



DIE HÖLLE UND IHR RACHEN. GEDANKEN ZUR ALLTÄGLICHKEIT EINES CHRISTLICHEN BILDMOTIVS

Johannes Pommeranz

„Wie oft schon wiederholt' sich's! wird sich immerfort
Ins Ewige wiederholen“

Johann Wolfgang von Goethe, Faust II

Zwischen der uns bekannten und unbekanntem Welt liegt eine umkämpfte Grenze. Sie verläuft zwischen Verständnis und Unverständnis, zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein, zwischen Erklärbarem und Unerklärbarem. Um von der Endlichkeit unseres Wissens, aus der Welt eigener Erfahrungen in die weite Grenzenlosigkeit unserer Fantasien, Träume und Ängste einer jenseitigen Wirklichkeit zu gelangen, müssen wir diese Grenze überqueren. Nicht selten schlüpfen wir dazu durch eine Öffnung, die den Charakter eines Übergangs hat. Pforten, Tore und Portale ermöglichen den Zugang und damit die Verbindung zur anderen Welt. Eine besonders markante Brücke stellt das bildgewordene Motiv des Höllentors vor, das dem Tor animalische Züge gibt.

Alles Grauen will Ewigkeit

Hölle und Höllentor erscheinen von Monstern durchaus unterschiedlicher Begabungen mit der Anhänglichkeit einer Ziehtochter umschwirrt. Insbesondere Drachen, Teufel und Todesrachen sind für die großen Seelenlandschaften von Himmel und Hölle geradezu systemrelevant. Paradoxerweise sind Teufel erst durch den Glauben, dann durch den Unglauben den Menschen unbequem. Denn die in das Paradies aufsteigenden Seligen ängstigen sie Zeit ihres Lebens. Und die in den Höllenrachen abstürzenden Verfluchten ziehen sie mit allem, was sie umgibt, in eine furiose Seelenkatastrophe, die im Pathosschaumbad der Hölle auf sie wartet.

Unter den Künstlern, die ihr Schaffen der Hölle widmeten, fällt einer ganz besonders auf: Hieronymus Bosch (um 1460/64–1516). Von all den Malern, die uns dank ihrer Werke vertraut sind, ist er der rätselhafteste, ist er derjenige, der sich mit niemandem gemein zu machen scheint. Selbst nach Jahrzehnten intensiver Betrachtung durch Wissenschaftler verschiedenster Fachrichtungen bleiben Fragen an seine fantastischen Kompositionen offen, die, wie von einer inneren Spielkonsole aus gesteuert, ganze Tafeln füllen und vollkommen in sich selbst verkapselt erscheinen.¹ Wer sind all die namenlosen, ob ihrer monströsen Verwandlungen unkenntlichen Wesen in diesen merkwürdigen Arrangements absurder Aktionen, denen so häufig Schreie aus den Mündern herauszufahren scheinen? Bosch zeigt Szenen von überall auf seinen großen Panoramagemälden der Sünde. Und die Augen des Betrachters bewegen sich durch ein surreales Lebenstheater, bedrängt und mitgerissen von Schmerz und Grausamkeit, die diesen fantastischen Kreaturen widerfährt (Abb. 1).



Abb. 1 Hieronymus Bosch:
Hölle, Weltgerichtstriptychon,
rechter Flügel, 1504/08. Wien,
Akademie der bildenden Künste

Einhergehend mit der zunehmenden Verbreitung humanistischer Ideale entwickeln sich Boschs Figuren zu bizarren Wiedergängern all jener geschlechterspezifischen Rollenmodelle, die die spätmittelalterliche Gesellschaft in dieser Umbruchszeit bereithält. Vor allem aber sind seine Gemälde bildgewordene Protokolle freigesetzter Träume.

Der Katholik kommt mit der Erbsünde zur Welt, ob er will oder nicht. Die von dieser Schuld reinigende Taufe scheint in Boschs Lebens- und Umwelt wirkungslos geblieben zu sein. Mit ungewohnter Kaltblütigkeit geht der assoziativ erzählende, in einer eigenen Sprache redende Bosch in seinen schrillen Monster-Revuen zu Werke und malt sich damit in die künstlerische Champions League. Erklärt hat er das bildgewordene Grauen nicht, das die Jenseitsängste der Gläubigen befeuerte. Zumindest haben sich keine schriftlichen Zeugnisse des Malers erhalten. Ein späterer Zeitzeuge, der spanische Humanist und Kunsttheoretiker Felipe de Guevara (ca. 1500–1564), lobte in seinem um 1560 entstandenen, aber erst posthum erschienen Malereitragat „Comentarios de la pintura“ denn auch dessen Fantasie, die die Kunst in ein neues Zeitalter zu führen wusste: „Es wird einen Grund geben, ihn vom Volk zu unterscheiden und auch von anderen Menschen, außer dem Volk, die eine irrite Meinung über seine Bilder haben und [sie] als Monstrosität als außerhalb der Regel des für natürlich Gehaltenen [betrachten ...], indem man ihn zum Erfinder der Ungeheuer und Chimären macht. Ich leugne nicht, dass er seltsame Personen und Dinge malte, aber er tat es nur, indem er sein Sujet in die Hölle verlegte, für die, da er Teufel darstellen wollte, Kompositionen ungewöhnlicher Dinge erfand.“²

Das unterirdische Geschäft mit der entseelten Welt sollte in Boschs Nachfolge zu einem der erfolgreichsten Sujets in der Geschichte der Kunst werden. Als Teil der rhetorischen Aufrüstung der Kirche im Krieg gegen das Böse bleibt die Hölle unverzichtbar. Sie ist das Herz-Ass der Emotionalisierung und fester Teil der kirchlichen Weltordnung. Sünden und Laster als metastasierende Krebsgeschwüre im Kreis der Gläubigen blieben über Jahrhunderte eine Metapher der christlichen Kirche und fanden in der Hölle ihr genuines Zuhause. Die Geschichte des 20. Jahrhunderts, in dem von Maschinen geführte Kriege zu Monstern wurden, holte sie in die Gegenwart. Die dräuenden Apokalypsen werden nicht weniger. Im September 2014 verkündete Präsident Barack Obamas Vizepräsident Joe Biden den Terroristen des IS, man werde sie „bis an die Tore der Hölle“ verfolgen. Längst ist das einst religiöse Motiv des Höllentors in unserer säkularisierten Alltagswelt angekommen.

Tore zum ewigen Leben

Auch der Weg zum Paradies endet an einem Tor. Das Portal steht dabei symbolisch für Einlass und Wache. Christus selbst ist die Tür, durch die man gehen muss, um Zugang zum Heil zu finden. Günter Urban weist darauf hin, dass in Wallfahrtskirchen aus hochromanischer Zeit das Finale der Heilsgeschichte gewissermaßen vorweggenommen wurde. In Vezelay und Santiago de Compostela wanderte nämlich die Majestas Domini von der Innenapsis in die Tympanonfelder des Eingangsbereichs: „Jetzt fungiert sie als Frontispiz, wie auch in den Evangelienbüchern jener Zeit.“³ Tatsächlich steht beispielsweise im Echternacher Codex Aureus, für den jüngst eine spätere Datierung, und zwar der Zeitraum um 1045 vorgeschlagen wurde, die Majestas Domini am Anfang des Bandes.⁴

Der Gedanke, dass das Evangelium mit dem Wort Christi als zentraler Heilsbotschaft das Tor zu Gott und damit zur Erlösung ist, scheint aber noch an anderer, kaum weniger prominenter Stelle Ausdruck zu finden. Betrachten wir unter dieser Fragestellung stellvertretend die prachtvolle Beatus-Initiale des Echternacher Codex. Die Initialisierseite aus dem Prolog leitet die Vorrede des hl. Hieronymus ein (siehe Kat. 3.22). Das Initialenkleid besteht aus einem verschlungenen Rankenornament, dessen Hauptstränge eine Teufelsmaske in zwei Hälften kanalisieren hilft. Offenbar in apotropäischer Funktion stehende Drachenköpfe⁵ sorgen in subtiler Weise für die Endpunkte des linearen Bandwerks.⁶ Handelt es sich hier also um ein von Drachen bewachtes Tor und tritt somit zu dem dekorativen Aspekt dieser und anderer Zierseiten

eine inhaltliche Bedeutung hinzu?⁷ Das Umblättern einer Seite ist nirgends wirkmächtiger als hier. Etwas Großartiges wird begonnen, initialisiert. Die Tür, die zum Wort Gottes und damit ins Himmelreich führt, öffnet sich. Das vegetabile Tor mit seinen Drachenköpfen bietet den Augen einen letzten Moment hemmenden Innehaltens, bevor sie in die herrlichen Bild- und erlösenden Texträume des Evangeliars eintreten. Der Höllenrachen dagegen ist stets für alle sperrangelweit geöffnet. Unabhängig von der Frage des Portalcharakters von Initialen wird deutlich, dass Drachen in Himmel und Hölle verortet wurden.

Zur Ausgangslage

Feuerspeiende Mischwesen kennt bereits Lucrez (um 97–55 v.Chr.) und kennzeichnet sie als Fantasiegeburten: „Wie ist’s möglich, dass jemals ein Tier mit dreierlei Körper, Löwe voran und hinten ein Drach’, in der Mitte Chimära, aus dem grässlichen Schlund aushauchte die wütenden Flammen? Träumte man doch, da der Himmel noch neu, die Erde noch jung war, hätten Tiere der Art erzeugen und bilden sich können, stützend hierin sich allein auf den leeren Namen der Neuheit, dann so könnte von ähnlichem Schlag manch’ Märchen man dichten.“⁸ Die gedankliche Verbindung des flammenden Tierschlunds mit dem Eingang zur Unterwelt als Verbrechensort ist dagegen eine Leistung des Mittelalters, für die verschiedene bildgewordene Bibelstellen den Nährboden legten: Nicht selten nimmt Eva gemäß der bildlichen Überlieferung die verbotene Frucht vom Baum der Erkenntnis aus dem Rachen einer Schlange entgegen (Genesis 3,6), und in Psalm 22 heißt es: „Rette mich vor dem Rachen des Löwen und vor den Hörnern der Einhörner.“ Jesaja (5,14) prophezeit: „Darum sperrt der Scheol [Hölle] seinen Schlund weit auf und reißt seinen Rachen auf ohne Maß. Und hinab fährt seine [Jerusalems] Pracht und sein Getümmel und sein Lärm und wer darin jauchzt.“ Hiob (41,9–11) beschreibt Satan als Drachen: „Aus seinem Munde sprühen brennende Fackeln hervor, es flackern Feuerbrände. Aus seinen Nüstern strömt Rauch hervor wie von den glühenden Kohlen eines flammenden Herdes. Sein Atem ist wie Kohle; eine Flamme geht aus seinem Munde hervor.“

Die Beschreibungen der Alten sollten die Jahrtausende überdauern. Noch Goethe sollte sich im Faust sowohl der Feuer- als auch der Rachen-Metapher bedienen: „Zwar hat die Hölle Rachen viele! viele! [...] Dann fort mit ihr im Feuerwirbelsturm!“⁹ Bei all diesen Beschreibungen geht es über den Rachen nicht weit hinaus, womit womöglich ein Grund für die Beschränkung unseres Motivs auf diesen Kopfteil gefunden ist. Dass die Hölle Tore hat, weiß dagegen der warnende Evangelist Matthäus (7,13–14): „Geht durch das enge Tor! Denn das Tor ist weit, das ins Verderben führt und der Weg dahin ist breit und viele gehen auf ihm. Aber das Tor, das zum Leben führt, ist eng, und der Weg dahin ist schmal, und nur wenige finden ihn.“

Über das spezifische Aussehen des Höllentors erfährt man hingegen nichts. Es mag an der Unbestimmtheit dieser Aussagen gelegen haben, dass sich Generationen von Künstlern launige Gedanken über das mögliche Aussehen dieses Schwellenorts gemacht haben. Zur motivischen Bevorzugung des Portals als Tierrachen trug bei, dass sich die Furcht vor wilden Tieren nicht auf die Sorge um Leib und Leben beschränkte. Denn mit ihr ging die Bedrückung um den möglichen Verlust der Seele einher. Zudem glaubte man, der Teufel nähme die Gestalt von Tieren an: Seit der frühchristlichen Kunst zählten neben dem Löwen vor allem Reptilien, und zwar Schlange, Basilisk und Drache, zu seinen bevorzugten Erscheinungsformen.¹⁰ Das animalische Höllentor steht hinsichtlich der Formgebung in Beziehung zu den Köpfen dieser Tiere, ohne dass zweifelsfrei entschieden werden könnte, welches Tier tatsächlich gemeint ist. Aber immer droht die Seele, vom Teufel in Tiergestalt verschlungen zu werden.

Durch Ernst Guldan erfuhr das tierschlundartige Höllentor eine erste größere Untersuchung.¹¹ Und es ist kein Zufall, dass diese grundlegende Arbeit von einem Wissenschaftler der Bibliotheca Hertziana in Rom geschrieben wurde, deren Bibliothek er von 1977 bis 1992 vorstand. Nicht nur, dass der Höllenrachen genuin ein Buchmotiv ist, dessen Anfänge Guldan für 1016/20 belegt.¹² Jeden Tag kam Guldan am „Mascherone“ Federico Zuccaris (1540–1609) von 1593 vorbei. Die Fragen nach Sinn und Herkunft einer derart eigenwilligen Türöffnung waren der Ausgangspunkt seiner im Manierismus endenden Studie.¹³ Das Christentum des Spätmittelalters war in seiner unaufgeklärten Gestalt von Dogmen und Wunderglauben dominiert. In dieser Epoche erlebte das Motiv seine große Zeit, hier wurden nahezu



Kat. 3.23 Höllendrache, Thron Gottes und zweite Auferstehung. In Apocalypsis Sancti Joannis, oberdeutsch, um 1470, fol. 22v. München, Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität

alle Bildfindungen aus Renaissance und Manierismus vorbereitet. Durch die Herauslösung des Höllendrachen aus seinem Kontext als Tor zur Hölle verselbständigte sich das Motiv.

In der jüngeren Forschung erfuhr der Höllendrache vor allem durch Marc-Oliver Loerke besondere Aufmerksamkeit, der den europäischen Verästelungen des Motivs im Rahmen seiner Dissertation zur „Höllenfahrt Christi“ nachging.¹⁴ Die Folgen der Wechselwirkung zwischen bildender und darstellender Kunst auf das Thema behandelte Loerke allerdings nur am Rande und Guldán gar nicht.¹⁵ Ausgehend von der Geradlinigkeit der Motivgeschichte nahm Guldán ferner an, dass der Höllendrache erst in der Bosch-Nachfolge „in die irdische Wirklichkeit“ eingebettet worden sei.¹⁶ Diese These scheint zweifelhaft. Das Marmorierte im Höllendrachenportal darzustellen, ist daher ein Ziel der nachstehenden Untersuchung.

Die Apokalypse Religiöse Motivursprünge I

In keiner anderen Buchgattung des Spätmittelalters ist der („Rachen“ weist – anders als „Tor“ – schon auf die „animalische“ Form hin) Höllenrachen so präsent wie in den Blockbüchern der Apokalypse, auf die Guldan überzeugend die Motivkombination von Tor und Höllenrachen zurückführte.¹⁷ Das Münchener Blockbuch zählt Wilhem Ludwig Schreiber, der sich um die große Ordnung der Frühzeit des Buchdrucks verdient gemacht hat, zur Ausgabe V und somit zur dritten Gruppe dieser Buchspezies.¹⁸ Fehlende schriftliche Zeugnisse erschweren ihre Datierung und Lokalisierung, doch kann man mit Elke Purpus annehmen, dass diese Ausgabe in Deutschland um 1470 gedruckt worden ist.¹⁹

Tiefe Blicke in den tierischen Abgrund gewährt die Illustration des Endspiels der Prophezeiung (Kat. 3.23). Derzufolge besiegt Christus den Teufel auf ewig. Mit dessen Verbannung in den Höllentpohl beendet der Gottessohn die 1000-jährige Schreckensherrschaft Satans. Dieses großartige Finale der Johannes-Apokalypse, das der Errichtung des neuen Jerusalem und damit dem ewigen Gottesreich unmittelbar vorausgeht, findet seine visuelle Entsprechung im zweifachen Höllenrachen, der den vehement kolorierten Holzschnitt in der oberen Hälfte dominiert. Der Grund für diese Verdopplung ist in der Vulgata zu finden, aus der die beigegebenen xylografischen Texte zitieren. Danach wird der Teufel auf ewig in einem See („stagnum“) aus Feuer und Schwefel gepeinigt, wo das apokalyptische Tier und der falsche Prophet bereits auf ihn warten (Offb 20,10). Der doppelte Höllenrachen dient somit dem See als Uferbefestigung. Der Holzschnitt zeigt durchaus textgetreu neben sechs Menschenköpfen das Tier als Leopard, man sieht vor allem den Rücken, den Teufel als Tier mit Hörnern und den falschen Propheten als froschähnlichen Dämon mit Stab. Um dem beschriebenen Feuchtgebiet eine Randbefestigung zu geben, verdoppelte der Xylograf den Höllenrachen in Gestalt von Löwenmäulern und verband deren Felle zu einem Uferband. Stimmungsvoll nimmt der lebhaft onduлиerte Pelz die Bewegung der Wellen des leuchtend roten Höllengewässers auf.

Eine Spezialität der Offenbarung ist der Bericht über die zweite Auferstehung, den die Textstreifen der unteren Blatthälfte schildern (Offb 11,15). Danach umfasst die erste Auferstehung lediglich jene Gerechten, die von Anfang der Welt bis zur Errichtung des 1000-jährigen Reichs gestorben sind. Erst nachdem der Teufel endgültig besiegt wurde, folgt die Auferstehung für alle mit anschließendem Jüngsten Gericht. Die untere Blatthälfte intensiviert das geschriebene Wort durch den thronenden, nur verhalten auf die Verdammten hinweisenden Gott links und den nicht im Buch des Lebens verzeichneten Sündern im Orkus rechts, die dort nun auf ewig schmoren müssen. Vom Fehlen ihrer Namen im Buch des Lebens können sie sich selbst überzeugen, es liegt aufgeschlagen vor ihnen. Obwohl in der literarischen Vorlage wieder von einem See („mare“) die Rede ist, sieht der Xylograf diesmal offenbar aus Platzgründen von der Verdopplung des Höllenrachsens ab. Die christliche Literatur liebt Untergänge und Ungeheuer. Außerhalb der Illustrationszyklen zur Johannes-Apokalypse spielt das hier gefundene Motiv der Uferbefestigung des Höllensees durch umrahmende Verdoppelung des Höllenrachsens allerdings keine Rolle.

Die Offenbarung bietet den Illustratoren noch an einer zweiten Stelle hervorragende Gelegenheit, den Höllenrachen ins Bild zu setzen. Johannes schildert in seiner Vision, dass den ersten vier Siegeln die apokalyptischen Reiter entspringen, darunter der einem fahlen Pferd aufsitzende Tod (Offb 6,7–8). Mit Hades im Gepäck, den drei anderen Reitern nacheilend, wird er auf einem Holzschnitt aus der zweibändigen Koberger-Bibel von 1483 dargestellt (Kat. 3.24).²⁰ Diese Verbindung von Tod und Höllenrachen folgt einer Traditionslinie, die sich bis ins Hochmittelalter zurückverfolgen lässt.²¹ Neu an der Illustration der Koberger-Bibel ist dagegen etwas anderes. Aus der spätmittelalterlichen Tafel- und Buchmalerei ist die Eigenart bekannt, aufeinanderfolgende Szenen in einem Bild zu verbinden. Bereits in einer flämischen Handschrift aus der Zeit um 1400 wurden die vier apokalyptischen Reiter derart zusammengefasst wiedergegeben (Abb. 2).²² Die



Abb.2 Die apokalyptischen Reiter.
Flämische Handschrift, um 1400. Ms. néerlandais 3,
fol. 7r. Paris, Bibliothèque nationale de France

zelten Überzeugung Rechnung, dass der Mensch als Strafe für den Sündenfall sterblich ist. Augustinus bringt diesen Gedanken auf den Punkt, wenn er schreibt: „Si vita Christus est, mors diabolus [...] [N]on quia ipse mors est, sed quia per illum mors. [Wenn Christus das Leben ist, so ist der Teufel der Tod. Nicht, weil er selbst den Tod verkörpert, sondern weil der Tod durch ihn besteht].“²⁶ Diese Idee vom Tod als „Sünde Sold“, wie Brigitte Spreitzer es ausdrückt, findet im Motiv des aus dem Höllenrachen herausgaloppierenden Todes die vielleicht sinnfälligste Entsprechung.

Christus in der Vorhölle Religiöse Motivursprünge II

Der Dialektik von Verlierergeschichten liegt ein Muster zugrunde, das zu den elementaren abendländischen Erzählmustern gehört und bis heute gültig ist. Verlierer, macht uns die Geschichte Mut, werden zu strahlenden Siegern. Der gestaltgewordene Urtyp dieses Verlierersiegers ist Jesus Christus. Eine Episode seines triumphalen Siegeszugs kennen wir als Höllenfahrt Christi, die die Eroberung der Vorhölle mit sich bringt.²⁷ Der Abstieg dient dem Zweck, die Ureltern Adam und Eva sowie die Gerechten des Alten Bundes aus der Vorhölle zu befreien. Vor allem aber verdeutlicht die Szene der Christus-Vita, dass unschuldiges Leiden nicht vergebens erlitten wird, sondern einen Sinn hat und Rechtfertigung erfährt. Christi Abstieg in die Vorhölle gibt das Bild zu dieser tief in den gläubigen Christen verwurzelten Hoffnung.

Illustrationen des Themas bedienen sich des Höllenrachen als Eingang zum Inferno besonders häufig. Auf gleich drei Bildern eines um 1400 entstandenen, wohl böhmischen Handschriftenfragments des „Speculum humanae salvationis“ fand der Höllenrachen in dichter Folge Eingang.²⁸ Die kolorierten Federzeichnungen illustrieren Kapitel 28 „Die vier Höllenzonen“ (Kat. 3.25, fol. 9v), Kapitel 29 „Christus besiegt den Teufel“ (Kat. 3.25, fol. 6v) sowie Kapitel 31 „Christus befreit die Erzväter“ (Kat. 3.25, fol. 2v). Diesen Darstellungen standen ursprünglich solche von Geschehnissen des Alten Testaments gegenüber. Denn das aus dem Geist des Mittelalters heraus entstandene „Speculum humanae salvationis“ schildert dem Volk als Bibelauslese im Sinne von Typus und Antitypus Analogien, die in ihrer Zusammenstellung bisweilen angestrengt konstruiert wirken.²⁹ Den ursprünglich im oberen Blattdrittel angebrachten Miniaturen unseres Beispiels standen später leider entfernte Texte nach.

Das Bild des Totenreichs (Kat. 3.25, fol. 9v) findet seine literarische Vorlage im apokryphen Buch Henoch (Kap. XXVII), auf das die Unterteilung der Hölle in vier Bereiche zurückgeht. Argwöhnisch vom Herrn der Hölle von der Brustwehr der Burg aus beobachtet, blickt wohl Abraham erwartungsvoll Christus entgegen, denn Gottes Sohn hat die Pforten zur Hölle niedergetreten.³⁰ Rechts daneben liegt die Hölle der ungetauften Kinder, zu der ein Tierrachen mit einem zusätzlichen Teufelsgesicht im Nacken den Eingang bildet. Unterhalb des Limbus findet sich mit dem Purgatorium die dritte Höllenebene wieder. Daneben schließlich die vierte Abteilung mit den Seelen der Verdammten, unter denen sich ein durch seine Krone ausgezeichnete weltlicher Herrscher befindet. Die Burg weist den Limbus innerhalb der Hölle als besonderen Ort aus, den ein Heilsspiegel aus der Stiftsbibliothek Kremsmünster inschriftlich als „infernus sanctorum“ bezeichnet.³¹ Die umgebende Architektur trägt der Sonderrolle der Gerechten des Alten Bundes Rechnung, die auf die Erlösung durch Jesus Christus warten mussten.

Das Speculum ist seiner Art nach eine Beweiskette, die das Ziel hatte darzulegen, dass Jesus Christus tatsächlich derjenige war, auf den die Propheten im Alten Testament als kommenden Erlöser der Menschheit hingewiesen hatten. Es ist nur folgerichtig, dass die Erzväter den Abstieg Christi in den Limbus erwarten, um so aus ihrer unverschuldeten Gefangenschaft befreit zu werden. Tatsächlich artikulieren sie in einem frühen Kapitel des Speculums diesen Wunsch in einem Appell an Gottvater (Kap. VIII, 5–20). Allerdings steigt Christus erst nach seinem Kreuzestod in den Limbus hinab, um die Gerechten zu befreien (Kap. XXXI). In der begleitenden Miniatur verzichtet der Buchmaler jedoch auf die bei der Abbildung der vier Höllenregionen noch gemachten feinsinnigen Unterscheidungen. Als Überwinder des Todes mit der Kreuzesfahne in der Hand führt Christus den Erzvater, entschlossen am Handgelenk packend, aus dem Höllenrachen heraus (Kat. 3.25, fol. 2v).



Kat. 3.25 Die vier Höllenzonen - Jünglinge im Feuerofen. Aus Speculum humanae salvationis, 1. H. 15. Jh., fol. 9v. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Kat. 3.25 Christus besiegt den Teufel - Bananius erschlägt den Löwen. Aus Speculum humanae salvationis, 1. H. 15. Jh., fol. 6v. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Kat. 3.25 Christus befreit die Erzväter - Auszug Israels. Aus Speculum humanae salvationis, 1. H. 15. Jh., fol. 2v. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Kat. 3.26 Umkreis Albrecht Dürer:
Christus in der Vorhölle,
um 1511/13. Nürnberg,
Germanisches Nationalmuseum

Die Eindringlichkeit vieler Illustrationen des Speculum trug entscheidend zur Erfolgsgeschichte des Erbauungsbuchs bei, das zu den meistgelesenen Büchern des Spätmittelalters zählte.

Nicht in allen Illustrationen dieses Themas wird es Christus so leicht gemacht. In vielen anderen Bildern der Höllenfahrt verteidigt der Teufel in Drachengestalt erbittert seine Menschenbeute und bleibt doch ohne Chance. Ein anschauliches Beispiel für einen derart ungleichen Kampf bietet ein zwischen 1511 und 1513 entstandenes Gemälde aus dem Dürer-Umkreis mit Christus in der Vorhölle als einer von Drache und Teufel bewachten Todeszone (Kat. 3.26).³² Es stammt aus der ehemaligen Dominikanerkirche Sankt Marien in Nürnberg und zählt zu einer sechs Tafeln umfassenden Passionsfolge.³³ Christus steht elegant auf dem Nacken des sich windenden Satans in Drachengestalt, den er leichthin mit dem Stab der Kreuzesfahne und seinem nackten Fuß, der Messias ist gerne barfüßig unterwegs, entschlossen niederhält. Vermutlich nimmt das Gemälde Bezug auf einen in der Vita des Wüstenvaters Antonius überlieferten Ausspruch des Herrn: „Siehe, ich gebe euch die Macht, zu treten auf Schlangen und Scorpionen.“³⁴ Den an seinem leuchtendroten Mantel zerrenden Teufel, der seine Gabel drohend auf ihn richtet, ignoriert er gänzlich. Seine ganze Aufmerksamkeit gilt dem ersten Menschenpaar, das er aus der Vorhölle befreit. Der Limbus wird hier, den Sonderstatus der Voreltern berücksichtigend, als ruinöses Architekturstück und nicht als Höllenrachen wiedergegeben. Christus hat als Sohn Gottes Menschengestalt angenommen. Er hat den am Boden liegenden Satan im Zeichen des Kreuzes besiegt. Im Physiologus ist zu lesen: „So hat auch unser Herr getötet den großen Drachen, den Teufel, [...] und nahm von uns hinweg den Drachen durch das Bad seiner Wiedergeburt.“³⁵ Für den Betrachter ist das Bild Warnung und Hoffnung zugleich. Es gemahnt ihn an eigene Sünden und Verfehlungen und gibt ihm zugleich Gelegenheit, auf Erlösung zu hoffen. Christus als Tor zum Himmel öffnet die Pforten zur Hölle.

Alles Recht kommt von Gott

Religiöse Motivursprünge III

Im Spätmittelalter und in der Frührenaissance erreicht unser Thema seinen höchsten Gipfel. Gruseltore geben eine sichere Prognose dessen ab, was Gläubige bei sündiger Lebensführung erwartet. Zählt doch beim Jüngsten Gericht nicht der Mensch als Ganzes, sondern nur in der Summe seiner Einzeltaten. Es ist daher kaum verwunderlich, dass der Höllenrachen besonders häufig im weiten Feld der Rechtsprechung seine grimmige, bisweilen aber auch heitere Grimasse zeigt. Als besonders ergiebig erweist sich die Untersuchung von Bildbeispielen, die den sogenannten Teufelsprozess begleiten. Die Befreiung der Voreltern als Folge des „Descensus Christi ad inferos“ fand nicht nur Fürsprecher. Tatsächlich klagten die Teufel gegen diese Rettung der Gerechten, weil sich Christus aus teuflischer Sicht unrechtmäßig durch seinen eigenmächtigen „Raub“ zum Besitzer der Menschheit machte.

Den vor König Salomo geführten Prozess schildert der italienische Kanonist und Bischof Jacobus de Teramo (um 1350–1417) in seiner um 1382 entstandenen Schrift „Consolatio peccatorum, seu Processus Luciferi contra Jesum Christum“, besser bekannt unter dem Namen „Belial“. Der in verschiedene Sprachen übersetzte Text entwickelte sich im Verlauf des 15. Jahrhunderts im Rahmen des Siegeszugs der Volkssprachlichkeit zu einem Bestseller. Unter allen deutschen Belial-Handschriften gilt das Exemplar aus der Bayerischen Staatsbibliothek als das prachtvollste Stück (Kat. 3.27).³⁶ Auf kostspieliges Pergament setzte der Trifelser Kaplan Nicolaus Rohrbach, dessen genaue Lebensdaten unbekannt geblieben sind, 1461 seine Abschrift, wie das Kolophon verrät. Insgesamt 39 im anspruchsvollen Verfahren der Deckfarbenmalerei ausgeführte Miniaturen begleiten den Text. Der Belial-Forschung zufolge, um die sich insbesondere Norbert Ott verdient gemacht hat, geht die aufwendige Buchmalerei auf einen prominenten Auftraggeber, den „schwarzen Herzog“ Ludwig I. von Pfalz-Zweibrücken (1424–1489) zurück, der in der Titelminiatur als Ritter dargestellt ist.³⁷

Als launiger Seelenhort begrenzt der Höllenrachen auf drei Blättern den rechten oberen Bildrand, auf einem Blatt ganzseitig.³⁸ Das von einem rechteckigen Blattgoldrahmen begrenzte Bildfeld berichtet vom Prozessende. Der Himmel ist kobaltblau. Im rechten Bildhintergrund spuckt der Höllenrachen Feuer.³⁹ Das eigentliche Geschehen aber spielt sich vor der Hölle ab. Die dargestellten Teufel sind mit Fratzen, Spitzohren, Hörnern, Fledermausflügeln, Bocksbeinen oder Greifenklauen als diejenigen gekennzeichnet, die auf die Nachtseite des Seins gefallen sind.

Der an seinem grasgrünen Fell erkennbare Belial steht im linken Bildvordergrund. Er hält in seiner Linken die Urkunde, die ein als geflügelter Paarhufer mit Brille dargestellter Chefteufel zu entziffern trachtet. Dem Dokument zufolge war Belials Klage abgewiesen worden, die Übergabe der Ungerechten an die Hölle am Tag des Jüngsten Gerichts aber kann als Teilerfolg gelten. Insbesondere der mit einer Sehhilfe lesende Teufel trägt zur Humorisierung des Geschehens bei. Äußerst konzentriert studiert er die Gottesurkunde, die ein Siegel als authentisch ausweist.⁴⁰ Wie ein Schriftgelehrter agierend, scheint er gemäß seinem rechtschaffenden Naturell fast von dieser Welt zu sein und lässt die bisweilen porösen Grenzen zwischen Himmel und Hölle erahnen. Teufel und Urkunde, die Zeichen stehen auf Dialog. Desse Dramatik unterstreicht die aufgeregte, dicht gedrängte Teufelsschar mit ihren neidgelb oder blutrot unterlaufenen Augen. Hier wird der Akt des Lesens, der untrennbar mit der klösterlichen Schriftkultur verbunden ist, nicht begangen, er wird zelebriert.

Der Höllenrachen spielt hinsichtlich der Konstruktion und der Aussage des Bildes lediglich eine Nebenrolle, indem er dem Geschehen zu etwas Lokalkolorit verhilft. Ott, der hier mehr Burg als Rachen sieht, betont den derart geadelten Charakter des Höllensitzes, die „herrschaftlich-repräsentative Dimension des Rechtsvollzugs“ im Blick.⁴¹ Zur atmosphärisch heiteren Stimmung der Bildkomposition trägt aber auch die Form des Rachens bei. Denn seine vegetabilisierten Ohren betonen den Eindruck grotesker Körperlichkeit. Es wird deutlich, dass in jeder ästhetischen Gestaltung von Gegenständen neben dinglichen auch tierische, menschliche und bisweilen pflanzliche Bilder stecken können. Inhaltlich steht der Belial-Text dem Laienspiegel von Ulrich Tengler (um 1445–1522) nah, dessen Erstausgabe der Höchstädter Landvogt 1509 in Augsburg bei Johann Rynman herausbrachte. Er gilt als Meilenstein in der populären Rechtsliteratur der Frühen Neuzeit und richtet sich vornehmlich an den Laien für laien-

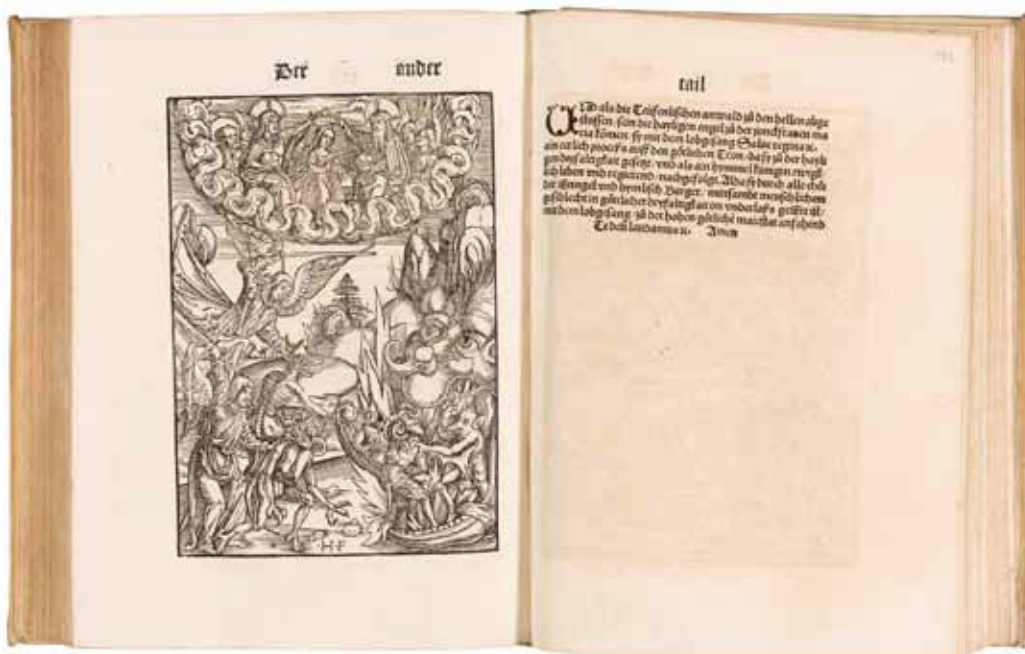
Kat. 3.27 Urteilsverkündung.
In *Jacobus de Teramo: Litigatio
Christi cum Belial*, 1461,
fol. 131v/132r. München,
Bayerische Staatsbibliothek



richterliche Praxis, deshalb „Layenspiegel“. Als juristisches Handbuch führt das dreiteilige Rechtsbuch in Grundfragen des Öffentlichen Rechts, des Zivilrechts sowie des Strafrechts ein.⁴²

Und es ist noch mehr, denn großes Theater schließt im sogenannten „Teufelsprozess“ den zweiten Teil ab,⁴³ vor dem der besorgte Autor seine juristisch vorgebildeten Leser im Prolog mit den Worten warnt: „Doch soll es nyemand dafür versteen oder glauben / das dieser krieg zwisch[e]n den Teüfeln / hellischer bößhait / und der hochgelopten junckfrawen Marie / von des menschlich[e]n geschlechts wegen vor dem allmechtigen got also beschehen.“⁴⁴ (Es soll aber niemand so verstehen oder meinen, dass dieser Prozess zwischen den Teufeln der höllischen Bosheit und der hochgelobten Jungfrau Maria um das Menschengeschlecht vor dem allmächtigen Gott wirklich so stattgefunden hat.) Ein Holzschnitt setzt den Schlussakkord in diesem Schauspiel (Kat. 3.28). Zu sehen ist der schmachliche Rückzug der *Advocati Diaboli* nach Prozessende in das unnahbare Reich der Hölle, von Engeln beschleunigt, indem sie die Teufel quer über das Blatt treiben, dem Höllenrachen entgegen, dessen Nasenspitze in Form eines Nasenhaars sichelförmig nach oben gebogen ist. Die Schönheit in Gestalt der siegreichen Maria, Anwältin der Menschheit, grüßt frisch gekrönt huldvoll vom Himmelsbogen. Sie, Gottesmutter mit gravitätischer Miene und Heldin zugleich, umgibt die Aura außerzeitlicher Unendlichkeit. Ihr Sieg ist für die Menschheit ein Versprechen an die Zukunft – ein Bild der Hoffnung mit lebenspraktischem Charakter.

Vergleicht man die Illustrationsfolgen der vorgestellten Münchener *Belial*-Handschrift mit Tenglers *Laienspiegel*, dann tritt an dieser Stelle ein Unterschied deutlich hervor. Erstere illustriert ausschließlich den Prozessverlauf, letztere bindet das Heilsgeschehen in Form der Marienkrönung mit ein. Dieses Postulat der Unsterblichkeit durch Glauben hat ein Meister H.F. signiert, dessen Identität offenbar nicht zu klären ist.⁴⁵ Die Wiedergabe der dramatischen Schrecknisse zeigt, dass er sich in die literarische Vorlage einzufühlen wusste. Herrlich, wie der gebückt Richtung Hölle laufende Teufel mit dem großen Hängebusen – ein Charakteristikum zahlreicher teuflischer Verlierer – auf seinen himmlischen Widersacher zurückblickt, dessen bestimmender Gestus keinen Zweifel am Erfolg seiner Mission aufkommen lässt. Dennoch bleibt die Komposition den Bildtraditionen des „Jüngsten Gerichts“ und insbesondere der



Kat. 3.28 Marienkrönung mit Höllenschlund. In Ulrich Tengler: Laÿenspiegel, 1509, fol. 131v. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Belial-Ikonografie verhaftet. So ist die wellenförmige Umrandung der Marienkrönung und ihre kompositionelle Platzierung als mittiger, oberer Bildabschluss bereits in einem Holzschnitt der „Consolatio peccatorum seu processus Belial“ von Jacobus de Teramo vorgebildet, die 1473 in Augsburg bei Johann Bämmler gedruckt wurde.⁴⁶ Die Reformation bedeutete für den „Teufelsprozess“ aus theologischen Gründen das Ende. Er wurde ersatzlos aus dem Laienspiegel gestrichen.⁴⁷ Dem andauernden Erfolg der Höllenschlund-Darstellungen tat dies freilich keinen Abbruch. Neue Aufgaben gingen mit neuen Bedeutungsfacetten einher. Vorläufer für diesen Bedeutungswandel finden sich bereits in vorreformatorischer Zeit.

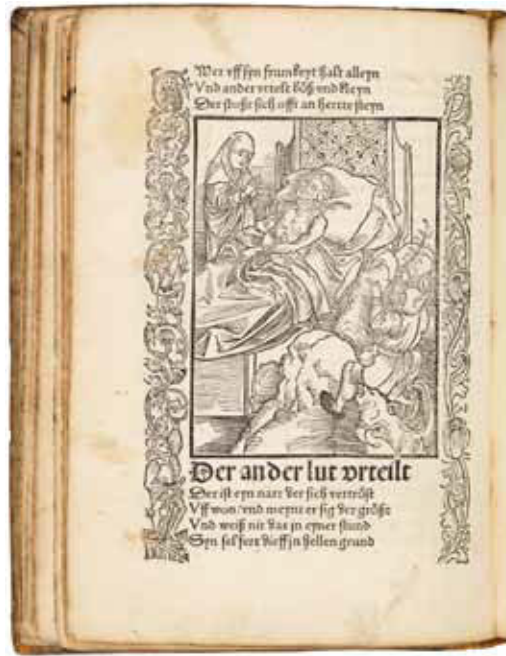
Christliche Narretei Religiöse Motivursprünge IV

Für die weitere Motivgeschichte ist ein deutscher Weltbestseller von großer Bedeutung. Im Jahr 1494 erschien in der Erstausgabe bei Johann Bergmann von Olpe (1455–1532) die berühmte Moralsatire „Das Narrenschiff“ des Basler Juristen und Humanisten Sebastian Brant (1458–1521). Er machte den Narren zu seinem Vertrauten. Beim Gang durch die Alltagswelt seiner Zeit wurde dieser zum Helden und Verfechter Brantscher Überzeugungen. Für den Erfolg des überaus häufig besprochenen Werks wurden neben der volkstümlichen Reimpaarform die Thematik sowie die Illustrationen verantwortlich gemacht, die nach Ansicht der Forschung größtenteils Albrecht Dürer zuzuschreiben sind.⁴⁸ Aber erst das richtungweisende Layout, das eine neue Gleichstellung von Text und Bild praktizierte, machte das Buch zum Bestseller, dessen Druckschema ungezählte Bücher kopieren sollten.⁴⁹

Der die Satire „Der ander Lut urteilt“ begleitende Holzschnitt steht hochrechteckig zwischen drei oberen und fünf unteren Textzeilen (Kat. 3.29). Seitlich begrenzen Rankenborten das Bild. Wir blicken auf ein Krankenlager, das von einer Betenden behütet wird. Unterhalb der Bilddiagonalen öffnet sich ein Landschaftsausschnitt, der über felsigem Grund einen strauchelnden Narren zeigt. Fällt er, dann ist er verloren, denn der Höllenschlund hat seinen Schlund bereits geöffnet. Augenscheinlich wird dem

Kat. 3.29 Albrecht Dürer (?): Der ander Lut urteilt. In Sebastian Brand: Das Narrenschiff, 1494, fol. 37v. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Kat. 3.30 Ars moriendi, süddeutsch, um 1480/85, fol. 9v. München, Staatliche Graphische Sammlung



Betrachter die Vergänglichkeit des Lebens vor Augen geführt. Doch geht es noch um etwas anderes, denn die „pharisäerhafte Selbstzufriedenheit des sterbenden Frömmers“, wie Rainer Schoch es ausdrückte, sitzt auf der Anklagebank.⁵⁰ Man hätte dem Hochmütigen eine Dornenkrone aufsetzen können, und er hätte gedacht, das verstehe sich von selbst. Motivgeschichtlich interessant ist, dass der Höllerrachen aus der anonymen Ferne des Jüngsten Gerichts näher an den Menschen heranrückt. Er zieht gleichsam in sein Schlafzimmer ein.

Krankheit, Tod und somit die Endlichkeit des irdischen Daseins sind die zentralen Themen nicht nur dieses Holzschnitts, sondern des Narrenschiffs insgesamt. Text und Bild stehen im Dienst des christlichen Gesamtanspruchs des Werks, das zu einem Leitfadens praktizierten Christentums wurde.

So innovativ das „Narrenschiff“ als Gesamtwerk erscheinen mag, es knüpft an andere Erbauungsbücher wie die mittelalterlichen „Ars Moriendi“ an, die als Katechesen der lebenslangen Sorge um das ewige Heil Ausdruck verliehen. Zu den berühmtesten Sterbebüchlein des 15. Jahrhunderts zählt die „Bilder-Ars“, die in elf lateinischen und zwei deutschen Ausgaben überliefert ist und gemäß ihrer charakteristischsten Überlieferungsform „Blockbuch-Ars“ genannt wird.⁵¹ Anders als reine Textausgaben war sie als Sterbebegleitung überaus populär und wurde zur wichtigen Quelle für die Autoren des Narrenschiffs – inhaltlich und kompositionell. Der Text wurde gekürzt und mit einer standardisierten Serie von elf Holzschnitten anschaulich illustriert. In diesem Sterbeleitfaden für jedermann helfen fünf himmlische Ermutigungen, fünf teuflischen Versuchungen zu widerstehen. Der elfte und finale Holzschnitt schildert die erfolgreiche Seelenrettungsmission.

Die vierte Versuchung ist der Hochmut, dem mit Demut vor Gott widerstanden werden kann, wie der Holzschnitt zeigt (Kat. 3.30). Drei Engel stehen warnend am Bett des Sterbenden. „Sis humilis“ (Bleibe demütig) ruft ihm der Engel am Kopfende zu, während sein Gegenüber mit der Rechten auf den Höllerrachen hinweist, der gelernt hat zu sprechen: „Suberbos punio“ (Ich strafe die Hochmütigen). Wieder hat der Höllerrachen ganz eigene Züge. Markant übernimmt die breite Nase die Rolle des Kommandeurs, die ihr Reich auf Kosten der Wangenpartie überdimensional weit ausbreitet. Offenbar zeigt die Warnung Wirkung, denn der Kranke wendet sich den Engeln und Heiligen zu, während sich der Teufel am unteren



Kat. 3.31 Birgitta zwischen Himmel und Hölle. In Birgitta Suecica: Revelationes, 1500, vor Liber 4. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Bildrand als Verlierer wähnt: „Victus sum“ (Ich bin besiegt). Maria, die heilige Dreifaltigkeit und Antonius Eremita, den Glocke und Kreuzstab in T-Form auszeichnen, begleiten das Geschehen. Die Abbildung des Heiligen nimmt Bezug auf den begleitenden Text, der die Heiligen Augustinus, Bernhard und Antonius als Vorbilder für demutvolles Verhalten nennt: „O Anthoni, tu me vicisti; cum enim volo te exaltare tu deprimis cum te volo deprimere tu te erigis“ (Oh Antonius, Du hast mich besiegt, so ich Dich erhöhen will, machst Du Dich klein, so ich Dich kleinhalten will, richtest Du Dich auf), sagt dort der Teufel resignierend zu Antonius.⁵² Offenbar als Akt der Demut setzt sich der Heilige still und unbewegt den Peinigungen des Teufels aus, die er stoisch erträgt, wovon etwa der in ca. 60 Exemplaren überkommene Schongauer-Stich beeindruckendes Zeugnis gibt (siehe Kat. 3.15).

Die natürliche Sorge des Menschen um sein jenseitiges Los schlägt sich eindrucksvoll im Holzschnitt mit dem Mann am Krankenbett nieder, der mit dem Tod um sein menschliches Dasein auf

Erden ringt. Die geschilderte allgegenwärtige Gefährdung der Seele ist an Anschaulichkeit kaum zu übertreffen. Wieder zeigt sich der ins Krankenzimmer eingezogene Höllenrachen als nützliches Motiv, um die Dramatik des Sterbeprozesses zu steigern. Dieses Schreckensbild mahnt und warnt zugleich. Es lädt zum Durchleben des eigenen Daseins ein. Dem Kranken, von quälender Sorge um das eigene Schicksal auf seiner letzten Reise gezeichnet, gewährt allein die umgebende Himmelschar durch ihren Rat Beistand, denn die Demut führt zur Gnade Gottes.

Kommen wir noch auf einen weiteren Punkt zu sprechen. Das Blockbuch-Szenarium belebt gar putzig anmutendes Teufelspack, das auf dem Boden, insbesondere unter dem Bett herumkrabbelt. Das Sterben gewinnt dadurch in unseren heutigen Augen heitere, nahezu karnevaleske Züge. Aber was hat der mittelalterliche Mensch im Angesicht des Höllenrachens empfunden? Nur ein einziger Emotionszeuge ist bekannt, und zwar Oswald von Wolkenstein (um 1377–1445). Tirols bekanntester Lyriker des Spätmittelalters schrieb:

„Ich spür ain tier
mit füssen brait, gar scharpf sind die horen;
das will mich treten in die erd
und stösslichen durch bohren
den slund so hat es gen mir kert,
als ob ich im für hunger sei beschert,
Und nahet schier
dem herzen mein in befündlichem getöte;
dem tier ich nicht geweichen mag
owe der grossen nöte.“⁵³

Die Ängste des Dichters um Leib und Seele finden in dieser Tiermetapher beredten Ausdruck. Und man darf vermuten, dass nicht nur er sich vor dem Höllenrachen fürchtete, sondern sein Gedicht vom Stimmungsbild seiner Zeit getragen ist.

Nur wenige Jahre nach dem „Narrenschiff“ erschienen zur Jahrhundertwende 1500 die „Revelationes“ (Offenbarungen) der Birgitta von Schweden (1303–1373), die als bedeutendster religionsgeschichtlicher Beitrag Skandinaviens im Spätmittelalter gelten. Auch sie zählen zum gut bestellten Feld christlicher Erbauungsliteratur, die Laien wie Geistliche zu christlicher Lebensführung aufruft. Im 4. Buch geht es wieder um Angst und Furcht, um Strafe und Buße, um Himmel und Hölle, die Text und Titelblatt des Kapitels beschreiben (Kat. 3.31). Das dreigeteilte Blatt gibt im oberen Teil Gott als Richter und die Gottesmutter nebst Heiligen wieder. In der Bildmitte thront Birgitta. Links von ihr retten Engel Seelen aus dem Fegefeuer, während rechts die Verdammten dem Höllenrachen und damit dem Tod ins Angesicht schauen. Satan, der gemäß der Johannes-Apokalypse angekettet dargestellt ist, wartet bereits (Offb 20,2). Breiten Raum nimmt die Hölle im unteren Bildabschnitt ein. Wie Vieh treiben mit Schwert und Dreizack bewaffnete Teufel die Verdammten in den Höllenrachen. Die Seligen schauen erschrocken von einem geschützten Balkon aus dem höllischen Treiben zu.

Birgitta im Bildzentrum ist von drei Textblöcken eingekesselt, die ausschnitthaft Textpassagen des 7. Kapitels in stark abbreviiert Form wiedergeben. Inhalt ist die Beschreibung von Hölle, Fegefeuer und Himmel, die Birgitta ein Engel offenbarte.⁵⁴ Demnach ist die Hölle ein brennender Ofen („fornax [...] ardens“), den der Xylograf mit dem Notnamen „Birgittenmeister“ in Form des Höllenrachsens wiedergibt.⁵⁵

Mit seiner Aufnahme in den Motivkanon geistlicher Ratgeberliteratur wird der Höllenrachen zunehmend häuslich. Derart instrumentalisiert, ist das Motiv auch in Ulrich Pinders „Speculum passionis Domini nostri Jesu Christi“ eingesetzt. Das überaus reich illustrierte Erbauungsbuch mit über 70 blattgroßen, aber auch kleinerformatigen Holzschnitten aus der Dürer-Werkstatt erschien 1507 in Nürnberg.⁵⁶ Der Höllenrachen-Holzschnitt von Erhard Schön (1491–1542) illustriert das Exemplum für den Rat „Spiritus consilii“, eine der sieben Gaben des Heiligen Geistes nach Jesaja 11,1 (Abb. 3). Zu sehen ist ein großes, reiterloses Pferd, das in den Höllenrachen hineinspringt, was drei Teufel am linken Bildrand interessiert beobachten. Aufschluss über die Bedeutung des seltsamen Geschehens gewährt der nebenstehende Text, der eine Begebenheit aus dem Leben der französischen Mystikerin Maria von Oignies (um 1177–1213) schildert. Einem ihrer Freunde, zufrieden in seiner Mittelmäßigkeit, „amicus eius mediocritate sua contentus“, ist eine Stelle als Hofmeister angetragen worden, die ihm die Aufsicht über Pferde, Kleidung und andere weltliche Güter zur Aufgabe machen würde. Soll er die prestigeträchtige Stelle annehmen? Doch Maria rät ihm ab, damit er weder durch Ehrgeiz noch durch den Pomp dieser Welt dem Teufel Gelegenheit gebe, Besitz von ihm zu ergreifen, „ne per ambitionem vel seculi pompam detis occasionem dyabolo.“



Abb. 3 Ulrich Pinder: Speculum passionis Domini nostri Jesu Christi, 1507, fol. XIIIv, Detail. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Der lange Nachhall in katholischer Bildpropaganda

Hundert Jahre später ist die katholische Theologie noch immer keinen Schritt weitergekommen. Als hätte die Reformation, auf die wir noch zu sprechen kommen, nicht stattgefunden. Um 1600 sticht Hieronymus Wierix (1551/53–1619) ein Blatt mit dem Nottitel „Der schmale und steinige Weg in den Himmel und der breite Weg zur Hölle“, das auf einen Entwurf von Hendrik van Balen d.Ä. (1575–1632) zurückgeht (Kat. 3.32). Im zweigeteilten Stich herrschen klare Verhältnisse.⁵⁷ Dem schmalen Weg zum Himmel, dem auf vergleichbaren Blättern die Himmelsleiter entspricht, steht die erdverbundene Hölle gegenüber. Sie ist für die vielen Sünder bestimmt, die sich nicht bereits zu Lebzeiten auf den beschwerlichen Weg zum Himmel gemacht haben. Vor dem Höllentor herrscht Gedränge, den schmalen Gang zum Himmel dagegen gehen nur wenige. Die Kirche am linken Bildrand und das animalische Höllentor am rechten, Tugend und Laster, stehen sich als Antipoden gegenüber. Der Gang zur Hölle gerät zu einer feierlichen Prozession, und der Höllenrachen öffnet seine Schädeldecke. Züngelnde Flammen, in denen die Verdammten wie in einem Meer von Strudeln ertrinken, lodern auf dem Kopf der Bestie. Die Bildidee, die Hölle als Vulkan mit einem Höllenkopf zu verbinden, ist allerdings wesentlich älter und kommt um 1530/40 auf.⁵⁸



Kat. 3.32 Hendrik van Balen d.Ä./
Hieronymus Wierix: Der schmale,
steinige Weg in den Himmel
und der breite Weg zur Hölle,
um 1600. Nürnberg, Germanisches
Nationalmuseum

Katholische Spottbilder gegen das Luthertum

In spätbarocker Zeit wehte ein Hauch von Buddenbrooks über dem Höllenrachen, denn das Thema verlor zunehmend an Bedeutung. Zwei um 1700/10 und somit gegen Ende der Gegenreformation entstandene Gemälde lassen aber noch einmal die dem Motiv innewohnende Kraft spüren. Aufgrund der als „E. Heemskerck“ gelesenen Signaturen wurden die Bilder dem niederländischen Maler Egbert van Heemskerck d.J. zugeschrieben, der zwischen 1686 und 1744 aktiv war.⁵⁹ Die Kompositionen erinnern stark an die Arbeiten von Hieronymus Bosch, dessen Bildfindungen nie unmodern und immer wieder unter anderen von David Teniers d.J. (1610–1690) wiederbelebt wurden.

Die Gemälde, die unbedingt zusammen gesehen werden müssen, zeigen die Höllenfahrt der großen Reformatoren Martin Luther (1483–1546, Kat. 3.33) und Johannes Calvin (1509–1564, Kat. 3.34). Lediglich kleine Lichtinseln erhellen das bedrohliche Geschehen. Luther reitet auf einem Pony mit skelettierem Kopf dem Höllenrachen entgegen. Ein Fahnenträger in Teufelsgestalt, dessen Banner die spöttische Aufschrift „VIVAT MARTINVS LUTHER“ ziert, kündigt den prominenten Neuankömmling an. Von zwei Teufeln flankiert, sitzt Satan als Herr der Hölle vor dem Höllenrachen auf einem Schemel, um den Reformator zu begrüßen. Warum Luther seine Seele an den Teufel verloren hat, erklärt der aufgeschlagene Text eines Buches in Folioformat, den ein Teufel mit Fledermausflügeln dem Betrachter präsentiert: „OM-DAT HY GODTS WORT HEFT VERKERT / WORDT HYSOO VERHEERT.“ (Weil er das Wort Gottes verdreht hat, wird er so vernichtet werden). Calvin ergeht es nicht besser. Er sitzt auf einem Schlitten und wird von einem Teufel mit Sanduhr als Hut an einer Halsschlinge in Richtung Hölle gezogen. Wieder verrät das aufgeschlagene Buch über seinem Kopf den Grund: „SCHYN SONDER SYN.“ (Schein ohne Sein). Diesmal thront der Hausherr oberhalb des uns bekannten Eingangs, um den großen Theologen zu erwarten.

Beide Bildsatiren geben den Höllenrachen als Teil einer schroffen Felslandschaft wieder. Integriert in das Gebirgsmassiv, bekommt der Eingang zum Hades etwas von einem Requisit. Noch immer steht der Rachen für die Außerweltlichkeit der Hölle. Doch zugleich ist er Staffage für ein Schauspiel, das in der Art eines Aufzugs vor Teufeln als Zuschauern aufgeführt wird. An dieser Stelle sei der Götteraufzug zum Nachtringrennen im Dresdner Karneval vom 7. Februar 1695 erwähnt. Dessen letzte Gruppe zeigt offenbar Heinrich VI. Reuß (1649–1697) nebst Begleitung als Pluto und Proserpina in einem Höllenrachen.⁶⁰ Der Karneval hatte dem Höllenrachen seinen Schrecken genommen.

Kat. 3.33 Egbert II. van
Heemskerck: Luthers Eintritt
in die Hölle, um 1700/10. Genf,
Musée international de la Réforme



Kat. 3.34 Egbert II. van
Heemskerck: Calvins Eintritt in die
Hölle, um 1700/10. Genf,
Musée international de la Réforme



Luthers explodierendes Ich

Bildsatiren im Zeitalter der Reformation I

Heemskerks Gemälde sind eine späte Replik auf das, was im Deutschland des 16. Jahrhunderts seinen Anfang nahm. In dem von christlichen Glaubenskämpfen geprägten Zeitalter erklären Theologen den Menschen die Welt, ihre Lehren bestimmen das Leben. Der Mensch sucht nach Antworten auf drängende Religionsfragen, die ganze Epochen durchziehen sollten, und kämpft dafür. Allen voran der Vulkan Luther. Als Folge seines Wirkens zerrissen theologische Überzeugungen die abendländische Seele in zwei Teile. Die katholische Kirche verlor mit der Preisgabe der absoluten Wahrheit ihr Alleinstellungsmerkmal. „Am Anfang steht das Wort“, doch trägt das Bild an der grundlegenden Umformung des Christentums und damit der Gesellschaft entscheidend bei.

In grenzüberschreitenden Überzeichnungen offenbart sich das aufklärerische Potential reformatorischer Bildsatiren. Und es wird gnadenlos ausgeschöpft. Nichts ist mehr heilig, nichts mehr selbstverständlich. Luther revolutionierte das Abendland und sein ungeschliffener Mythenzerstäuber Lucas Cranach d.Ä. (1472–1553), der Zeit seines Lebens auch Karikaturist war, betrieb die damals noch recht neue Spottkunst von Herzen. Beide bedienten sich aus propagandistischen Zwecken der leicht zu verbreitenden Flugblätter. Ihre bevorzugte Gattung ist die Grafik. Oft sieht man im Kleinen deutlicher, was im Gemälde gewohnt groß ist. Den Anfang dieser die Grundfesten des Glaubens erschütternden Allianz macht 1521 das „Passional Christi und Antichristi“, das gleichnishaft das Leben Christi mit dem des Papstes vergleicht.

Aber gehen wir noch einmal einen kleinen Schritt zurück. Kritik machte Luther zum Propheten: Mit Veröffentlichung seiner 95 Ablassthesen begann 1517 die Reformation in Deutschland, und Luther wurde ob dieser kirchenkritischen Proklamation zu einer Person des öffentlichen Lebens. Mit seinem Wortschwert durchschnitt Luther die über Jahrhunderte praktizierte und überaus feste katholische Verbindung von kirchlichen Buß- mit göttlichen Sündenstrafen und vertraute damit in der Konsequenz die postmortale Bestrafung wieder allein Gottes Obhut an. Denn gemäß Luthers Kernaussage wird der Mensch nicht durch seine Taten, sondern durch seinen Glauben an Jesus Christus vor Gott gerecht und erlangt ewiges Leben.⁶¹

Die wohl berühmteste Flugschrift der Reformationszeit erschien 1523 in Wittenberg bei Johann Rhau-Grunenberg (erw. 1507, gest. um 1529). Die „Deutung Papstesels zu Rom und Mönchkalbs zu Freiberg“ betitelte Schrift stammt aus der Feder Martin Luthers und Philipp Melanchthons (1497–1560). Diese zwei neu aufgetauchten Monster, „Papstesel“ und „Mönchskalb“, die zwei ganzseitige Holzschnitte von Lucas Cranach d.Ä. im Bild festhalten, bereiteten der Wucht ihrer Argumente erst den Boden. Die Menschen waren darauf vorbereitet, ihr Erscheinen als Gotteszeichen zu deuten und blieben das auch weiterhin. Noch im bilderfeindlichen Deutschland des ausgehenden 16. Jahrhunderts bemerkte der evangelische Diakon Johann Arndt (1555–1621) zum „Papstesel“: „Viele derselben wunderlichen Bilder vnd Figuren / auch alter Gemehlde werden an vielen örtern [gefunden ...] Wo nun derselben gefunden werden / sol man sie nicht verachten / oder verwerffen / wie mancher aus vnwissenheit thut / denn es sind Warnungen / vnd warhafft Propheceyungen / entweder von alten Geistreichen Leuten hinterlassen / oder von Gott vund der Natur also formiret.“⁶² Neu an Luthers und Melanchthons Interpretation ist, dass sie in diesen Vorzeichen das Missfallen Gottes gegenüber dessen Vertretern auf Erden und deren Dienern sehen, indem sie die in der katholischen Kirche weit verbreitete Korruption und Scheinheiligkeit geistlichen Lebens anprangern. Die Flugschrift steht somit am Anfang reformatorisch-monströser Bildpropaganda.

Ein besonders drastisches Beispiel für die reformatorische Bildpolemik gegen die Ablasspolitik des Papstes gibt ein Matthias Gerung (um 1500–1570) zugeschriebener Holzschnitt ab, der vor 1536 entstanden sein dürfte (Kat. 3.35).⁶³ Glaubt man dem Spottblatt, dann ist die Hölle weiblich. Als Teufel in Harpyiengestalt sitzt sie auf einem päpstlichen Ablassbrief. Ein Bein badet in einem Weihwasserkessel, die Rechte hält bettelnd eine Almosenbüchse ausgestreckt. Das Auffälligste aber ist der Rachen, in dem es sich Nonnen wie Mönche gut gehen lassen und der in früheren Abdrucken dem heranfliegenden Pabst als Landeplatz diente. Neu an dem Bild ist die Unbekümmertheit seiner Gäste. Der

Kat. 3.35 Matthias Gerung (?) /
David de Negker (?): Satire auf
den Ablass, vor 1536. Nürnberg,
Germanisches Nationalmuseum



Eingang zur Unterwelt wird zum Esszimmer, das zum fröhlichen Miteinander einlädt. Die drohende Gefahr, zermalmt und somit selbst zu einem leckeren Happen zu werden, nimmt nur der Betrachter des Blatts wahr.⁶⁴ Die Bosch'schen Züge der Komposition und deren Verwandtschaft mit Gemälden des Antwerpener Malers Jan Mandyn (1500–1560) blieben nicht unbemerkt.⁶⁵ Genauso deutlich treten aber auch die Unterschiede hervor. Die sublimeren Gemälde wurden für Feingeister geschaffen, der grobe Holzschnitt für Bauern.

Kurz vor seinem Tod brachte Luther seine geistige Generalabrechnung mit dem Papsttum heraus. Sie erschien 1545 bei Hans Lufft (1495–1584?) in Wittenberg unter dem Titel: „Wider das Bapstum zu Rom vom Teuffel gestift“, in der Luthers Furor gegen den Papst kulminiert (Abb. 4). Aufschlussreich ist der Titelholzschnitt, den der aus Luxemburg stammende Jurist Johannes Philippson von Schleiden (1506–1556) erstmals beschrieb und den Friedrich Christian Lesser (1692–1754) in die Forschung einführte.⁶⁶ Er ist offener Höhepunkt einer unter dem fingierten Titel „Abbildung des Bapstums“ bekannt gewordenen Suite von zehn Holzschnitten, die die Schrift illustrieren halfen. Diese Luthers antipäpstlicher Raserei Ausdruck gebende Holzschnittfolge gilt bereits bei ihrer Ersterwähnung 1799 als selten und bestätigt ihren Rara-Status bis heute.⁶⁷ Cranachs künstlerische Urheberschaft gilt als wahrscheinlich. Als dokumentarischer Beweis in Briefform wird ein Schreiben Luthers an Nicolaus von Amsdorff (1483–1565) angesehen, in dem er „Meister Lucas“ als groben Maler bezeichnete. Diese Einschätzung bezieht sich offenbar auf Cranachs Furien auf Blatt zwei der Suite, die Luther als Erzieherinnen des Papstes zu vulgär geraten waren. Dagegen gehöre der oberste Kirchenfürst noch teuflischer dargestellt.⁶⁸

Die „Höllenfahrt des Papstes“ aus dieser Folge ist ihrem Charakter nach ein Flugblatt (Kat. 3.36). Dem Blatt gibt ein weit aufgerissener Höllenrachen seinen Rahmen, der aus dem durch sauber schraffierte Linien angedeuteten Erdreich emporragt. Über dem abgründigen Drachenmaul mit seinen scharfen Reißzähnen thront inmitten der züngelnden Flammen und des aufsteigenden Rauchs der Papst. Sein Sitz, samt Stufen – ein in Flammen stehender Bretterverhau. Gleich vier Teufel sind damit beschäftigt, den bartlosen Kirchenfürst mit den großen Eselsohren von seinem Thron zu stoßen: Ein Raubvogelköpfiger schiebt mit seinen Schultern, ein Teufel mit Schweinskopf und Narrenkappe mit der Breithaue und ein Dritter, den ein Eichhörnchenschwanz individualisieren hilft, zerrt an den Beinen des Papstes. Vollends instabil wird dessen Sitzposition durch einen vierten Teufel, der kräftig an einem Seil zieht, das an einer Tragestange des Throns befestigt ist. Es gibt keinen Streit und keinen Kampf. Der seinem Schicksal stoisch ergebene, Satan anbetende Papst lässt sich die Tiara bereitwillig vom Kopf nehmen.⁶⁹



Abb. 4 Martin Luther: Wider das Bapstum zu Rom vom Teuffel gestift, 1545, Titelseite. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Nach Luther mutiert der Höllenrachen geradezu zu einem Synonym für die Verderbtheit der katholischen Kirche. Er schreibt in „Wider das Bapsttum“: „Ein großer Drachenkopf mit sehr weitem Rachen, darinnen mitten in der Glut stunden der Papst, Cardinal, Bischöfe, Pfaffen, Münche [...] ich wüsste furwahr nicht, wie man sollt oder künnte des Papstes Kirchen feiner, kürzer und deutlicher malen oder beschreiben, denn gewiss ist sie der Höllen Schlund.“⁷⁰ Die Idee seines Kampfes, der von ihm stellvertretend für alle durchgeführt wird, findet dergestalt im animalischen Höllenrachen sein Bild. Künstlerisch fällt die Abhängigkeit zu dem bereits angesprochenen berühmten Kupferstich Schongauers der „Peinigung des heiligen Antonius“ auf (siehe Kat. 3.15).⁷¹ Die von meisterhafter Kunstfertigkeit zeugenden Kompositionen eint insbesondere, dass der Ausdruck der Blätter durch den lebhaft empfundenen Gegensatz zwischen gelassener Erhabenheit der Gepeinigten und der wilden Bewegtheit der sie umgebenden Dämonen besonders eindrucksvoll verstärkt wird. Denn der verlassene und gepeinigte, still seine Leiden ertragende Mensch war auf dem im Mittelalter bisweilen langen Weg zum Seelenheil zu einem Sinnbild für dessen mystische

Entrückung geworden und hatte Vorbildcharakter.⁷²

Es bleibt festzuhalten, dass während der Reformation Bildmotive besonders gerne zugunsten gesteigerter Wirkung aus traditionellen Zusammenhängen gerissen wurden. Diesem Zug zur Vereinzelung trug das Bildmotiv des Höllenrachens in vielerlei Hinsicht Rechnung. Zugunsten der Intensivierung der Bildaussage wird auf die Entscheidungsmöglichkeit zwischen Gut und Böse oftmals verzichtet. Der Weg führt direkt zur Hölle. Die Entscheidung zwischen Tag und Nacht, zwischen Hell und Dunkel entfällt. Die Weltsicht wird polarer und weniger facettenreich. Nachtschatten wie Sünden und Laster als ständige Begleiter des Menschen sind negativ besetzt, die Hölle bleibt dunkel. Und der Höllenrachen entwickelt weiter didaktische Züge. Noch immer geht es um die Seele, doch immer weniger um die ewige Wahrheit des Jüngsten Gerichts.

Losgelöst von dessen Darstellung sollte der Höllenrachen fortan ein langes Eigenleben als Drohbärde führen. Beispielhaft für das 17. Jahrhundert sei auf die „Alamodische Hellenfarth und geleyt zu

Nobiskrug“ verwiesen, wie die einzeilige Überschrift einer Radierung lautet (Kat. 3.37). Derartige Alamode-Flugblätter kamen um 1630 auf und kritisierten nicht nur die modernen Kleiderformen, sondern darüber hinaus den allgemeinen Sittenverfall in Kriegszeiten.⁷³ Das um 1630 entstandene und von Jakob von Falke in die Forschung eingeführte Blatt berichtet vom Ende Monsieur Alamodes.⁷⁴ Es richtet sich damit in Text und vor allem Bild gegen



Kat. 3.36 Regnum Satanae et Papae, deutsch, 1545. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Nürnberger Schembartlauf Schauspiele des Lebens I

Mit den Schembartzügen schufen sich die Narren ihre eigene Welt. Ihr Medium ist der Spiegel, den sie ihrer Umgebung vorhalten, indem sie die Kehrseite jeder Lage aufspüren. Daher könne ihnen, wie Michail Bachtin feststellte, jede Lebenslage nur als Maske dienen.⁷⁵ Nur durch Bindfäden mit der Wirklichkeit verknüpft und daher nicht von dieser Welt, genießt der Narr Privilegien, die ihn bisweilen außerhalb des Rechts- und damit des Wertesystems operieren lassen. Narren sind frei und haben das Recht, Religion als Komödie darzustellen. In Nürnberg berichten von 1449–1524/39 handschriftlich die sogenannten Schembartbücher vom Karnevalstreiben in der Noris, von denen über 80 erhalten sind. Die künstlerische Aneignung des realen Karnevalstreibens mittels Federzeichnungen trug erheblich zur Verdichtung des Geschehens bei. Gleichmäßig rollen Festwagen durch die Bücher, in denen außerdem maskierte Hauptmänner ihren festen Platz haben.

Bei ihrem Schaulaufen durch die alten Gassen führten die Maskierten bis 1524 einen „Hölle“ genannten Umzugsschlitten mit, weil für dessen Gestaltung jeweils Themen aus diesem Motivkreis aufgegriffen wurden. Die Schembartwagen sind für den Menschen des Mittelalters und der Renaissance ein Symbol für die Doppeldeutigkeit des Daseins und ein Bild für die im Festgeschehen praktizierte Entdämonisierung überkommener Mythen.

In unserem Zusammenhang ist vor allem das Jahr 1508 interessant, als der „Kinderfresser“ Gegenstand des Mottoschlittens war. Die handschriftlichen Quellen berichten einheitlich von der Hölle als großem kinderfressendem Mann, der über einen großen Kopfrachen verfügen musste. Diese Textvorlage ist von den Briefmalern unterschiedlich interpretiert worden, denn es sind zwei Überlieferungsstränge nachweisbar. Am häufigsten wurde ein Riese auf einer Burg wiedergegeben, der Kinder in den Händen hält, die ihm außerdem aus seinen Taschen quellen.⁷⁶ Eine Schembarthandschrift aus der Stadtbibliothek Nürnberg gibt wie das Exemplar des Getty Research Institutes, Los Angeles, den „Kinderfresser“ indes als Höllenrachen wieder (siehe Kat. 3.38).⁷⁷ Das Höllentor nimmt im Schembartbuch die Gestalt eines Vogelschnabels an.⁷⁸ Entschlossen werfen zwei Schembartläufer im spätmittelalterlichen Mi-parti Kinder in den feuerspuckenden Schlund.⁷⁹ Ungewöhnlich an der Bildkomposition ist, dass das Theatergerüst nicht auf dem obligatorischen Schlitten, sondern als „Automat“ auf einer Wiese stehend wiedergegeben wird. So schlagend diese bildliche Auslegung der „Hölle“ des Jahres 1508 als Argument für unsere These der Säkularisation des Motivs bereits vor 1530/40 auf den ersten Blick scheinen mag, es ist nicht belastbar. Beide Handschriften entstanden erst in deutlich späterer Zeit.⁸⁰

Die Bühnenkarriere des Höllenrachsens begann allerdings wesentlich früher und hatte ein erstaunlich langes Leben. Im Zuge seiner grundlegenden Untersuchung zum Ursprung des Harlekinnamens machte der Sprachforscher Otto Driesen darauf aufmerksam, dass der Höllenrachen bis ins 19. Jahrhundert hinein fester Bestandteil französischer Theaterbühnen war.⁸¹ Aber auch für das Spätmittelalter finden sich hier Beispiele. Karl Schmidt verweist auf das Passionsspiel von Vienne aus dem Jahr 1400, für das Kosten für einen künstlichen Höllenrachen ausgewiesen sind.⁸² Und die Bühnenanweisung eines 1474 in Rouen aufgeführten Mysterienspiels beschreibt ein Bühnengerüst wie folgt: „Enfer faict en maniere d'une grande gueulle se cloant et ouvrant quant besoing en est.“ (Die Hölle ist in der Art einen großen Rachens gemacht, den man nach Bedarf schließen und öffnen kann)⁸³. Der Hölleneingang in Kopfform scheint in der mittelalterlichen Theaterwelt Frankreichs weit verbreitet gewesen zu sein. „L'Enfer [...] figuré par une geule de dragon [...] paraît même dater du XIIe ou du commencement du XIIIe siècle“, wie Germain Bapst vermutet.⁸⁴ Der französische Theaterwissenschaftler Louis Petit de Julleville macht deutlich, dass gelegentlich ein Vorhang in Form eines Kopfes mit einer scheußlichen Grimasse dem Publikum den direkten Blick auf den Hölleneingang verwehrte, der Eingang aber häufiger als Rachen eines Drachens gebildet war.⁸⁵ Interessanterweise wird dieser Vorhang „chape d'Hellequin“ genannt. Der französische Ausdruck „Hellequin“, eingedeutscht Harlekin, ist aber die französische Entsprechung für Dämon oder Teufel.

Im deutschsprachigen Raum wurde dagegen offenbar erstmals anlässlich der Luzerner Osterspiele von 1583 der Eingang zur Hölle als Drachenrachen gestaltet.⁸⁶ Aber zumindest in der französischen Theaterkultur des Spätmittelalters war der Höllenrachen fest verankert und damit in der Alltagswelt der Menschen.

Höfische Feste Schauspiele des Lebens II

Was der Schembartlauf dem Volk war, war der Festaufzug dem Hof. Von derartigem adeligem Gebaren berichtet Esaias van Hulslen (um 1580 –1624) 1616 in seinem großen Kupferstichwerk „Repraesentatio Der Furstlichen Aufzug Und Ritterspil“, für das Georg Donauer die zeichnerischen Vorlagen lieferte, die von Matthäus Merian d.Ä. (1593–1650) auf die Kupferplatte übertragen wurden. Dieses in Querfolio erstellte Werk hält die Feierlichkeiten fest, die Herzog Johann Friedrich von Württemberg (1582–1628) anlässlich der Taufe seines Sohnes Friedrich (17.3.1616) am Stuttgarter Hof ausrichten ließ. Der dritte Bericht des pompösen Tauffests gibt Anlass zum Staunen. Er erzählt von vier Riesenköpfen, die im Schlosssaal umherfahren, um die Gäste zu erschrecken: „Haben sich zwölfferley / und gegen den vier Hauptecken der Welt / gelegne Nationes, mit ihren Landtrachten und gebräuchlichen Spihlleuten / auß den Mäulern / Nasen / Augen und Ohren / nacheinander und also herfür gethon / daß sie gleich noch under wehrender ihrer seltsamen Geburt / anfangen Tantzen“ (Kat. 3.39).⁸⁷

Dieses Spektakel hat noch rund 200 Jahre später Robert von Spalart beeindruckt, der mit seinem 14-bändigen, zwischen 1796 und 1811 erschienenen Werk „Versuch über das Kostüm“ die moderne deutschsprachige Kostümwissenschaft begründete. Denn ihm waren die fahrenden Automaten des Stuttgarter Hoffests durchaus noch eine Erwähnung und auch eine Illustration wert (Abb. 5). Spalart begründete deren Aufnahme mit dem Wunsch, seinen Lesern Anschauungsmaterial für das Festgeschehen im Barockzeitalter zu liefern und bemerkt zu dem Aufzug: „Man sehe also [...] vier ungeheure Köpfe, die sich von selbst fortbewegten, und aus denen nach und nach zwanzig Masken heraus kamen.“⁸⁸ Auch wenn es, wie oben berichtet, lediglich zwölf Maskierte waren, die aus den Köpfen herauskletterten, müssen die Köpfe doch von einer beeindruckenden Größe gewesen sein, wie auch die kolorierte Kupfertafel nahelegt.

Höllentrachten und Automat verbinden die Loslösung vom Körper und das weite Aufreißen des Rachens. Aber wie anders ist dessen Bedeutung. Abbildungen des Höllentrachens betonen stets das Orale und vor allem die Zähne. Die volkstümliche Redewendung „bis an die Zähne bewaffnet sein“ gibt dieser Furcht sprachliche Allgemeingültigkeit. Grausame Ängste werden wachgerufen, da die dem Menschen ureigenen Schreckensfantasien vom Verschlingen und Gefressenwerden im Bild zwar nur scheinbare, aber doch vorstellbare Realität werden.⁸⁹ Die Kopfautomaten dagegen dienten dem Stuttgarter Hofstaat als Mittel der Tanzanimation und trugen das Ihre zur Erneuerung der Lachkultur bei. Hier wird geboren, nicht gestorben. Tatsächlich sind die beiden vorderen Köpfe im Moment des Gebärens wiedergegeben, der Mundraum ist zahnlos.



Abb. 5 Robert von Spalart: Kostüm der Völker des Mittelalters, 1801/04, Taf. XLVIII. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Kat. 3.39 Monströse Köpfe als Festdekoration. In Repraesentatio Der Furstlichen Aufzug Und Ritterspil, 1616, Taf. 3. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Die Reise ins Himmelreich Schauspiele des Lebens III

Jahrhundertlang lebten Menschen in Furcht und Schrecken vor dem strafenden Gott. Stets wurde mehr Strafe als Seligkeit und mehr Hölle als Himmel gepredigt. Der Höllenrachen war dieser Geisteshaltung als Symbol für die ewige Verdammnis stets ein treuer Begleiter. Erst in der säkularisierten Welt nachaufklärerischer Zeiten verlor das Motiv für die Erwachsenenwelt endgültig sein Drohpotential und damit seine Bedeutung für die religiöse Erziehung. Allenfalls in der Kinderwelt hatte der Höllenrachen noch einen festen Platz. Im Rahmen spielgestützter Pädagogik wurde die Bedeutung des Bildthemas allerdings erneut erweitert. Im Würfelspiel „Die Reise ins Himmelreich“ spielt nicht nur die religiöse, sondern auch die gesellschaftskonforme Erziehung eine große Rolle (Kat. 3.40).⁹⁰ Der Beipackzettel des um 1930 vom Fürther Spielehersteller „Klee“ entwickelten Brettspiels erklärt die erzieherische Absicht wie folgt: „Die Kinder, welche Anlass zu Klagen geben, kommen in die Hölle [...]. Möge Euch also dieses Spiel eine Lehre sein, dass die Tugend belohnt, Untugend aber bestraft wird.“ Die Grundregel des den Spieler vom Diesseits ins Jenseits führenden Spiels ist einfach. Durch Würfeln wird entschieden, auf welchem Zahlenfeld die Spielfigur zum Stehen kommt. Eingestreut in die an einer Perlenschnur aufgereihten Zahlenkolonne, finden sich blau und rot unterlegte Zahlenfelder, die die weitere Streckenführung bestimmen: „Wer auf eine blaue Zahl kommt, verdient ein Lob, darf also um zwei Augen vorrücken; wer auf eine rote Zahl kommt, also bei einer Untugend erwischt wird, muss stets um zwei Augen zurück.“ Zu den positiven blauen Eigenschaften, die rascher ins Himmelreich führen, zählen etwa Nächstenliebe, Ehrlichkeit oder Frömmigkeit und, man höre und staune, „Ruhiges Ertragen von Beschimpfungen“, während die Ereignisfelder Unreinlichkeit, Neid, Neugierde, Naschsucht und Ungeduld die Spieler zuverlässig zurückwerfen.⁹¹

Profane und sakrale Tugenden, bürgerliche und christliche Grundwerte mischen sich kunterbunt. Was dagegen bleibt, ist die Bewertung des größten Lebenshindernisses überhaupt, die Hölle: „Wer auf Nr. 77 kommt, ist so böse, dass er in die Hölle kommt, und darf nicht mehr mitspielen“, legen die Spielregeln fest.

Dieses vom Diesseits zum Jenseits führende Brettspiel steht in der langen Tradition der Spirallaufspiele, deren berühmtester Vertreter das Gänsepiel ist.⁹² Sie faszinierten, weil sie sich alter Mythen und Symbole bedienten. Der animalische Höllenrachen ist ein solches Versatzstück aus der Vergangenheit, das in seiner neuen Umgebung dieser um 1900 aufkommenden Art von Spirallaufspielen als Ereignisfeld Nr. 77 lediglich dazu dient, die Nerven der Spielenden zu kitzeln. Seine neue und letzte Aufgabe ist die Moraldisziplinierung von Kindern.



Kat. 3.40 Die Reise ins
Himmelreich, um 1930.
Nürnberg, Germanisches
Nationalmuseum

Schlusswort

Im Mittelalter und zu Beginn der Frühen Neuzeit war der Höllenrachen lebendig und real. Im weiteren Verlauf seiner Geschichte versteinert das Motiv zusehends und wird zur Maske. Spiele mit ihren Festwagen und Theaterplastiken trugen zur Entdämonisierung des Höllenrachens bei. Das ursprünglich als Gartenportal des Palazzo Zuccari in Rom dienende „Mascherone“ (große Maske), das heute den Benutzern der Bibliotheca Hertziana als Eingang gereicht, gibt davon monumentales Zeugnis. Diese Veränderung steht wie gezeigt offenbar in Zusammenhang mit dem Karneval, der genuinen Heimat der Masken.⁹³ Im 16. Jahrhundert war diese Vergleichbarkeit von Theater und Garten in die zeitgenössische Kunsttheorie eingeflossen.⁹⁴ Über 30 Jahre hatte der italienische Adelige Vicino Orsini (1523–1585) in Bomarzo am um 1580 fertiggestellten „Sacro Bosco“, der heute im Volksmund „Parco di Mostri“ heißt, bauen lassen. Der animalische Höllenschlund ist noch heute einer der Hauptattraktionen des Landschaftsgartens, der, mit zahlreichen grotesken Monumentalskulpturen ausgestattet, geradezu ein Paradebeispiel für die Welttheater-Metapher ist (Abb. 6). Selbstreflektierend hält der Bauherr 1573 fest: „Wir sind auf dieser Welt wie in einem Theater, das Komödien aufführt [...]. Andere, noch Geistvollere, sagen, daß diese unsere Welt ein Garten ist, mit allen Gütern erfüllt.“⁹⁵



Abb. 6 Höllenrachen, 1552-1585. Bomarzo, Sacro Bosco

1 Jüngst Koreny 2012 mit der älteren Literatur.

2 Zitiert nach Koreny 2012, S. 143, Anm. 199; vgl. Guevara 1788, S. 41.

3 Urban 1993, S. 10.

4 Vgl. Grebe 2011, S. 14.

5 Grebe 2011, S. 47, spricht allgemeiner von Tierköpfen und hebt lediglich den dekorativen Charakter der Zierseite hervor.

6 Trotz ihrer geringen Größe zeigen Drachenköpfe bisweilen durchaus Biss, wie die Initiale „h“ („hoc opus“) einer nordfranzösischen Augustinus-Handschrift aus der ersten Hälfte des 12. Jh. zeigt. Bei der Handschrift handelt es sich um ein Konvolut von Schriften des hl. Augustinus, ehem. Abtei Saint-Sépulcre de Cambrai (Cambrai, ms. 559), heute Médiathèque municipale, Cambrai; vgl. Ausst.Kat. Paris 1954, S. 70, Nr. 178 und Taf. XVIII.

7 Vgl. auch den Beitrag von Johannes Pommeranz zum Echter-nacher Codex in diesem Band.

8 Zitiert nach Lucretius Carus/Knebel/Güthling 1901, S. 249.

9 Johann Wolfgang von Goethe: Faust I, 5. Akt.

10 Vgl. u.a. Villeneuve 1957, S. 159. Weitere Raubtiere, die den Teufel in der frühmittelalterlichen Kunst symbolisierten, finden sich aufgeführt bei Schade 1962, S. 47. Darunter auch der Fisch: „Der Fisch ist aber auch der Teufel, denn es steht bei Tobias: Es ging ein gewaltiger Fisch aus, ihn zu verschlingen. Was besagt, dass der Teufel herumgeht und sucht, wen er verschlingen könnte.“ Patrologia Latina, Bd. 112, Sp. 1030, zitiert nach Schade 1962, S. 44. Das lateinische Zitat stammt aus der Schrift „Allegoriae in universam sacram Scripturam“ von Rabanus Maurus (um 780-856).

11 Guldan 1969.

12 Ein erstes überkommenes Beispiel fand Guldan im „Liber vitae“ aus der Schule von Winchester, British Museum, London, Ms. Stowe 944; vgl. Guldan 1969, S. 235, Abb. 8. Ob dieser erste Nachweis aus der Zeit um 1000, wie von Guldan vermutet, tatsächlich mit einem endzeiterwartungsbedingten Bedarf zusammenhängt, „Und wenn tausend Jahre vollendet sind, wird der Satan loswerden aus seinem Gefängnis“ (Offb 20,7), bleibt einstweilen Hypothese. Der „Liber

vitae“ ist das einzige Beispiel im 11. Jh.

13 Zum „Monster-Portal“ vgl. den Beitrag von Johannes Röhl in diesem Band.

14 Loerke 2007, bes. S. 175-200.

15 Loerke 2007, S. 199, Anm. 598.

16 Guldan 1969, S. 243.

17 Vgl. Guldan 1969, S. 235.

18 Schreiber 1891-1911, Bd. 4, 1902, bes. S. 166.

19 Zur Problematik der Ausgabenabfolge siehe das Destillat der Dissertation von Purpus 1991, S. 81-97; die Indizienlage zu den drängenden Fragen nach Lokalisierung und Datierung ist hier auf S. 96 geschildert.

20 Die beiden Bände bilden eine der prachtvollsten deutschen Bibeln vor Luther. Dank ihrer über zwei Spalten reichenden und somit großformatigen Holzschnitte wird sie zu einer echten Bilderbibel. Sie erschien in Nürnberg, von wo aus der Druckverleger Anton Koberger (um 1440-1513) sein europaweit agierendes Druck- und Verlagsimperium leitete. Koberger griff hier auf 109 Druckstöcke zurück, die bereits die Kölner Bibel von 1478 illustrieren halfen; vgl. Eichenberger/Wendland 1977, bes. S. 91-96.

21 Die Apokalypse aus der Sammlung Douce, die etwas später, um 1270 datiert wird, zeigt einen Höllenrachen auf zwei kleinen Beinen, der sich mächtig anstrengen muss, um dem vorausgaloppierenden Tod folgen zu können; Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 180 Pt.II; vgl. Guldan 1969, S. 238-239.

22 Bibliothèque Nationale de France, Ms. néerlandais 3, fol. 7r.

23 Guldan 1969, S. 248.

24 Vgl. u.a. Landgraf/Wendland 2005, bes. S. 51-57.

25 Eine starke motivische Parallele ist aus den Spielen der Zeit bekannt geworden. Zu den Höhepunkten der 1480-1539 aufgeführten Dresdener Johannisprozession zählte der Auftritt Luzifers, der einen den Höllenrachen darstellenden „Backofen“ hinter sich herzog, in den Judas hineinkatapultiert wurde; vgl. Richter 1900, S. 249-251, leider ohne Angabe der Quelle. - Zum Motiv des Höllenrachens im Passionsspiel allgemein Driesen 1904, S. 66-86.

- 26** Augustinus: Ennarratio in Psalmum XLVIII, Sp. 556; zitiert nach Spreitzer 1995, S. 153.
- 27** Umfassend analysiert die Höllenfahrt Christi Loerke 2007.
- 28** Fragmente von 16 Blättern, hier fol. 9va, fol. 6va und 2va, vgl. Hellwig 1976, S. 73-88. Die Autorin schreibt S. 81-88 die vorderen Fragmente zwei böhmischen Meistern zu, die hinteren einem aus Nürnberg stammenden Meister. - Suckale 1990, bes. S. 409-410, geht davon aus, dass die Handschrift vollständig in einer böhmischen Werkstatt entstanden ist.
- 29** Zur Thematik des Heilsspiegels noch immer grundlegend Lutz/Perdrizet 1907-1909 mit einem Katalog der lateinischen und lateinisch-deutschen Handschriften, vgl. Bd. 1, 1907, S. IX-XVII; das GNM-Fragment dort S. XIII, Nr. 115. Die Entstehungszeit der Erstfassung wird neuerdings bereits um 1280 angesetzt, vgl. dazu Suntrup 2000, bes. S. 293-294, Anm. 53.
- 30** Türen als Bauteile der Hölle werden u.a. erwähnt bei Matthäus (Mt 16,18) und im apokryphen Nikodemus-Evangelium (2,18-24); sie sind im orthodoxen Bereich auf Ikonen etc. der „Anastasis“ zahllos dargestellt.
- 31** Codex Cremanensis 243, fol. 33v; vgl. Wegmann 2003, S. 314, Nr. 7.26.II.
- 32** Vgl. Löcher 1997, S. 181-189 sowie Hess/Hirschfelder 2010, S. 420. Die Datierung basiert auf der Annahme, dass die Bildfolge Albrecht Dürers Holzschnittfolge der „Kleinen Passion“ von 1509-1511 einerseits und Hans Schäufeleins Holzschnitten in Ulrich Pinders Erbauungsbuch „Speculum passionis“ von 1507 andererseits voraussetzt. Zweifel an dieser späten Datierung kamen auf, weil die angebrachten Stifterwappen eher auf eine Datierung um 1500 schließen lassen, vgl. Löcher 2000, S. 104-106. Einen Ausweg aus diesem Dilemma böte die Annahme, dass die Passionsszenen des um 1480 entstandenen Dominikaneraltars Martin Schongauers, Unterlinden-Museum, Colmar, als kompositionelle Vorlage dienten, was bislang von der Forschung offenbar noch nicht diskutiert wurde. Die Verwandtschaft ist verblüffend: In der Szene „Christus in der Vorhölle“ etwa führt in beiden Tafeln Christus die Voreltern aus dem Limbus, dessen Pforte zerstört am Boden liegt, während die Erzväter unter einem Rundbogen der weiteren Entwicklung der Dinge harren. Und selbst der oberhalb des Gemäuers ohnmächtig die Szenerie beobachtende Teufel findet sich auf beiden Bildern wieder. Der Hauptunterschied zwischen den Tafeln liegt allein im zeitlichen Abstand ihrer Entstehung begründet.
- 33** Vgl. URL: objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm543 [2.9.2014].
- 34** Zitiert nach Athanasius/Volk 1857, S. 30. Ähnlich Psalm 90: „Über den Aspis und den Basilisken wirst Du schreiten. Und den Löwen und den Drachen wirst Du zertreten.“
- 35** Seel 1960, S. 27. - Schade 1962, S. 70.
- 36** URL: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0008/bsb00089714/images/index.html?id=00089714&fip=193.174.98.30&no=&seite=1> [15.11.2014].
- 37** Etwa Ott 1983, zur Ikonografie bes. S. 192-276. - Ott 1992. - Vgl. ferner den aktuellen Eintrag von Norbert Ott in Manuscripta Mediaevalia, dort auch die ältere Literatur, URL: <http://www.manuscripta-mediaevalia.de/dokumente/html/obj32321476> [15.11.2014].
- 38** Vgl. Cgm 48 (Bayerische Staatsbibliothek München), und zwar fol. 37r, 95r und ganzseitig auf fol. 132r. Fol. 37r abgebildet und besprochen bei Guldan 1969, S. 232-233.
- 39** Zur Frage der Händescheidung vgl. Ott, URL: <http://www.manuscripta-mediaevalia.de/dokumente/html/obj32321476> [15.11.2014].
- 40** Die Bedeutung des Urkundenbeweises im römisch-kanonischen Prozessverfahren betonen die Illustrationen zahlreicher Belial-Handschriften; vgl. dazu Ott 1992.
- 41** Vgl. Ott 1983, S. 269.
- 42** Vgl. die Einleitung bei Tengler/Schmitz 1980, S. 13-24.
- 43** Schmitz 2011 unterstreicht dagegen dessen Bedeutung als Musterprozess.
- 44** Tengler 1509, fol. 101v.
- 45** Zur Diskussion um das Künstlermonogramm vgl. Deutsch: Meister H.F. 2011.
- 46** Vgl. den Holzschnitt in Jacobus de Teramo 1473, fol. 97v und fol. 6r; URL: http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00029085/image_198 [7.8.2014].
- 47** Die Gründe dafür bei Schmitz 2011, bes. S. 424-428.
- 48** Zuerst Winkler 1951, der alle Holzschnitte, auf denen der Narr eine Narrenkappe mit Schellen trägt, für Werke Dürers hielt. - Das Neuartige der Bildkompositionen hob insbesondere Wilckens in Ausst.Kat. Nürnberg 1971, S. 92, Nr. 154, hervor.
- 49** Grundlegend Ausst.Kat. Basel/Freiburg/Karlsruhe/Straßburg 1994. Die Diskussion um die Zuschreibung der Holzschnitte zusammengefasst von Hartweg/Putschke 2014, Bd. 2, S. 327-336. - Vgl. außerdem Schoch/Mende/Scherbaum 2001-2004, Bd. 3, S. 86-127, Nr. 266 (Rainer Schoch).
- 50** Schoch/Mende/Scherbaum 2001-2004, Bd. 3, S. 94, Abb. 266.13.
- 51** Der aktuelle Forschungsstand zur Sterbeliteratur der ars moriendi bei Chinca 2008. - Das erste Verzeichnis der Blockbuchausgaben der Bilder-Ars bei Schreiber 1891-1911, Bd. 4, 1902, S. 153-167.
- 52** Vgl. die Transkription der Erstaussgabe von Akerboom 2003, hier 258.
- 53** Zitiert nach Schwob 1988, S. 315. Es ist das Verdienst der Mediävistin Ute Monika Schwob, das hier beschriebene Tier mit dem animalischen Höllenrachen identifiziert zu haben.
- 54** Birgitta Suecica 1500, fol. 80v. - Das 4. Buch wurde ediert von Aili 1992, hier bes. S. 82-83.
- 55** Die Zuschreibung der Holzschnitte der Revelationes an Albrecht Dürer wurde immer wieder diskutiert, konnte sich aber nicht durchsetzen, vgl. den Zwischenbericht bei Schoch/Mende/Scherbaum 2001-2004, Bd. 3, S. 487-488.
- 56** Zu den Illustrationen des Passionsspiegels und deren Vorgeschichte vgl. Pinder/Junghans 1663/1986, S. 35-60 sowie Münch 2005.
- 57** Die Vorstellung vom Scheideweg zwischen Gut und Böse ist antiken Ursprungs; vgl. Vergil, Aeneis, 6, 540-544.
- 58** Vgl. Guldan 1969, S. 242-243.
- 59** Vgl. Ausst.Kat. Genf 2013, S. 127, Nr. 38.
- 60** Abgebildet in Ausst.Kat. Nürnberg 1998, S. 358, Nr. 245a.
- 61** Zur Geschichte des Ablasses vgl. die noch immer grundlegende Arbeit von Paulus 2000. - Zu den Ablassthesen Luthers siehe Hamm: Luther 2010, bes. S. 90-114.
- 62** Arndt/Steiger 2014, S. 89. - Vgl. dazu den Beitrag von Paul Michel über Wunderberichte in diesem Band und Kat. 1.54.
- 63** Diese von Walter L. Strauss vorgenommene Zuschreibung basiert auf dem Monogramm MG, das von einem Koloristen dem Coburger Exemplar des Spottblatts beigegeben wurde (Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv.Nr. I, 349, 10-K 833), vgl. Strauss 1975, Bd. 1, S. 258. - Gegen dessen Autorschaft sprach sich Roettig 1991, S. 244-245 aus, die stattdessen den Augsburger Druckerverleger David de Negker (ca. 1530-1587) vorschlägt, allerdings bei der Datierung „vor 1536“ bleibt, siehe S. 289 unter Abb. 115. De Negker wäre somit etwa sechs Jahre alt gewesen, als er den Holzschnitt schuf.
- 64** Vgl. Guldan 1969, S. 245-246.

- 65** Schuster: Satire 1983, S. 170. - Duperron 2013.
- 66** Sleidanus 1562, Buch 16, S. 193. - Lesser 1740, S. 273.
- 67** Allgemeiner litterarischer Anzeiger 1799, Bd. 4, Sp. 94-96. - Insgesamt wurden der noch heute maßgeblichen Untersuchung von Grisar/Heege zufolge lediglich zwölf „ganz oder fast vollständige Exemplare“ dieser Suite bekannt, die auch in Buchform herausgegeben und offenbar bis Anfang des 17. Jh. nachgedruckt wurden, vgl. Grisar/Heege 1923, S. VI und S. 1.
- 68** Vgl. Nagler/Andresen/Clauss 1858-1920, S. 307. - Cranachs Autorschaft diskutieren Grisar/Heege 1923, Bd. 4, S. 34-37.
- 69** Grisar/Heege 1923, S. 19-22, sahen in dem Blatt nicht die „Höllenfahrt“, sondern die „Hervorbringung des Papstes aus der Hölle“. Gegen diese einseitige Interpretation spricht nicht nur die Darstellung selbst, sondern auch ein offenbar zeitgenössischer Kommentar, den das Exemplar der Universitäts- und Landesbibliothek Münster überliefert. Danach fährt der Papst, von der großen Schar seiner Diener gedrängt, in die Hölle hinab: „Descendit ad or=cum, magna stipatus ministro=rum suorum ca=terva“; URL: <http://sammlungen.ulb.uni-muenster.de/hd/content/page-view/760196> [8.8.2014] (meinem Kollegen Matthias Nuding sei an dieser Stelle für die Transkription gedankt). - Zum gleichen Urteil kommt Sleidanus 1562, Buch 16, S. 193, worauf Grisar/Heege 1923, S. 19, selbst hinweisen. - Die offenbar intendierte Zweideutigkeit von Geburt und Tod des Papstes im Höllenrachen unterstreicht dagegen die lateinische Inschrift des Wolfenbütteler Exemplars von 1609, abgebildet bei Schuster: Krönung 1983, S. 169.
- 70** Zitiert nach Grisar/Heege 1923, Bd. 4, S. 124.
- 71** Vgl. zum Forschungsstand der Schongauer-Grafik Kallinikou 2014.
- 72** Siehe etwa die um 1480 entstandene Federzeichnung „Der verlassene Mensch“ in: Heinrich Seuse: Der Heiligen Leben, Berlin, Staatsbibliothek, Ms.germ. fol. 658, hier fol. 147v; abgebildet in Ausst.Kat. Berlin/Nürnberg 2003, S. 222, zur Handschrift vgl. S. 223.
- 73** Einen Überblick über die verschiedenen Arten von Alamode-Flugblättern bei Rök 1986, bes. S. 33-78, zu diesem Blatt S. 62-63.
- 74** Falke 1858, Bd. 2, S. 187.
- 75** Bachtin 2008, S. 88; zur Funktion des Narren dort S. 87-95.
- 76** Vgl. die Abbildung in Roller 1965, S. 119.
- 77** Vorgestellt von Reed 2012. Zum Exemplar der Stadtbibliothek Nürnberg vgl. ferner den Beitrag von Johannes Pommeranz in diesem Band.
- 78** Der Topos des Menschen verschlingenden Vogels findet bereits früh Einzug in die altchristliche Literatur: „Er wird sie verschlingen wie ein Vogel mit bitterem Biss.“ Zitat aus Rabanus Maurus (um 780-856), Allegoriae in universam sacram Scriptu-ram, vgl. Patrologia Latina, 112, 871; hier zitiert nach Schade 1962, S. 47.
- 79** Roller weist in diesem Zusammenhang auf das Höllenbild im Stundenbuch König Karls III. von Navarra (1361-1425) hin, das um 1410 datiert wird, Roller 1965, S. 118, Anm. 350, abgebildet bei Porcher 1959, S. 57, Abb. 61. Roller erkennt in dem einen fahlen Leib in seinem Maul zermalmenden „Ober-teufel“ einen Kinderfresser. Eher ist hier jedoch an einen Seelen fressenden Luzifer aus der langen Tradition der Giotto-Nachfolge zu denken, der den Höllenfürst als mittelalterlichen „Dementor“ in dem um 1330 entstandenen berühmten Weltgericht der Scrovegni-Kapelle in Padua verewigt hat.
- 80** Die Handschrift der Stadtbibliothek Nürnberg (Will I.417) wird allgemein in das 17. oder 18. Jh. datiert, vgl. Roller 1965, S. 231 unter Nr. 10, die Getty-Handschrift (2009.M.38) um 1600, vgl. Reed 2012, S. 152, Anm. 2. - Zur Datierungsproblematik allgemein vgl. Roller 1965, bes. S. 13-16.
- 81** Driesen 1904, bes. S. 66-86.
- 82** Vgl. Schmidt 1915, S. 85.
- 83** Zitiert nach Driesen 1904, S. 79; S. 73, Anm. 2, ein weiteres Beispiel für einen Hölleneingang in Gestalt eines Mauls aus einem Bericht über ein in Metz 1437 aufgeführten Passionsspiel.
- 84** Papst 1891, S. 301.
- 85** Petit de Julleville 1880, Bd. 1, S. 388 nach Driesen 1904, S. 73, Anm. 1.
- 86** Schmidt 1915, S. 85.
- 87** Australien war als fünfter Kontinent noch nicht offiziell entdeckt. Siehe van Hulsen/Merian/Donauer 1616, Taf. 3; der Augenzeugenbericht dort S. 31-32 (dritte Relation).
- 88** Spalart/Albrecht 1796-1811, Abtlg. 2, Teil 3, S. 208.
- 89** Zur aggressiven Oralität in der Kunst vgl. Böhme 2013.
- 90** Vgl. Ausst.Kat. Dortmund 2014, S. 136 unter Nr. 2.73.
- 91** Interessanterweise sah Goethe in romantischer Zeit im Zurück des Gänsespiels den eigentlichen Fortschritt. „Denn eine [Gans] sieht einmal sich rum, Mich rückwärts zu bedeuten. - Ganz anders ist's in dieser Welt, wo alles vorwärts drückt: Wenn einer stolpert oder fällt, Keine Seele rückwärts blicket.“ Zitiert nach Goethe 1836-1837, Bd. 1, S. 259.
- 92** Zur Geschichte des Gänsespiels und dessen Nachahmer vgl. Neurath-Sippel 2002, S. 56.
- 93** Herbert Schade fiel auf, dass bereits im Mittelalter Abgründe gerne als zum Höllenrachen mutierende Masken dargestellt wurden; Schade 1962, S. 35, 57.
- 94** Vgl. Bredekamp 1991, S. 82.
- 95** Zitiert nach Bredekamp 1991, S. 82, die Quelle dort S. 82, Anm. 30 angegeben.