbazia, cod. 132, fol. 386

erst durch die Aufnahme der Lebensgeschichte des historisch nicht belegbaren Heiligen in die *Legenda aurea* des Dominkanermönches Jacques de Voragine (1228–1298) im 13. Jahrhundert schnell vorangetrieben. Das äußere Bild des Heiligen ist sehr vielfältig: vor allem in Byzanz erscheint er als vornehm gekleideter Mann, im Mittelmeerraum mit adonishaften Zügen und in den alpinen Gegenden ähnelt sein Aussehen dem des „Wilden Mannes“,⁸³ aber immer trägt er den Jesus-Knaben auf seiner Schulter. Das Bild des heiligen Knaben, der vom urkräftigen Alten getragen wird, entstammt einem sehr alten Topos, der weit verbreitet war: Herakles trug den Erosknaben, Thor den Övandil, Anubis den Horusknaben und Vasudeva den kleinen Krishna. Diese Dar-



Abb. 65 Hl. Christophorus, hundsköpfig, griechisch, 18. Jh., Keolliken, Dr. S. Amberg Collection, Schweiz

stellung des das Christuskind tragenden Christophorus lässt sich erst seit dem 12. Jahrhundert nachweisen.⁸⁴ Bis zu dieser Zeit stand vielmehr die innere Christuspräsenz (Christophorus „Christusträger“; pherein = tragen), im Vordergrund. Der getragene Christus war im frühen Mittelalter ein erwachsener Mann, denn ursprünglich wurde vom Tragen des Heilands, nicht des Christuskindes, berichtet.⁸⁵

Laut Legende⁸⁶ stammte Christophorus, der damals noch Reprobos oder Offerus hieß, aus kananäischem Geschlecht. Er war ein Riese, 12 Ellen (ca. 6 m) groß, von furchterregendem Aussehen, da er als Kynokephale beschrieben wurde. Die geschichtliche und kultische Christophorusgestalt verbindet sich mit der wahrscheinlich eigenständigen Legende eines hundsköpfigen Christophorus in gnostischen Kreisen des Orients, die bis zum heutigen Tage nur auf den griechisch-orthodoxen Kultraum beschränkt blieb (Abb. 65).

Der Hl. Christophorus findet sich in griechischen und russischen Ikonen meist mit Hundekopf,⁸⁷ manches Mal sogar mit herausgestreckter Zunge vor einem Heilandbild stehend, um das Wunder seiner Sprachbegabung, die er zur Missionierung entwickelte, anzudeuten. In den frühen Schriften⁸⁸ des westlichen Kulturraumes wurde wahrscheinlich die Bezeichnung *canineus* (hundeartig) in *cananeus* (aus Kanaan stammend) umgedeutet.

Als Riese, der er war, wollte er ausschließlich dem Mächtigsten dienen, und begibt sich in den Dienst des Teufels, erkennt aber, dass auch der vor dem Zeichen des Kreuzes zurückweichen muss. Also macht er sich auf die Suche nach dem absolut Mächtigsten. Da langes Fasten und Beten als Wege zu Gott nicht unbedingt seiner Natur entsprechen, rät ihm ein Einsiedler, sich an einen gefährlichen Fluss zu begeben, um durch seine kräftige Statur den übersetzenden Reisenden behilflich zu sein. Gott werde sich ihm dort zeigen. So will ein kleiner Knabe über den Fluss gebracht werden. Christophorus setzt ihn auf seine Schultern, nimmt seinen Stock und will durch den Fluss waten, als plötzlich das reiße Wasser des Flusses steigt. Gleichzeitig wird das

Gewicht des Knaben schwer wie Blei, so als laste das gesamte Gewicht der Erde auf seinen Schultern. Als sie das andere Ufer erreichen, spricht der Knabe: „Wunder dich nicht, Christophorus, du hast nicht nur die ganze Welt auf dir getragen, sondern du hast auch noch *den* auf deinen Schultern getragen, der die Welt geschaffen hat. Ich bin nämlich Christus, dein König.“⁸⁹ So trägt ihm Christus auf, bei der Rückkehr seinen Stock neben seiner Hütte in die Erde zu stecken. Christophorus tut dies und am darauf folgenden Morgen trägt sein Stab wie ein fruchtbarer Baum Palmwedeln und Datteln.

¹ Speyer, 2007, S. 242

² Habermehl: Jenseits. RAC 16, Sp. 468f.

³ „Der Geist des Philosophen, der ‚überall umherschweift‘, die Tiefen der Erde und ihre Ebenen ausmisst, oben am Himmelszelt die Sterne erforscht und allerorten die ganze Natur des Seienden ergründet.“ (Theaitet 173e). Zitiert nach: Habermehl 1994, Sp. 504; siehe ebenso: Phaedrus, 247a/c

⁴ Neben im Kalender angegebenen „Terminen“, wie den keltisch-christlichen Tagen von Allerheiligen und Halloween, gilt Mitternacht als bekannte Geisterstunde und ebenso die Mittagszeit, wenn die heiße Luft flimmert und in der gleißenden Hitze die Stille einkehrt, in der antiken Bukolik als durchlässige Schwelle zwischen den Welten.

⁵ „Wenn sich der Mensch, die kleine Narrenwelt, gewöhnlich für ein Ganzes hält: Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war, ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar. Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht den alten Rang, den Raum ihr streitig macht, und doch gelingt’s ihm nicht, da es, soviel es strebt, verhaftet an den Körpern klebt. Von Körper strömt’s, die Körper macht es schön, ein Körper hemmt’s auf seinem Gange; So, hoff ich, dauert es nicht lange, und

Daraufhin bekehrt er viele zum christlichen Glauben und stirbt unter entsetzlichen Foltern als Märtyrer.

Christophorus trägt Christus – und in der Interpretation christlicher Kunst häufig auch die Weltkugel – über den Fluss, wird unter Wasser gedrückt und dadurch getauft. So erkennt man in dieser Erzählung die Christianisierung heidnischer Vegetations- und Todeskulte. Das Überqueren des Todesflusses und das Wunder des gründenden Stabes verweisen in einfacher und prägnanter Schilderung auf die Grundsätze des Leben-, Tod- und Wiederauferstehungsglaubens des alten Orients.

mit den Körpern wird’s zugrunde gehen.“ Mephistopheles, Faust I, Reclam, Stuttgart 1974, 1345–1358

⁶ Platon, Symposium, Rede des Aristophanes, 189c–193e

⁷ Griesner 2007, S. 23

⁸ Polen 1937. Regie: Michal Waszyński. Produzent: Zyfryd Mayflauer. Musik: Henry Kon. Nach einem Theaterstück von Salomon Anski (eigentl. Shlomo Sanwel Rappoport oder Salomon Seinwil Rapoport; 1863–1920)

⁹ Chanan: „Unter unserer Erde gibt es eine Welt, genau wie die unsrige, dort gibt es Felder und Wälder, Meere und Wüsten, Städte und Dörfer. Über die Felder und Wüsten wehen heftige Stürme, und auf den Meeren schwimmen große Schiffe, und in den dichten Wäldern herrschen ewige Schrecken ... und die Donner erschallen ... Nur eines gibt es dort nicht: den Himmel, von dem die Blitze herabzucken und von dem die Sonne nieder strahlt ... Genauso ist der Talmud. Er ist tief, er ist groß, er ist herrlich. Aber er schmiedet uns an die Erde fest. Aber die Kabbala! Die Kabbala! Sie reißt die Seele von der Erde los, sie hebt den Menschen in den höchsten Himmel, sie führt direkt ins Paradies! Sie zieht uns ins Unendliche! Sie hebt ein Ende vom großen Vorhang ...“ S. Anski, Der Dibbuk. Zitiert nach: Landmann, 1976, S. 20

- 10 Bernhard Diebolds Rezension vom 10.10.1927 in der Frankfurter Zeitung, Zitiert nach: Landmann, 1976, S.111f
- 11 „... Chanan, deine Schläfenlocken sind nass. Warst du wieder im Tauchbad? ... Hast du wieder gefastet von Sabbat zu Sabbat?“ „Ich habe die Lust am Essen verloren ... Ich will ... Ich will einen klaren funkelnden Diamanten haben, ich will ihn mit meinen Tränen auflösen und ihn in meiner Seele aufheben ... Ich will die Strahlen des dritten Himmels besitzen ... den Himmel der Schönheit ...“ S. Anski, Der Dibbuk. Zitiert nach Landmann, 1976, S. 23
- 12 „An drei Orten erweist man sich nicht die Ehre: im Gefängnis, im Klosett und im Schwitzbad.“ Jüdisches Sprichwort; zitiert nach: Otto, 2010, S. 139
- 13 Römische Kopie (2. Jh. n. Chr.) eines hellenistischen Werkes der Pergamonschule des 2. Jhs. v. Chr.
- 14 Die liegende Ariadnegigur in den Vatikanischen Museen, auf die diese Haltung zurückgeht, führt nicht nur im beginnenden Schlaf den rechten Arm über ihr Haupt, sondern stützt dieses noch zusätzlich durch die linke Hand. Ähnliche Armhaltungen finden sich vor allem in spätrömischer Zeit z. B. bei Darstellungen des Gottes Dionysos und verwundeter Amazonen. Köhn 1999, S. 48. Die Haltung der Ariadne zeigt daher viel deutlicher Gefasstheit, Ruhe und Kontemplation im Gegensatz zur ekstatischen Trance Chanans.
- 15 Manuwald 1895, S. 41
- 16 Lewis Carroll stellte die Geschichte „Alice im Wunderland“ 1864 und seine Erzählung „Alice hinter den Spiegeln“ 1871 fertig.
- 17 Der Eintritt in diese Wunderwelt verlangt die angepasste Größe an die vorgegebene Tür.
- 18 Das Grinsen der Grinsekatz ist noch lange nach ihrem Verschwinden zu sehen.
- 19 Das neurotisch sadistische Verhalten der Herzkönigin und ihr absolut distanzierendes Verhältnis zu ihren Untertanen werden von vielen historischen Vorbildern gespeist. Ebenso ist die Logik des Machtwechsels ein wieder erkennbares Phänomen unserer Geschichte.
- 20 Pfeffer, 2009, S. 29
- 21 Text aus: <http://www.englisch-lernen-online.de/fertigkeiten/hoeren--hoerverstehen/hoerbuecher/alices-adventures-in-wonderland--mit-uebersetzung/kapitel-7-chapter-7/>, aufgerufen am 18.4.2012
- 22 Speyer 2011, Sp. 866ff
- 23 Seit der Erwähnung des Äthers in Homers Illias (2, 412) gilt er als eines der Grundelemente.
- 24 Xenokrates schreibt zur Seelenlehre in seinen Fragmenten von der Einteilung der Welt in drei Teile, entsprechend der Vollkommenheit des gleichseitigen Dreiecks (Himmel, Erde und Mond). Er spricht von den Bereichen „unter“, „auf“ und „über“ dem Mond der Himmelssphäre (Fr 5, 15, 26, 34). Die Dämonen beherrschen den Raum unterhalb des Mondes. Siehe dazu: Thiel 2006, S. 301
- 25 Behemoth (Hiob, 40, 15 – 41), sowie auch Leviathan und Ziz.
- 26 Speyer 2011, Sp. 870
- 27 Platon, Phaedros, 246 a-d; 249 d
- 28 Schmetterlingsfügel als Symbol der Unsterblichkeit. Klausner: 1972, Sp. 30
- 29 Klausner 1962, Sp. 106. Das Werk des Theologen F. Chr. Oettinger 1763 zur frühpietistischen spirituellen Schrift zitiert die kabbalistischen Lehrtafeln der Prinzessin Antonia von Württemberg (1613–1679), in Bad Teinach im Schwarzwald entstanden: „Der R. Schmucl, der Sohn des R. Jakobs hat gesagt, die Seelen der Gottlosen kommen unter die Gewalt des Engels, der Duma heißt, die sie in die Feuer-Hölle treiben muss, dass sie dort ihre Strafe abbüßen. Und nachdem sie in seine Hand übergeben sind, so treten sie allesamt wieder zurück, biß sie alle wieder in die Hölle zurückgedrängt werden ... Diesen Engel heißen sie Duma, von jenem Spruch her (Psalm 94, 17): ‚Wenn nicht der Jehova meine Hülfe gewesen wäre, so würde meine Seele in der Stille liegen (,dwm‘). Vorhero sagt der Sohar eodem loco citato folgendes von ihm: der R. Jissa hat gesagt: der Engel, den man Duma heißt, hat auch den Zunamen ‚Ephron‘ (von dem Spruch 1. Buch Mos. 23, 8–10, 23; Ephron heißet ‚Staub‘, weil er über diejenigen gesetzt ist, die im Staube

- schlafen, welche er einmal nach der Ordnung herausführen wird.“ Oettinger 1977, S. 126
- 30 Pseudo-Meliton, *De transitu beatae mariae virginis* 8,2 (nach 400 n. Chr.); zitiert nach: Telesko 1997, S. 23
- 31 Jesaja, 14, 12
- 32 Offenbarung 20, 11–15
- 33 Paradiso, XXIX, 31–36
- 34 Purgatorio, II 37–39
- 35 413–426 n. Chr. verfasst; 22-bändig
- 36 XXI, 8, V, 531. Zitiert nach: Borgards 2005, S. 40f
- 37 Augustinus, *De civitate Dei*, 16, 8. Zitiert nach: Volker Scior: *Monströse Körper. Zur Deutung und Wahrnehmung von monstra im Mittelalter*. In: Antunes, S. 33
- 38 Gerade die Hündin wurde dafür geschätzt, dass sie nicht nur die Rolle einer guten Wächterin, sondern auch die einer aufopferungsvollen Mutter einnahm. In der Literatur (z. B. Homer, *Odyssee*, 20/13–16) und in der bildenden Kunst findet sich das Bild einer säugenden Hündin als beliebte Metapher; Zlotogorska 1997, S. 43
- 39 *Odyssee*, VII, 93f
- 40 Grunberger 1988, Bd. 2, *Narziss und Anubis*, S. 79
- 41 Er und seine Brüder sind die Sterngötter der Himmelsrichtungen, wobei Duamutef den Westen regiert. Entsprechend diesen Göttern werden die ihnen geweihten Kanopen (Kat. Nr. 6) als Mensch, Pavian, Schakal und Falke dargestellt. Die Kanopen sind vier Gefäße, in denen Teile des Leichnams separat mumifiziert wurden. In der Kanope des Amset (Mensch) befindet sich die Leber, in Hapi (Pavian) die Lunge, in Kebechsenuf (Falken) die Eingeweide und in Duamutef (Schakal) der Magen.
- 42 Hawass/Vannini 2008, S. 158
- 43 In den Gräbern werden manches Mal beide namentlich erwähnt. Die Schriftzeichen von Anubis und Upuaut sind jedoch identisch. Im Gegensatz zu Anubis wird Upuaut immer als stehender Schakal in Tierform, Anubis als liegender Schakal, abgebildet.
- 44 1332–1323 v. Chr.; 18. Dynastie; Ägyptisches Museum, Kairo
- 45 Zu Beginn des Neuen Reiches wurde der Djed-Pfeiler als Wirbelsäule des Osiris gedeutet. Die Särge weisen auf der Höhe der Wirbelsäule des Verstorbenen häufig dieses Symbol auf. Betrò 2004, S. 209
- 46 Tjet ist die Bezeichnung für ein Amulett, das in der Form der Hieroglyphe Anch (Symbol für Leben) ähnelt. In der Spätzeit trägt Isis dieses Zeichen als Gewandknoten.
- 47 Die Symbolfarbe des Gottes Anubis ist Schwarz. Diese Farbe hat sich bis heute im westlich geprägten Kulturraum als Farbe des Todes und der Trauer erhalten. In die Ikonografie der Farbe Schwarz in der Kunst der Gründerzeit mischen sich affine Begriffe wie Sünde, Verruchtheit, Nachtmahr, Versuchung etc.; Wilhelm Schlink: *Frauen in Schwarz*. Aus: *Die Farben Schwarz* 1999, S. 62
- 48 Scholz 1937, S. 9
- 49 Loth 1994, Sp. 790
- 50 Scholz 1937, S. 23
- 51 Lk, 16, 22
- 52 Schlerath 1954, S. 30
- 53 Hesiod, *Theogonie*, 311; röm.: Cerberus
- 54 Schlerath 1954, S. 31
- 55 Hesiod, *Theogonie*, 761ff
- 56 Scholz 1937, S. 35
- 57 Euripides, *Herakles*, 22ff. Die Tragödie wurde zwischen 422 und 414 v. Chr. uraufgeführt.
- 58 Homer, *Metamorphosen*, 10, 15ff
- 59 „Endlich setzt er (Charon) den Mann und die Seherin am Ufer im grünen Schilf und schmutzigen Schlamm aus. Mit drei Rachen durchhallt das Gebiet laut bellend der große Kerberos, grausig gestreckt in entgegenliegender Höhle, und sträubt sich sein Hals von den Nattern, da wirft die Prophetin, die es gewahrt, schlafbringenden Teig aus magischen Kräutern und aus Honig ihm vor. Mit dreifach klaffenden Schlünden schnappt er danach in hungriger Wut, dann dehnt er den grausen Rücken und streckt sich mit riesigem Leib durch das ganze Geklüft hin. Jetzt da der Wächter betäubt, eilt rasch Aeneas zum Eingang und vom Ufer hinweg des Gewässers, das keinen zurückträgt“. Vergil, *Aeneis*, VI, 420–425

- 60 Hygin, Fabulae, 181
- 61 9, 34, 5
- 62 Nietz 1808, S. 478
- 63 „Die Charoneia, die charonische Tür des Theaters, scheint auf eine größere Ausdehnung des Begriffes als die gewöhnliche zu deuten (Plutarch, Antonia 15).“ Müller 1828, 3. Bd., S. 100, Fußnote 71. Die charonischen Treppen des Theaters waren dem Auf- bzw. Abgang der Figuren aus der Unterwelt vorbehalten. Durch die charonische Tür betrat man in Sparta seine Hinrichtungsstätte.
- 64 Unterweltsflüsse: Acheron - das Leid; Kokytos - das Warten; Lethe - die Vergessenheit, Pyriphlegethon - das Feuer und Styx - bei der die Götter ihre Eide schworen.
- 65 Vergil, Äneis, VI, 384–417
- 66 Vergil, Äneis, VI, 255–304
- 67 Taureck 2004, S. 38
- 68 Lebensbeschreibungen von Künstlern mehrerer Generationen, 1550 erschienen
- 69 Besonders die bartlose Darstellung des Weltenrichters erregte den Unmut der Kritiker. Rhein 2004, S. 97
- 70 Dante Alighieri, Divina Commedia, Inferno III, 109–111. Rhein 2004, S. 97, Fußnote 197
- 71 Pierre Hubert Subleyras, Charon setzt die Schatten über, Öl/Leinwand, 135 x 83 cm, um 1735, Musée du Louvre, Département des Peinture, Paris, Inv. Nr. 8007
- 72 Lukits 1990, S. 7. Dabei ist der Zusammenhang von der Aufstellung der Hermen an Wegrändern, die auch anderen Göttern geweiht sein konnten und deren Herkunft im Dunkeln liegt, zu sehen (S. 21). Ihre phallische Natur zeigt die in unserem Denken stark verankerte Konnotation von „Gehen“ (mit dem Fuß Spuren in den Weg drücken) mit Sexualität (S. 28). Zugleich stellt er eine Personifikation des „Wegemals“ dar und gilt als Gott der Steinhäufen, die wiederum an Grabhügel gemahnen und auf seine chthonische Seite verweisen. Siehe dazu: Stockmeier 1988, Sp. 369
- 73 Homer, Odyssee, V, 44–58. Niesen und Furzen unterstreichen sein unernstes, sprunghaftes aber auch derbes Gemüt (Homer, Hermeshymnos 293–298; „einen fliegen lassen“ 295) Siehe dazu Rademacher 1931, S. 131
- 74 Aischylos, Choephoron, I. Doch dieser Beinamen bezeichnet nicht nur den prägenden Charakterzug dieses Gottes, sondern verweist damit auf den Umstand seiner Herkunft und seines Alters.
- 75 Murr 1892, S. 25
- 76 „... rief die Seelen der toten Freiermänner heraus; er hielt in den Händen den schönen goldenen Stab, mit dem er die Augen der Menschen bezaubert, welche er will, und sie auch wieder erweckt von dem Schlafe ...“ Homer, Odyssee, 24. Iff. Vgl. dazu in der Bibel: „Wach auf du Schläfer und steh auf von den Toten, ...“ (Eph. 5,14), das mit der analogen Erweckungsfähigkeit des Erz- und Todesengels Michael in Verbindung gesetzt wird. Siehe: Stockmeier 1988, Sp. 386
- 77 Hermes ist der phallische Diener Gottes und Wanderer in Bezug auf die Frau und den Weg. Lukits 1990, S. 35f.; 44
- 78 „Nach Strabo gab es drei Städte mit dem Namen Hermopolis und zwei mit dem Namen Cynopolis. In der Stadt mit letzterem Namen in der Heptanomis bemerkt der Geograph, dass allda Anubis und all die Hunde verehrt würden, im Nomos von Hermopolis aber der Cynocephalus, eine Affenart, die einen dem Hunde ähnlichen Kopf habe“. Hirt 1833, S. 26
- 79 Carolides 1913, S. 13
- 80 Monte Cassino, Biblioteca dell'Abbazia, cod. 132. Der erste Druck dieses Werkes erfolgte erstmals vor 1467 in Straßburg bei Adolf Rusch unter dem Titel *De rerum naturis seu de universo*.
- 81 Reuter 1984, 178f
- 82 Bereits 452 n. Chr. wurde ihm in Chalkedon (Kleinasien; heutiger Istanbul Stadtteil Kadiköy) eine Kirche geweiht.
- 83 Der „Wilde Mann“ ist besonders im Volksglauben verankert. Er wird als menschen scheuer Einzelgänger beschrieben, er ist primitiv, halb Tier und halb Mensch, naturverbunden, deshalb „paradiesisch“. In den Sagen des Alpenraumes und in den Volksmärchen personifizieren Wilde Männer die zähmende und unberechenbare Natur. Der „Eisenhans“ aus den Märchensammlungen der Gebrüder Grimm und Fried-

mund von Arnim wird als „Wildmann“ beschrieben, eine Sagengestalt in allen deutschen Waldgebieten. Er ist Symbol der natürlichen Urkraft, wie sie im unberührten Wald erlebbar ist, steht für Gesundheit, Stärke und Fruchtbarkeit und ist ein Symbol des Frühlings. Wild ist er nur nach seiner freien Lebensweise im Wald, nicht von Charakter, denn er ist gütig und hilfreich wie die Riesen Rübezahl und Christophorus.

84 Hermann 1954, Sp. 1249

85 Bruno Schröder, Der hl. Christophorus, in: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, 36, 1926, S. 87; zitiert nach: Bittmann 2003, S. 13

86 Legenda Aurea 1994, S. 247–254

87 Michel stellt in seinem Werk einige Verbindungen zwischen den kynokephalen Erscheinungsformen chthonischer Gottheitsaspekte, wie Anubis/Hermes, Herkules und dem Hl. Christophorus der Ostkirche her, 2004, S. 57. Zurückhaltender formuliert es Brunner-Traut 1984, S. 148

88 Josef Kunstmann nennt dazu Walter von Speyer, Passio, 10. Jh., und eine Hymnendichtung aus Spanien, 9. Jh.; Kunstmann 1961, S. 19f

89 Voragine 1994, S. 250