

Schanze, Christoph

daz suozze gotes wunne lob und aller weskreio meist : Himmel und Hölle als multisensorisch wahrnehmbare Klangräume im frühmittelhochdeutschen Himmel und Hölle

In:

Gesine Mierke, Christof Rolker, und Christoph Schanze (Hrsg.), Raum und Klang im Mittelalter : Materialität und Medialität, Bamberg: University of Bamberg Press, S. 151-191. 2026. DOI: 10.20378/irb-114734

Beitrag im Sammelwerk - Verlagsversion

DOI des Beitrags: 10.20378/irb-115247

Datum der Veröffentlichung: 26.05.2026

Rechtehinweis:

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt die **Creative-Commons-Lizenz CC BY**.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

***daz suozze gotes wunne lob und aller weskreio
meist: Himmel und Hölle als multisensorisch
wahrnehmbare Klangräume im frühmittelhoch-
deutschen *Himmel und Hölle****

1. Bilder von Himmel und Hölle

Auf der Grundlage christlicher Eschatologie hat wohl jeder eine mehr oder weniger detaillierte Vorstellung vom Himmel und von der Hölle als jenen Sphären, in denen das jenseitige Sein, das Leben nach dem Tode, situiert ist. Die einzelnen Versatzstücke dieser Vorstellungen sind geprägt von einer langen kulturellen Tradition und von der intensiven künstlerischen, vor allem bildkünstlerischen Auseinandersetzung mit dieser Tradition. Nur knapp erinnert sei hinsichtlich der Hölle an so prägnante und wirkmächtige Beispiele wie Dantes *Divina Commedia* oder die flämische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts mit Bildern von Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel und seinen Söhnen, hinsichtlich des Himmels an Raffaels Sixtinische Madonna mit den beiden zum Kitschmotiv verkommenen Putti am unteren Bildrand oder auch an Ludwig Thomas 1911 veröffentlichte Satire *Der Münchner im Himmel*, die mit dem Engel Aloisius den Prototyp des mit der Harfe auf einer Wolke thronenden und für immer „Halleluja“ singen müssenden Engels beschreibt.

Jeder, der diesen einleitenden Absatz mit den eben genannten Beispielen liest, dürfte nun auch mentale Bilder von Himmel und Hölle vor dem inneren Auge stehen haben – und zwar sowohl die eigenen als auch jene vorgeprägten, auf die ich gerade verwiesen habe (oder zumindest einige davon), und zudem viele weitere aus der Tradition. Dieser imaginative Prozess, der eine abstrakte Vorstellung in Form ganz unterschiedlich

ausgeprägter innerer Bilder real werden lässt, ist für die folgenden Überlegungen zur Frage, wie in einem kurzen frühmittelhochdeutschen Text aus dem 11. Jahrhundert auf multisensorische Weise Himmel und Hölle als Klangräume erfahrbar gemacht werden, von großer Bedeutung.

Denkt man hinsichtlich des Themas des vorliegenden Bandes näher über die räumlichen Aspekte von Himmel und Hölle nach,¹ so lässt sich zunächst festhalten, dass der christliche Himmel ‚oben‘ ist, irgendwo über den Wolken, die christliche Hölle ‚unten‘, und zwar auch ‚irgendwo‘ – und genau dieses doppelte ‚Irgendwo‘ ist ganz entscheidend: Beide Räume, Himmel und Hölle, sind zwar in gewisser Weise Orte, aber sie sind keine konkret lokalisierbaren und in ihrer Räumlichkeit fassbaren Orte. Dies gilt vor allem für den Himmel. Mit Blick auf die Hölle ist vielleicht eher noch von einer vagen Räumlichkeit des Ortes an sich, von einer ‚Höllentopographie‘ oder ähnlichem, zu sprechen, etwa wenn man an Dantes neun Höllenkreise oder die recht konkreten Beschreibungen der mittelalterlichen Visionsliteratur denkt. Dies sind aber wohl nur Symptome einer grundsätzlich kaum möglichen räumlichen Ver-Ortung von Himmel und Hölle. Vielleicht sollte man daher besser von ‚Sphären‘ als von ‚Orten‘ oder ‚Räumen‘ sprechen, denn eine Sphäre ist immer auf ein Subjekt bezogen und bezeichnet den Bereich, der es umgibt, ist mithin auch immer subjektiv. In dieser Perspektive lassen sich Himmel und Hölle durchaus als Räume begreifen, und damit sind sie in gewisser Weise auch wieder Orte insofern „der Raum ein Ort [ist], mit dem man etwas macht“.²

¹ Zur „Raumhaftigkeit des Jenseits“ vgl. Böhme, *Himmel*, S. 62. Zum Problem der ‚Örtlichkeit‘ von Jenseitsräumen vgl. auch Benz, *Himmel*, S. 271f. Einen Überblick über biblische und patristische Positionen zur Räumlichkeit der Hölle und zur Frage ihrer konkreten oder bloß metaphorischen Materialität gibt Dietl, *Himmel*, S. 205–208.

² De Certeau, *Praktiken*, S. 345

Dies – das ‚Etwas-machen‘, das ‚Umgehen‘ mit Himmel und Hölle – gilt ganz besonders für Versuche, mittels Beschreibungen gleich welcher Art, also text- oder bildbasiert, Himmel und Hölle sinnlich wahrnehmbar, imaginierbar und auf diese Weise erfahrbar zu machen. Ihre genuine sinnliche Wahrnehmbarkeit verleiht diesen beiden Sphären nämlich einen quasi-spatialen Charakter – und damit ist man wieder bei den einleitend angesprochenen inneren Bildern und den subjektiven Vorstellungen angelangt, die jeder von seiner eigenen Hölle und seinem eigenen Himmel hat.³

Im Folgenden will ich mich mit der Frage befassen, ob Himmel und Hölle auch als Klangräume imaginierbar sind, also als relationale Räume, die in ihrer Räumlichkeit wesentlich durch klangliche Phänomene determiniert sind. Es geht mithin um einen spezifischen Aspekt der medial codierten sinnlichen Vermittlung dieser beiden (Laut-)Sphären⁴ und um dessen Interaktion mit anderen sensual basierten und innere Bilder hervorbringenden Beschreibungsmustern. Darauf bezieht sich auch der Titel des Beitrags: „Himmel und Hölle als multisensorisch wahrnehmbare Klangräume“. Diese Frage wird anhand eines konkreten, ‚materialen‘ Beispiels erörtert: einem Text aus dem 11. Jahrhundert, der in der Forschung schlicht den Titel *Himmel und Hölle* trägt. Es handelt sich hierbei um einen kurzen Prosatext, der auf sehr bildintensive, sprachlich äußerst elaborierte Art, die einen hohen poetischen Anspruch erkennen lässt und bisweilen einen beinahe kapriziösen Eindruck erweckt, den Himmel und die Hölle beschreibt. Er zählt zur frühmittelhochdeutschen geistlichen Literatur, mit der in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts eine volkssprachig-deutsche Literaturproduktion in größerem Umfang greifbar wird, die sich sprachlich deutlich von der althochdeutschen geistlichen Literatur unterscheidet und auch ein neues literarhistorisches Profil erkennen

³ Böhme, Himmel, weist darauf hin, dass Jenseitsräume per se immer „imaginäre Räume“ (S. 64) sind (vgl. S. 63–65).

⁴ Zum Begriff ‚Lautsphäre‘, der auf dem von R. Murray Schafer geprägten Terminus *sound scape* basiert, vgl. Clauss/Mierke/Krüger, Lautsphären, S. 7–9.

lässt. Sie richtet sich an ein nicht nur klerikales Publikum; die entstehenden Texte haben vorwiegend den Heilsvollzug und die Aktualisierung von Heil zum Thema und stellen typische Beispiele dafür dar, wie geistliche und/oder liturgische Gebrauchstexte literarisiert, also mit einem ‚dichterischen‘, ästhetischen Anspruch bearbeitet wurden. Die fast immer anonym bleibenden, wohl in aller Regel geistlichen Verfasser zeigen dabei oftmals eine große Eigenständigkeit, ein erstaunliches literarisches Bewusstsein und eine große Freiheit im Umgang mit tradierten Formen, Stoffen und Inhalten, wobei viele der Texte auch in formaler und formgeschichtlicher Hinsicht keine Tradition in der althochdeutschen Literatur haben.⁵

Im Bereich dieser frühmittelhochdeutschen geistlichen Literatur gibt es eine ganze Reihe faszinierender und teils enigmatischer Texte, und zu diesen zählt auch *Himmel und Hölle*. Walter Haug betont im Kommentar zu seiner Edition des Textes nicht von ungefähr einleitend: „Der Text in seiner Singularität gibt Rätsel auf“,⁶ und J. Knight Bostock spricht in seinem Handbuch zur althochdeutschen Literatur von einem „great[] mystery“.⁷ Diese Rätselhaftigkeit trägt nicht unerheblich zur Faszination durch diesen Text bei; forschungsgeschichtlich gesehen hat sie ihm aber eine Art Bärenienst erwiesen. In einem 2011 erschienenen Aufsatz zur sprachlich-literarischen Qualität von *Bamberger Glaube und Beichte*, einem Text, der mit *Himmel und Hölle* einen Überlieferungsverbund bildet und vermutlich von demselben Verfasser stammt (siehe unten), merkt Gerhard Diehl einleitend an, die Darstellung von Himmel und Hölle in *Himmel und Hölle* sei „bereits verschiedentlich untersucht und vor allem im Hinblick auf ihren sprachlichen und literarischen Gehalt ausführlich

⁵ Überblicke über die frühmittelhochdeutsche geistliche Literatur bieten die gängigen Literaturgeschichten, z.B. Ehrismann, *Zeit*, S. 18–234 (noch immer heranzuziehen); Vollmann-Profe, *Wiederbeginn*; Kartschoke, *Geschichte*, S. 202–396.

⁶ Haug/Vollmann, *Kommentar*, S. 1460.

⁷ Bostock, *Handbook*, S. 300.

gewürdigt“⁸ worden, weswegen er sich dem anderen Doppeltext des Überlieferungsverbundes, eben *Bamberger Glaube und Beichte*, widmen wolle. Diese Feststellung ist zwar nicht per se falsch, aber doch auch nicht ganz treffend. *Himmel und Hölle* hat in der älteren Editionsphilologie und Literaturgeschichtsschreibung sowie aus lexikographisch-sprachhistorischer und quellenkritischer Perspektive zwar verhältnismäßig viel Aufmerksamkeit erfahren, die Würdigung seiner literarischen Qualitäten beschränkt sich allerdings auf mehr oder weniger punktuelle Beobachtungen; der Rest der Beiträge befasst sich vorwiegend mit den ‚Rätseln‘ von Entstehung, Überlieferung und Zweck des Textes. Neben Erwähnungen in den einschlägigen Literaturgeschichten gibt es im Wesentlichen lediglich zwei Aufsätze mittleren Umfangs sowie Teilkapitel in zwei Monographien, die sich näher mit *Himmel und Hölle* und seinen Qualitäten befassen: einen 1941 erschienenen Aufsatz von Ingeborg Schröbler zur Quellenlage und zu Form und Stil des Textes, einen Aufsatz von 1974 aus der Feder David McLintocks zu seinem Wortschatz sowie je ein Kapitel in der 1915 erschienenen Dissertation von Elisabeth Peters zu „Quellen und Charakter der Paradiesvorstellungen in der deutschen Dichtung vom 9. bis 12. Jahrhundert“ und in der Dissertation zur „Stilbestimmung der frühmittelhochdeutschen Literatur“ von Walter Wöhrle, gedruckt 1959.⁹ Die Erscheinungsdaten der genannten Beiträge sprechen für sich.

Die Beschäftigung mit *Himmel und Hölle* steht dank der Bemühungen der älteren Forschung auf philologisch recht festem Grund, die Einordnung und Bewertung des Textes aus heutiger literaturwissenschaftlicher Sicht ist dagegen eher unbefriedigend. Das Werk ist demnach prädestiniert für eine Relektüre, die dem gegenwärtigen Fragen- und Methodenstand Rechnung trägt. Dies gilt im Übrigen für einen Großteil der frühen deutschen Literatur.

⁸ Diehl, Sprachschöpfung, S. 347.

⁹ Vgl. Schröbler, *Hölle*, McLintock, *Hölle*, Peters, Quellen, S. 63–78, sowie Wöhrle, Stilbestimmung, S. 30–46. Vgl. außerdem noch Staiti, Agli inizi, S. 669; 677; 712f.; weitere Literatur wird im Folgenden passim angeführt.

2. *Himmel und Hölle*

Solch eine Relektüre will ich im Folgenden für *Himmel und Hölle* versuchen, indem ich analysiere, wie hier der Himmel und die Hölle mittels sensorischer, vor allem akustischer Reize räumlich wahrnehmbar gemacht werden und welche Wirkung das ‚narrative‘ Konzept des Textes entfaltet. Ich greife dabei dankbar auf einen 2014 erschienenen Aufsatz von Cora Dietl zu den Raumstrukturen des Textes zurück,¹⁰ den ich bei dem obigen Forschungsüberblick bewusst unterschlagen habe.

2.1 Überlieferung, Entstehung und Form

Zunächst seien jedoch die philologischen Grundlagen rekapituliert. *Himmel und Hölle* steht auf fol. 111v–114r einer Sammelhandschrift, die heute unter der Signatur Clm 4460 in der Bayerischen Staatsbibliothek München aufbewahrt wird.¹¹ Dabei handelt es sich um einen vorwiegend lateinischen theologischen Pergament-Codex, der aus vier ursprünglich selbständigen Teilen besteht: fol. 1–102, eine Sammlung verschiedener Rechtstexte, stammt aus der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts;¹² fol. 103–115 wird ins frühe zwölfte Jahrhundert datiert und enthält die beiden frühmittelhochdeutschen Texte: zunächst auf einem Quaternio *Bamberger Glaube und Beichte* und direkt im Anschluss auf einem Ternio *Himmel und Hölle* (die letzten drei Seiten sind leer); fol. 116–169 mit der *Summa* des um 1200 wirkenden katalanischen Kirchenrechtlers Raymundus de

¹⁰ Vgl. Dietl, *Himmel*.

¹¹ Zur Überlieferung vgl. z.B. Denkmäler (ed. Wilhelm/Scherer), Abt. B, S. 59–61, McLintock, Art. „*Himmel und Hölle*“, Sp. 21, Haug/Vollmann, Kommentar, S. 1460, sowie die Angaben im Handschriftencensus, online unter: <https://handschriftencensus.de/14572>. Ein Digitalisat ist online verfügbar. Einen weiteren Überlieferungsträger von *Himmel und Hölle* stellte vermutlich die Handschrift des ‚Wiener Notker‘ dar, wo im ersten Band (Wien, ÖNB, Cod. 2681) im Anschluss an das nur fragmentarisch überlieferte *Wessobrunner Glaube und Beichte* (eng verwandt mit *Bamberger Glaube und Beichte*) auch *Himmel und Hölle* gestanden haben dürfte. Vgl. Bostock, Handbook, S. 299; McLintock, *Hölle*, S. 101; Hellgardt, Notker-Handschrift, S. 48, 60 und 63; Wessobrunner Predigten (ed. Hellgardt), S. 16, 22 und 24.

¹² Vgl. zum ersten Teil des Codex die ausführlichen Angaben bei Capitularia, online unter <https://capitularia.uni-koeln.de/mss/muenchen-bsb-lat-4460/>. In diesem Teil finden sich althochdeutsche Glossen (zur *Lex Alamannorum*, fol. 22r–22v), vgl. Bergmann, Glossen.

Pennaforte, einem Lehrwerk für Beichtväter, stammt aus dem 14. Jahrhundert; der vierte Teil mit fol. 170–190 bietet schließlich kritisch-polemisch kommentierte Exzerpte aus dem Talmud und wird auf das 15. Jahrhundert datiert. Dies ist ein durchaus interessanter Überlieferungsverbund, auf den hier aber nicht näher eingegangen werden kann. Es sei lediglich darauf hingewiesen, dass es sich offenbar um keine reine Buchbinder-Synthese handelt,¹³ was unter anderem die Zusammenstellung der beiden deutschen Texte mit der darauf folgenden *Summa Raymundi* zeigt – hier wie dort geht es inhaltlich um die Beichte. Zudem ist das Layout der frühmittelhochdeutschen Texte gezielt demjenigen der vorausgehenden lateinischen Texte angenähert; Zeilenzahl und Schriftspiegel stimmen überein, auch die senkrechten Blindlinien werden nachgeahmt (siehe Abb. 1–2). Beide kodikologische Einheiten wirken daher ausgesprochen ähnlich.

Der Codex stammt aus der Bibliothek des 1310 gegründeten Bamberger Dominikanerklosters. Dort wurden die vier einzelnen Faszikel offenbar im 15. Jahrhundert zusammengeführt. Nach der Säkularisation war die Handschrift in wechselndem Privatbesitz, 1849 wurde sie von der Münchener Staatsbibliothek erworben.

Entstehung und frühe Geschichte der einzelnen Bestandteile des Codex sind unklar. Die beiden je zweiteiligen deutschen Texte aus dem zweiten Faszikel, die derselbe Schreiber in einer sorgfältigen Minuskel des 12. Jahrhunderts als Einheit niedergeschrieben hat (siehe Abb. 3), bildeten von Anfang an ein eigenständiges Büchlein – anders als die übrigen Belege für liturgische Formeln und Texte aus dem Kontext von Glaubensbekenntnis und Beichte, die aus dieser Zeit und auch früher in der Regel als Marginalüberlieferung auf frei gebliebenen Blättern oder in den Randspalten lateinischer Codices erhalten sind. Dies ist, wie die sorgfältige und großzügige Aufzeichnung selbst, ein Hinweis auf den hohen Wert, der

¹³ Vgl. zur Klassifikation von Sammelhandschriften Wolf, Sammelhandschriften.

den beiden frühmittelhochdeutschen Texten offenbar beigemessen wurde.¹⁴

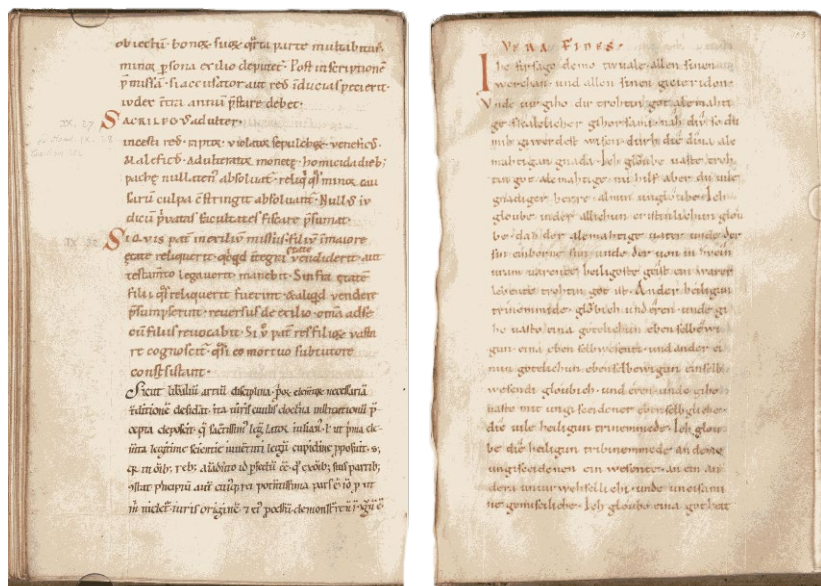


Abb. 1–2: Ähnliches Layout von Teil 1 und Teil 2 des Sammelcodex München, BSB, Clm 4460. Links fol. 101v (Ende des Exzerpts der *Epitome Aegidii* und Beginn des etwas später nachgetragenen *Exordium summae institutionum*; auf fol. 102r folgt noch eine Zeile, der Rest der Seite ist leer, ebenso fol. 102v), rechts fol. 103r (*Bamberger Glaube und Beichte*, Beginn des Glaubens).

¹⁴ Vgl. auch Vollmann-Profe, Wiederbeginn, S. 43.

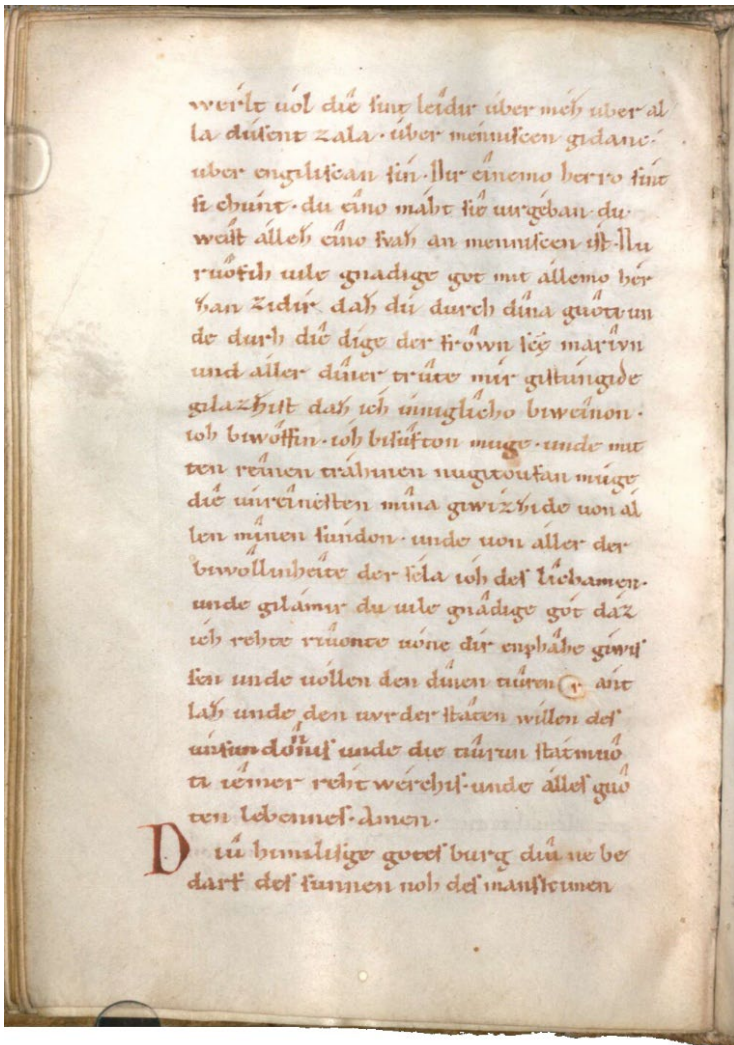


Abb. 3: Übergang von *Bamberger Glaube und Beichte* zu *Himmel und Hölle* innerhalb von Teil 2 des Sammelcodex München, BSB, Clm 4460, auf fol. 111v (Ende der *Beichte* und – in der vorletzten Zeile – Beginn des *Himmels*).

Die Vorgeschichte dieses frühmittelhochdeutschen Textensembles liegt im Dunklen. *Himmel und Hölle* stammt wegen der sprachlichen und stilistischen Gestalt und zahlreicher Querverbindungen „sicher“¹⁵ oder mindestens „wahrscheinlich“¹⁶ von demselben Verfasser wie *Bamberger Glaube und Beichte*, auch wenn die Niederschrift im Codex kleinere orthographische Differenzen aufweist, die möglicherweise auf verschiedene Vorlagen verweisen könnten.¹⁷ Die Sprache aller Texte ist überwiegend ostfränkisch,¹⁸ es ist also durchaus möglich, dass sie in Bamberg aufgezeichnet worden sind, auch wenn diese Annahme selbstredend nicht zwingend ist, nur weil die Texte später dort aufbewahrt wurden.¹⁹ Im Bamberger Dominikanerkloster, dessen Bibliothek ihre Heimstatt war, können sie jedoch nicht entstanden sein, denn dieses wurde erst 1310 gegründet.

Beide Doppeltexte – *Bamberger Glaube und Beichte* sowie *Himmel und Hölle* – zeigen in ihrer sprachlichen Gestalt punktuell alemannischen Einschlag, der vor allem im *Glauben* etwas stärker ausgeprägt ist,²⁰ so dass die Texte selbst möglicherweise nicht im ostfränkischen Raum entstanden sind. Abgefasst worden sein dürften sie etwas früher als die erhaltene Aufzeichnung, nämlich im letzten Drittel des 11. Jahrhunderts, worauf die vollen Endungsvokale schließen lassen.²¹ Sollten die Texte allerdings alemannischer Provenienz sein, also aus dem südwestlichen deutschen

¹⁵ Vollmann-Profe, *Wiederbeginn*, S. 43; vgl. auch Haug/Vollmann, *Kommentar*, S. 1460f.; Hellgardt, *Art. „Himmel und Hölle“*, S. 442.

¹⁶ Hellgardt, *Prosa*, S. 1065 und 1298 (vgl. auch S. XXXIX: „vielleicht sogar“); vgl. auch Schröbler, *Hölle*, S. 147; 150; McIntock, *Hölle*, S. 89–101.

¹⁷ Vgl. *Denkmäler* (ed. Steinmeyer), S. 154; Bostock, *Handbook*, S. 300.

¹⁸ Vgl. Haug/Vollmann, *Kommentar*, S. 1460.

¹⁹ Ohne nähere Begründung geht Hellgardt, *Prosa*, S. 1298, davon aus, dass der „Schreibort wohl nicht Bamberg“ ist.

²⁰ Vgl. McIntock, *Hölle*, S. 83; McIntock, *Art. „Himmel und Hölle“*, Sp. 24; Haug/Vollmann, *Kommentar*, S. 1460.

²¹ Vgl. Haug/Vollmann, *Kommentar*, S. 1460.

Sprachraum stammen, könnte man sie auch etwas später datieren;²² dass die Beschreibung des Himmels aus *Himmel und Hölle* auch im südöstlichen Sprachraum bekannt war, zeigen Anklänge bei der um 1100 in Niederösterreich wirkenden Frau Ava.²³

Über die äußere Form von *Himmel und Hölle* herrschte lange Uneinigkeit.²⁴ Die „Denkmäler deutscher Poesie und Prosa“ von Müllenhoff/Scherer (1864, 3. Ausgabe 1892 von Steinmeyer) geben den Text als reimloses ‚Gedicht‘ in Versen abgesetzt,²⁵ weil er auf den ersten Blick den Anschein von gewöhnlichen Viertaktern mit unregelmäßigem Endreim erweckt. Spätestens seit Wilhelms „Denkmäler deutscher Prosa des 11. und 12. Jahrhunderts“ (1914–1918) besteht jedoch weitgehend darüber „Einigkeit, daß es sich um eine stark rhythmisierte Kunstprosa handelt“,²⁶ die an lateinische Vorbilder angelehnt ist. Die parataktische Reihung vorwiegend kurzer Satzglieder, die den Text prägt, erinnert allerdings entfernt an Verse, weshalb die ältere Annahme zumindest nicht ganz abwegig ist.

²² Vgl. Haug/Vollmann, Kommentar, S. 1460.

²³ Vgl. z.B. Denkmäler (ed. Steinmeyer), Abt. B, S. 69.

²⁴ Vgl. zur Diskussion Ehrismann, Zeit, S. 137f., Anm. 2 (mit Verweisen auf die ältere Literatur). Vgl. auch Morgan, Form (Vermutung, dass der überlieferten Fassung von *Himmel und Hölle* eine alliterierende ‚Urfassung‘ zugrunde lag, die in Prosa aufgelöst wurde); Sievers, Himmel (schallanalytische Untersuchung, die beweisen will, dass *Himmel und Hölle*, *Bamberger Glaube* und *Vom Himmelreich* von demselben Verfasser stammen und dass *Himmel und Hölle* ursprünglich eigenständige metrische Texte waren, die in einer mehrmals überarbeiteten Version überliefert sind).

²⁵ Vgl. Denkmäler (ed. Müllenhoff/Scherer/Steinmeyer), Bd. 1, S. 67–73 (Text). Zur Form vgl. die ausführlich Moriz Haupt zitierenden Ausführungen ebd., Bd. 2, S. 159–164, wo Steinmeyer seine Skepsis äußert.

²⁶ Haug/Vollmann, Kommentar, S. 1460. Vgl. Denkmäler (ed. Wilhelm), Abt. A, S. 31–33 (Text). Zur Form vgl. die Ausführungen ebd., Abt. B, S. 65–68. Als Prosatext abgedruckt auch bei Sprachdenkmäler (ed. Steinmeyer), S. 153f.

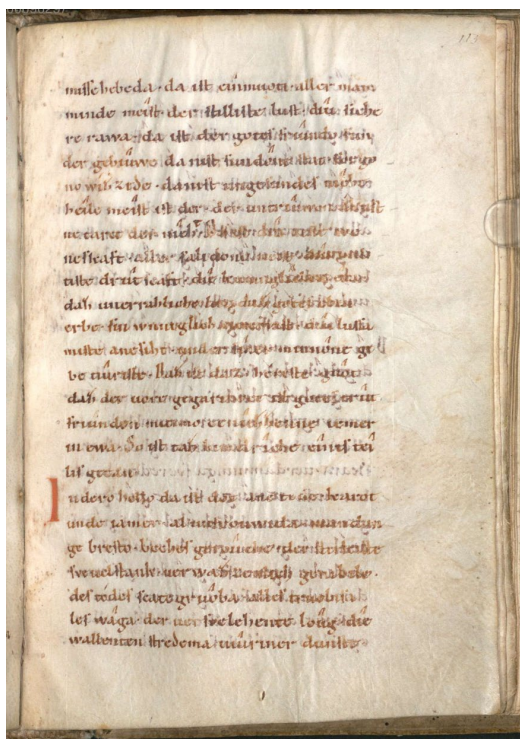


Abb. 4: Übergang von *Himmel* zu *Hölle* innerhalb von Teil 2 des Sammelcodex München, BSB, Clm 4460, auf fol. 113r (Beginn der *Hölle* mit Absatz und roter Lombarde).

Himmel und Hölle ist zweigeteilt, was sich deutlich im handschriftlichen Layout niederschlägt: Die Grenze zwischen den beiden Abschnitten ist durch einen Absatz und eine rubrizierte Lombarde gekennzeichnet (siehe Abb. 4), wie auch der Übergang von *Glaube und Beichte* zu *Himmel und Hölle* insgesamt (siehe oben, Abb. 3). Wie bereits der in der Forschung gebräuchliche Titel *Himmel und Hölle* verrät, stellt der Text in predigthaftem Gestus, der ganz offensichtlich auf einen mündlichen Vortrag und eine hörende Rezeption zielt, die Wonnen des himmlischen Paradieses den Gräueln der Hölle gegenüber.

2.2 Inhalt

Bei der folgenden Inhaltsparaphrase wird zugleich kursorisch darauf hingewiesen, wie im Text die beiden Sphären räumlich konzipiert werden. Den Anfang macht die Beschreibung des himmlischen Paradieses, das – wie Cora Dietl gezeigt hat²⁷ – als untrennbare Verbindung eines geographisch-architektonischen mit einem sozialen Raum gestaltet ist: Die Gottesstadt ist erleuchtet von göttlichem Glanz, gebaut aus Edelsteinen auf dem Fundament der Heiligen und der Gottesfreunde und von rotgoldenen Straßen durchzogen. Sie ist goldglänzend und rein und durchsichtig wie Glas. In ihr erfüllt sich jede Verheißung, sie ist beherrscht von den drei göttlichen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung (Z. 20: *minna*; Z. 22: *gedinge*; Z. 22: *glouba*),²⁸ wobei die ‚alte‘ Hoffnung bereits durch Wahrheit abgelöst (Z. 21f.: *da verselet diu warheit daz alte gedinge*) und der Glaube durch die erfüllte Verheißung zum Ende gekommen ist (Z. 22f.: *da nimet diu glouba ende aller ir geheizze*). Angefüllt ist die himmlische Gottesstadt vom Freudengesang der Engel (Z. 23: *der engilo vrosank*), sie ist eine Stätte des Friedens (Z. 27: *des frides stati*), Wohnstatt aller Gnaden, Offenbarung des göttlichen Geheimnisses und schließlich – sehr ausführlich geschildert – Hort alles Schönen, Wahren und Guten, gipfelnd in der Schau Gottes (Z. 40: *diu lussamiste anesiht*). Die Himmelsbeschreibung endet lapidar: *So ist taz himelriche einis teilis getan* (Z. 42f. [So sieht auf der einen Seite das Himmelreich aus]).

Die Darstellung der Hölle schließt unmittelbar an, ist aber anders gestaltet. Die Hölle wird zwar auch als Raum beschrieben, aber nicht mittels architektonischer Elemente, sondern durch eine Aufzählung dessen, was einen dort (Z. 44: *in dero hello*) erwartet. Sie bedient sich also auch nicht des allegorischen Schemas vom himmlischen Jerusalem, das die Himmelsbeschreibung prägt und sie gemäß dem für das Mittelalter zentralen

²⁷ Vgl. Dietl, *Himmel*, S. 209–211.

²⁸ Benutzte Ausgabe: Literatur (ed. Haug/Vollmann), S. 672–677 (mit Angabe der dortigen Zeilenzählung). Dieser Ausgabe ist im Folgenden auch die Übersetzung Walter Haugs entnommen.

theologischen Allegorieverständnis des mehrfachen Schriftsinns mit einer geistigen Ausdeutung verbindet, sondern verzichtet auf jegliche Allegorese. Der Raum der Hölle ist weniger durch seine äußere Form als „durch seinen Inhalt definiert“, ²⁹ der in der Beschreibung unmittelbar sinnlich erfahrbar gemacht wird. Es gibt dort ³⁰

Tod ohne Tod, Jammer und Klage, Pech und Schwefelgestank, schwelende Flamme und feurige[n] Dampf, schreckliche Finsternis, peinigende Strafe ohne Rast, Qual ohne Unterlaß, Heulen und Zähneklappern, Wehschreie, unsäglich Marter, immer neue[n] Schmerz ohne Erbarmen, Schmutz und Fäulnis, de[n] Kerker, das Schatzhaus aller Unwonne, Toben der Teufel, wütige[n] Zorn und böse[n] Wille[n] zur Verdammnis den Erben der Hölle in Ewigkeit.

Die Beschreibung endet wie diejenige des Himmels mit der lakonischen Bemerkung: *So ist taz helleriche einis teilis getan* (Z. 69f. [So sieht auf der anderen Seite das Höllenreich aus]).

Diese verschriftete Paraphrase kann allenfalls einen oberflächlichen Eindruck von der archaischen Sprachgewalt des für eine mündliche Rezeptionssituation konzipierten frühmittelhochdeutschen Textes vermitteln. Dies gilt auch für den folgenden Textabdruck. ³¹ Um die „Wucht dieser alten Prosa“ ³² mit ihrer nur rudimentär narrativierten Beschreibung von Himmel und Hölle, die ganz auf die suggestive Kraft des Wortes und die Evokation eindrücklicher Bilder zielt, physisch erleb- und nachvollziehbar zu machen, empfiehlt es sich, den Text laut zu lesen:

²⁹ Dietl, *Himmel*, S. 212.

³⁰ Ehrismann, *Zeit*, S. 135.

³¹ Der Textabdruck folgt Literatur (ed. Haug/Vollmann), S. 672–677, und entspricht auch der dortigen Zeilenzählung. Die Diakritika der Handschrift sind hier wie dort nicht wiedergegeben. In der Ausgabe steht an einigen Stellen *sch* statt *sc/sk*; diese sowie weitere kleine Versehen sind stillschweigend korrigiert.

³² Kartschoke, *Geschichte*, S. 240.

- 1 Diu himiliske gotes burg diu nebedarf des sunnen noh
des manskimen da ze liehtenne: in ire ist der gotes skimo
der sie al durluhtet in gemeinemo nuzze. daz ist in eben-
allen, al daz sie wellen. da ist daz gotes zorfel, der unen-
5 dige tag, der burge tiure liehtfaz. Diu burg ist gestiftet
mit aller tiuride meist ediler geistgimmon, der himelmere-
griezzon. der burge fundamenta, die porte ioh die mure daz
sint die tiuren steina der gotes fursthelido, undaz eingehel-
list aller heiligone here, die der tugentlichon in heiligemo le-
10 benne demo burgkuninge ze uurston gezamen. Siu stat in
quaderwerke: daz ist ir ewig stift, unde sint ouch dar ane er-
rekket alle gotes trutfriunt, die der hant ervullet diu vier
evangelia in stater tugent regula, in gelichimo einmuote. Siu
ist in iro strazzon daz rotlohezonte golt: daz meint daz
15 da vurstesot diu tiure minna uber al, der goteliche wistuom,
mit allemo wolowillen. Siu ist in goldes sconi, samo daz
durhlichte glas, alliu durhscowig ioh durhluther. Da wiz-
zen al ein anderen unvertougenlichon die himilischen erben,
die die burg buent in durhskonen tugindan an aller misse-
20 tate pflega. Da richisot diu minna mit aller miltfrowida
und aller tugidone zala mit staten vrasmund. da verselet
diu warheit daz alte gedinge. da nimet diu glouba ende
aller ir geheizze. Da nehabet resti der engilo vrosank, daz
suozze gotes wunnelob, diu geistliche meindi, der wun-
25 dertiuro bimentstank aller gotes wolon. da ist daz zie-
riste here allez in ein hel. daz dienest ewent sie mit seinftemo
vlizze. Da ist des frides stati, aller gnadone bu. Da ist offen
vernunst aller dingo. al gotes tougen daz ist in allez offen. sie
kunnen alle liste in selber warheite; der nehabet sie agez: der
30 huge in newenket. in ist ein alter, eines riches ebenteil. Da ist
alles guotes ubergenuht mit sichermo habenne, der durnoh-
teste trost, diu meiste sigera. da nist forehtone nieht, niehein
missehebeda. da ist einmuoti, aller mamminde meist, der
stilliste lust, diu sichere rawa. da ist der gotes friundo sunder-

- 35 gebiuwe. da nist sundone stat, sorgono wizzede. da nist
 ungesundes nieht, heile meist ist dar. der untriuwon akust
 netaret dar nieht. Da ist diu veste wineschaft, aller salidono
 meist, diu miltiste drutschaft, die kuninglichen era, daz un-
 errahliche lon, daz gotes ebenerbe, sin wunniglich mitewist,
 40 diu lussamiste anesiht, under siner minnone gebe tiuriste.
 Daz ist daz hereste guot, daz der vore gegarewet ist gotes
 trutfriunden mit imo ce niezzenne iemer in ewa. So ist taz
 himelriche einis teilis getan.
 In dero hello da ist dot ane tod, karot unde iamer, al
 45 unfrouwida, mandunge bresto, beches gerouche, der sterki-
 ste svevelstank, verwazzenlich genibile, des todes sca-
 tegruoba, alles truobisales waga, der versvelehente loug,
 die wallenten stredema viuriner dunste, egilich vinster,
 diu iemer ewente brunst, diu vreissamen dotbant, diu
 50 betwungeniste phragina, clagawuoft ane trost, we ane
 wolun, wizze ane resti, aller wenigheite not, diu hertiste
 racha, der handegoste ursuoch, daz serige elelentduom, al-
 ler bittere meist, kala ane vriste, ungnadone vliz, uppige
 riuwa, karelich gedozze, weinleiches ahchizot, alles unlustes
 55 zalsam gesturme, forhtone biba, zano klaffunga, aller we-
 skreio meist, diu iemer werente angest, aller skandigelig,
 daz scamilicheste offen aller tougenheite, leides unende,
 und aller wewigelig, marter unerrahlich mit allem un-
 heile, diu wewigliche haranskara, verdamnunga svereden
 60 an all erbarmida, itniugiv ser ane guot gedinge, unver-
 wandellich ubel, alles guotes ateil, diu grimmigiste heri-
 schaft, diu viantliche sigenunft, griuelich gesemine, der
 vulida unsbrigheit mit allem unscone, diu tiuvalliche
 anesiht, aller egilich, alles bales unmez, diu leitliche heima,
 65 der helle karkare, daz richiste trisehus alles unwunnes,
 der hizzze abgrunde, umbigebillich flor, der tiuvalo tobe-
 heit, daz ursinnigliche zorn, und aller ubelwillo der ist da
 verlazen in aller ahtunga vliz, und in alla tarahafiti der hella
 erbon ane zites ende iemer in ewa. So ist taz hellerliche einis
 70 teilis getan.

[Die himmlische Gottesstadt, sie bedarf, um leuchtendhell zu sein, weder der Sonne noch des Mondglanzes: in ihr ist der Glanz Gottes, der sie ganz durchstrahlt, zum Nutzen für alle. Er ist für alle gleich da, ganz nach ihrem Wunsch. Da ist das Strahlen Gottes, ein nicht endender [5] Tag: der herrliche Licht-
quell der Stadt. Die Stadt ist in höchster Kostbarkeit aus geistigen Edelsteinen, aus Himmelsperlen gebaut. Die Fundamente der Stadt, die Tore und Mauern, das sind die kostbaren Steine der fürstlichen Gotteshelden, das allereinträchtigste Heer von Heiligen, die da vortrefflich durch ein heiliges Leben [10] zu dem König der Stadt als Fürsten paßten. Sie ist im Quadrat gebaut: gebaut für die Ewigkeit. Und es sind an dem Aufbau auch alle lieben Freunde Gottes beteiligt, die die vier Evangelien erfüllt haben, beharrlich im Gebot der Tugend, in gleicher Einmütigkeit. Ihre Straßen sind aus rotflammendem Gold: das heißt, daß [15] da überall die herrliche Liebe als Fürstin herrscht, die göttliche Weisheit mit gutem Willen in ganzer Fülle. Sie ist in der Schönheit ihres Goldes so wie durchleuchtetes Glas, ganz durchsichtig und ganz rein. Da kennen alle einander, ohne etwas Geheimes, die Himmelserben, die die Stadt bauen mit von Schönheit durchdrungenen Tugenden, ohne daß irgend etwas Böses [20] mitwirkte. Da herrscht die Liebe mit ganzer Freudengüte und der ganzen Fülle der Tugenden, fest und freimütig. Da löst die Wahrheit die einstige Hoffnung ab. Da nimmt das Glauben ein Ende, da alle Verheißung sich erfüllt. Da kommt der Engel Freudengesang nie zur Ruhe, das beseligende Lobpreisen Gottes, die Geistesfreude, der wunderköstliche [25] Würzduft aller Gottesgaben. Da ist die schönste Schar in vollkommener Einhelligkeit. Den Dienst erfüllen sie recht mit sanfter Mühe. Da ist der Ort des Friedens, das Haus aller Gnaden. Da liegt der Sinn aller Dinge zutage; das ganze Geheimnis Gottes ist offengelegt. Da gibt es kein Vergessen, die [30] Erinnerung läßt sie nicht im Stich. Sie haben gleiches Alter, gleiche Anteile an dem einen Reich. Da ist übergenug an

allem Guten, und man hat es sicher; da ist vollkommenste Zufriedenheit, höchste sieghafte Herrlichkeit. Da gibt es keine Angst, keine Trauer. Da ist Einmütigkeit, höchste Seligkeit, lautlose Lust, unwandelbare Ruhe. Da ist der Sonderwohnsitz der Freunde Gottes. [35] Da gibt es keinen Platz für Sünden, kein Sorgenbewußtsein. Da ist nichts Krankes, vielmehr völliges Heilsein. Die Heimtücke der Verräter wagt sich da nicht hin. Da herrscht feste Freundschaft, die Fülle der Seligkeit, die großmütigste Herzensliebe, königliche Pracht, unsagbare Belohnung, das gleiche Erbe mit Gott, das wundervolle Zusammensein mit ihm, [40] das Schauen Gottes in Wohlgefallen: das kostbarste unter den Geschenken seiner Liebe. Das ist das erhabenste Gut, daß das Mahl bereitet ist den lieben Gottesfreunden, das sie mit ihm genießen sollen in alle Ewigkeit – So sieht auf der einen Seite das Himmelreich aus.

In der Hölle, da ist Tod ohne Tod, Trauer und Jammer, ganze [45] Freudlosigkeit, Mangel an Frohmüt, Pechrauch, der übelste Schwefelgestank, verderblich-dicker Nebel, die Schattengrube des Todes, das ganze Gewicht der Trübsal, die fresende Lohe, das wallende Zischen feuriger Dünste, schreckliche Finsternis, die ewigdauernde Brunst, die furchtbaren Todesfesseln, die [50] unerbittlichste Abrechnung, Klagegeschrei ohne Hoffnung, Weh ohne Wohlsein, Folter ohne Pause, alles Elends Not, die härteste Strafe, das schärfste Verhör, die schmerzliche Verbannung, die Fülle aller Bitternis, Qual ohne Zeitmaß, unablässige Gnadenlosigkeit, Überfluß an Schmerz, jammervolles Geschrei, das Ächzen des Trauergeheuls, der bedrohliche Sturm aller Unlust, [55] das Erzittern vor Ängsten, Zähneklappern, größtes Wehschreien, die immerwährende Furcht, die Fülle alles Schändlichen, das schamlose Offenlegen alles Geheimen, Leid ohne Ende, und das Allerwehvollste: unzählbare Martern mit aller Heillosigkeit, die wehvolle Qual, die Last der Verdammnis [60] ohne jedes Erbarmen, immer neuer

Schmerz ohne hilfreiche Hoffnung, unablässiges Übel, Ausschluß von allem Guten, die grimmige Tyrannei, der Sieg des Feindes, gräßliche Gesellschaft, der Schmutz der Fäulnis, verbunden mit allem Häßlichen, der Anblick des Teufels, am allerschrecklichsten: die Maßlosigkeit alles Bösen, die Qual als Heimat, [65] der Kerker der Hölle, das reichste Schatzhaus aller Freudlosigkeit, der Abgrund der Hitze, die unabänderliche Verdammnis, das Wutschnauben des Teufels, der irrsinnige Zorn und die Fülle bösen Willens: der ist da losgelassen in hartnäckiger Verfolgung und den Höllenerben zu jeder Schädigung, zeitlos und in alle Ewigkeit. – So sieht auf der anderen Seite das Höllenreich [70] aus.]

2.3 Quellen, Stil und ‚Sitz im Leben‘

Eine konkrete Vorlage für *Himmel und Hölle* konnte bislang nicht identifiziert werden, was angesichts der herausragenden literarischen Qualität des Textes auch nicht weiter verwundert – er dürfte eine genuine Schöpfung seines Verfassers sein. Haug weist auf den engen Zusammenhang von *Bamberger Glaube und Beichte* und *Himmel und Hölle* hin und vermutet, dass die Schilderungen des Himmels und der Hölle von Einzelmotiven aus *Glaube und Beichte* angeregt wurden;³³ Ehrismann sieht hingegen *Glaube und Beichte* von *Himmel und Hölle* abhängig.³⁴ Hinter der Darstellung werden verschiedene Traditionen erkennbar: Die Schilderung des himmlischen Paradieses geht auf das Bild des neuen Jerusalem der Apokalypse zurück (Offb 21), und auch die Höllenbeschreibung hat Vorbilder in verschiedenen Bibelstellen, etwa der Endzeitvision im Matthäus-Evangelium (Mt 25). Vieles findet sich auch in der Visionsliteratur, zudem hat die ältere Forschung an reichhaltiges Parallelmaterial in der lateinischen geistlichen Literatur erinnert,³⁵ etwa an die Traktat-Tradition, die *De vita*

³³ Haug/Vollmann, Kommentar, S. 1460f.; vgl. auch McLintock, *Hölle*, S. 101.

³⁴ Ehrismann, Literatur, S. 330f.

³⁵ Vgl. z.B. den Überblick bei Denkmäler (ed. Wilhelm), Abt. B, S. 61–65; vgl. auch Peters, Quellen, S. 63–78, sowie Schröbler, *Hölle*, S. 138–145.

contemplativa des Julianus Pomerius begründet hat; der wohl fälschlich Heimo von Halberstadt zugeschriebene Traktat *De varietate librorum sive de amore coelestis patriae* scheint dem Verfasser von *Himmel und Hölle* als Fundus gedient zu haben.³⁶ Ehrismann verweist auf den lateinischen Hymnus *Ad perennis vitae fontem* und zudem auf zwei Predigten des Honorius Augustodunensis,³⁷ merkt mit Blick auf die Quellen aus dem 11. Jahrhundert aber einschränkend an, dass die Texte auch unabhängig voneinander dem geistigen Klima der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts entsprungen sein können.³⁸

Darstellungen des Jenseits begegnen schon in althochdeutscher, dann auch in frühmittelhochdeutscher Zeit regelmäßig.³⁹ Das Thema von *Himmel und Hölle* (wenn auch nicht die Art und Weise der literarischen Ausgestaltung) darf also durchaus als Symptom seiner Zeit verstanden werden, wie es etwa Max Wehrli in seiner Literaturgeschichte mittels einer eindrucksvollen Beispielreihe veranschaulicht:⁴⁰

Im *Muspilli* schon, dann in den Bibeldichtungen seit Otfrid ist die Schilderung des Jenseits Tradition. Im Tympanon des Kathedralenportals, durch welches man in die irdische Gottesburg geht, erhebt sich der Weltenrichter zwischen Seligen und Verdammten; das Gegenüber von Himmel und Höllenrachen bestimmt das geistliche Spiel. Bei Otfrid oder im *Ezzolied* fällt alles Gewicht auf die Schilderung der ewigen Seligkeit, *himilriches suazi*, in welche die Gläubigen zuversichtlich hinstreben aus dem Tränental oder dem Meer irdischer Bedrängnis. Das *regnum coeleste* hat sein Gegenteil

³⁶ Vgl. Schröbler, *Hölle*, S. 139–143; vgl. dazu auch Schröbler, Berichtigung.

³⁷ Vgl. Ehrismann, *Zeit*, S. 136f.

³⁸ Vgl. Ehrismann, *Zeit*, S. 137.

³⁹ Vgl. den breiten Überblick bei Haas, *Tod* (zur alt- und frühmittelhochdeutschen Literatur vgl. S. 69–71).

⁴⁰ Wehrli, *Geschichte*, S. 157f.

im *regnum terrenum*. Von der Situation von Beichte und Sündenklage her heißt die Alternative dagegen Himmel und Hölle. Und es scheint, daß, abgesehen von diesen verschiedenen Gattungsfunktionen, im 11. und 12. Jahrhundert ein angstvolleres Bedenken der Höllenpein um sich greift – kaum wegen des viel bemühten Reformgeistes, vielmehr weil durch das Schwinden archaischer Geborgenheit in Gottesvolk und Gottesburg immer stärker das ‚Ewige‘ als ein Transzendentes, nicht mehr sakral Gegenwärtiges empfunden wird.

Himmel und Hölle lässt sich, wie eingangs erwähnt, in eine Reihe frühmittelhochdeutscher Texte einordnen, die genau vor diesem Hintergrund den Heilsvollzug und die Aktualisierung von Heil zum Thema haben. Exemplarisch genannt sei die Beschreibung des Himmlischen Jerusalems in der Vorauer und der Millstätter Handschrift (Vorau, Stiftsbibliothek, Cod. 276; Klagenfurt, Landesarchiv, Cod. GV 6/19), vor deren Folie sich erst so recht die hohe literarische Qualität von *Himmel und Hölle* abzeichnet, die *Vorauer Sündenklage* sowie weitere ähnlich gestaltete Sündenklagen und nicht zuletzt der eigenwillige Text *Vom Himmelreich*. Allen diesen Werken ist gemein, dass sie – anders als Gebrauchsformen wie Beicht- und Bußformeln, Gebete usw., deren Vorgänger sich weit in die althochdeutsche Zeit zurückverfolgen lassen – als literarische Formen ‚Neuentwicklungen‘ sind, die erst in der frühmittelhochdeutschen Zeit auftreten.

Stilistisch und mit Blick auf den ästhetisch-dichterischen Anspruch ragt *Himmel und Hölle* deutlich aus dieser Gruppe heraus. Sein Vorbild ist die rhetorisch durchstilisierte lateinische Kunstprosa mit ihrer Neigung zu nominalen Neuprägungen und dem Stilideal einer stark rhythmisierten Prosa. So ist auch *Himmel und Hölle* mit Alliterationen, Reimen

und Assonanzen geschmückt, die den aus einer „sich geradezu überschlagenden Fülle kleinster paralleler Satzglieder“⁴¹ gebauten Text rhythmisieren (die oben empfohlene laute Lektüre des Textes zeigt dies überdeutlich). Für die Evokation von Himmel und Hölle (auch) als Klangräumen ist offensichtlich nicht zuletzt der Klang des Textes an sich wichtig, denn er wird im Vortrag zum Medium. Vollmann-Profe spricht treffend von einer „Kunstprosa der präziösesten Form“.⁴² Darüber hinaus prägt den Text „eine überraschende sprachliche Phantasie“,⁴³ die sich in zahlreichen Neologismen und ungewöhnlichen Wendungen zeigt: Nicht wenige Lemmata, die ein Fortleben im Mittelhochdeutschen haben, haben hier ihren Erstbeleg; zugleich findet sich für einige althochdeutsche Wörter hier der Letztbeleg.⁴⁴ J. Knight Bostock gilt der Verfasser von *Himmel und Hölle* (und *Glaube und Beichte*) daher als einziger Nachfolger Notkers hinsichtlich der „mastery of the German language.“⁴⁵ Erwähnenswert ist mit Blick auf die Ausgestaltung auch der deutliche stilistische Unterschied der beiden Abschnitte, wodurch der krasse Gegensatz von Himmel und Hölle auch formal unterstrichen wird. Die Schilderung des Himmels besteht aus einer langen Reihe von kürzeren Parataxen, die oft anaphorisch gereiht sind; die Hölle dagegen wird in lediglich drei parataktischen Sätzen beschrieben, deren erster, überaus langer, aus einer „fast endlos wirkenden Aufzählung unverbunden hingestellter, meist substantivierter Prädikate“⁴⁶ besteht.

Über Verwendungszweck und Gebrauchssituation von *Himmel und Hölle* sowie über sein Verhältnis zum vorangestellten *Bamberger Glaube*

⁴¹ Vollmann-Profe, Wiederbeginn, S. 43.

⁴² Vollmann-Profe, Wiederbeginn, S. 43.

⁴³ Haug/Vollmann, Kommentar, S. 1461; vgl. auch McLintock, *Hölle*. Dies gilt auch für *Bamberger Glaube und Beichte* (vermutlich von demselben Verfasser stammend), vgl. z.B. Diehl, Sprachschöpfung; Seidl, In-Eins-Setzungen, S. 54–61.

⁴⁴ Vgl. z.B. Hellgardt, Prosa, S. 1298; vgl. auch McLintock, *Hölle*, S. 102.

⁴⁵ Bostock, Handbook, S. 298.

⁴⁶ Wehrli, Geschichte, S. 158.

und *Beichte* lässt sich nichts Definitives sagen.⁴⁷ *Himmel und Hölle* hat zwar Predigtcharakter, hebt sich aber durch den Grad seiner Literarisierung deutlich von den sonstigen erhaltenen Predigten der Zeit ab. Der Überlieferungskontext lässt vermuten, dass der Text entweder der vorbereitenden Ermahnung der Gemeinde zum Sündenbekenntnis oder der im Anschluss an die Beichte erfolgenden mahnenden Erinnerung an das Entweder-Oder von Himmel und Hölle diene. Die Anregung für *Himmel und Hölle* dürfte jedenfalls dem Gottesdienst entstammen, genauer: dem volkssprachigen Teil zwischen Evangelium und Credo.⁴⁸ Das gilt *cum grano salis* auch für *Bamberger Glaube und Beichte*. Entscheidend ist, dass diese Anregung zu einem „Kunstgebilde mit ästhetischem Anspruch“⁴⁹ ausgebaut und dass der Text als selbständiges kleines Büchlein überliefert wurde. Denkbar wäre angesichts der formalen und inhaltlichen Stilisierung auch, dass das Werk außerhalb des engeren liturgischen Rahmens der meditativen Versenkung diene,⁵⁰ worauf nochmals zurückzukommen sein wird. Die Frage nach dem ‚Sitz im Leben‘ aber kann ebenso wie die nach der genauen Provenienz und dem Überlieferungsverbund nicht bündig beantwortet werden: „Über die Gebrauchssituation dieses singulären Textes kann man nur spekulieren.“⁵¹

In der älteren Forschung wurde wiederholt vermutet, dass es sich bei *Himmel und Hölle* lediglich um das Fragment eines umfangreicheren Textes handeln könnte.⁵² Der Grund hierfür ist einerseits der unvermittelte Beginn und das ebenso unvermittelte Ende, andererseits die harte Fugung der beiden Teile von *Himmel und Hölle* sowie der Zusammenstellung von *Bamberger Glaube und Beichte* mit *Himmel und Hölle* insgesamt.

⁴⁷ Vgl. McLintock, Art. „*Himmel und Hölle*“, Sp. 23f.

⁴⁸ Vgl. Vollmann-Profe, *Wiederbeginn*, S. 43.

⁴⁹ Vollmann-Profe, *Wiederbeginn*, S. 43.

⁵⁰ Vgl. dazu (mit Fokus auf *Glaube und Beichte*) Seidl, *In-Eins-Setzungen*, S. 56.

⁵¹ Haug/Vollmann, *Kommentar*, S. 1461.

⁵² Vgl. *Denkmäler* (ed. Wilhelm), Abt. B, S. 68.

Die spärliche jüngere Forschung ist auf solche Überlegungen nicht näher eingegangen, und ich halte es auch für wenig wahrscheinlich, dass *Himmel und Hölle* in der überlieferten Form nur fragmentarisch erhalten ist. Dagegen spricht ganz offensichtlich eben die Überlieferung: Der Schreiber hat die beiden Textabschnitte von *Himmel und Hölle* sowie die Kombination von *Bamberger Glaube und Beichte* sowie *Himmel und Hölle* als abgeschlossenes Ganzes aufgefasst und als solches in einem ‚Büchlein‘ planvoll zusammengeführt (wohl einer entsprechend zusammengestellten Vorlage folgend). Dagegen spricht zudem die textformale Gestaltung von *Himmel und Hölle* mit den beiden parallelisierten Schlussformeln, die die Abgeschlossenheit der beiden Teile, aber auch ihren genuinen Zusammenhang unterstreichen: *So ist taz himelriche einis teilis getan – so ist daz helleriche einis teilis getan*. Dagegen sprechen schließlich nicht zuletzt die ästhetische Qualität des zweiteiligen Textes und die sorgfältige inhaltliche Ausbalancierung der beiden Teile,⁵³ die in der Parallelität der geschilderten Räume, aber auch in den gezielt generierten und mithin bedeutungstragenden Gegensätzen greifbar wird. Auf letzteres hat zuletzt Cora Dietl mit Nachdruck hingewiesen.⁵⁴

3. Himmel und Hölle als multisensorische Klangräume

Die raumkonstitutiven Elemente von *Himmel und Hölle* wurden bereits mehrfach thematisiert, ohne dabei ins Detail zu gehen. Ich will nun näher analysieren, inwiefern diese architektonischen Räume zugleich sensorische Räume und mithin (auch) Klangräume sind, und greife damit einen bestimmten Aspekt des Textes exemplarisch auf, nicht zuletzt auch, um

⁵³ Vgl. die Similien in der Ausgabe von Hellgardt, Prosa, S. 1300–1312. Verwiesen sei auch nochmals auf die vielfältigen Parallelen zwischen *Himmel und Hölle* sowie *Bamberger Glaube und Beichte*.

⁵⁴ Vgl. Dietl, *Himmel*, S. 212–215.

seine ästhetische Qualität und seine poetische Faktur anhand eines ausgewählten Parameters näher bestimmen zu können.

3.1 Himmel

Ich beginne mit der himmlischen Gottesstadt (Z. 1: *diu himiliske gotes burg*) und gehe zunächst ihren ‚Bau‘ und ihre Beschreibung durch. Ganz am Anfang (Z. 1–5) wird erläutert, wie diese im Licht des göttlichen Glanzes erstrahlt und dadurch aus sich selbst heraus leuchtet. Sie benötigt dazu kein ‚echtes‘, natürliches Licht: *diu nebedarf des sunnen noh des manskimen* (Z. 1f.), denn *in ire ist der gotes skimo, der sie al durluhtet* (Z. 2f.). Das Licht der himmlischen Gottesstadt ist ein übernatürlich-göttliches, ein transzendentes Licht, das nicht von ungefähr im weiteren Verlauf gleichbedeutend mit dem Licht der Erkenntnis ist (in der Gottesstadt *ist offen vernunst aller dingo. al gotes tougen daz ist in allez offen*; Z. 27f. [Da liegt der Sinn aller Dinge zutage; das ganze Geheimnis Gottes ist offengelegt]).⁵⁵ Seine Qualität wird dann näher erläutert: *da ist daz gotes zorftel, der unendige tag, der burge tiure liehtfaz* (Z. 4f. [Da ist das Strahlen Gottes, ein nicht endender Tag; der herrliche Lichtquell der Stadt]). Das Licht steht als genuines Proprium der Himmelsstadt und als ihr vielleicht wichtigstes Kennzeichen an erster Stelle. Damit ist klar: Dort gibt es keinerlei zwielichtige oder dunkle Ecken – und es ist auch klar, dass diese Himmelsstadt nicht primär ein Klangraum ist. Sie ist zunächst einmal ein von Lichthaftigkeit geprägter und durch diese gleichsam erst konstituierter Schauraum, was auch darin zum Ausdruck kommt, dass der Anfang von *Himmel und Hölle* eine beinahe wörtliche Übertragung der Beschreibung des himmlischen Jerusalems im 21. Kapitel der Apokalypse ist. Dort heißt es: *et civitas non eget sole neque luna ut luceant in ea | nam claritas Dei illuminavit eam | et lucerna eius est agnus* (Offb 21,23 [Und die Stadt bedarf

⁵⁵ In Haugs Übersetzung wäre noch „ihnen“ zu ergänzen (*ist in allez offen* [ist ihnen, den Bewohnern der Himmelsstadt, offengelegt]).

nicht der Sonne und nicht des Mondes, dass sie in ihr scheinen; denn der Lichtglanz Gottes hat sie erleuchtet, und ihr Leuchter ist das Lamm]).

Die Fortführung mit der architektonischen Beschreibung der himmlischen Gottesstadt (Z. 5–17) nimmt das eindrucksvoll etablierte visuelle Bild des Glanzes auf. Zugleich wird das realistisch grundierte Bild einer Stadt (Z. 1: *burg*) weiter ausgemalt, wiederum unter Rückgriff auf die Beschreibung des himmlischen Jerusalem. Der Verfasser verfährt hier wesentlich freier als zu Beginn (in der Apokalypse ist die Beschreibung der Stadt der Erläuterung ihrer Beleuchtung vorangestellt), was von seiner Eigenständigkeit und seinem eigenen ästhetisch-qualitativen Anspruch zeugt. Beschrieben wird nun das Baumaterial, und zwar „in kühnen Neubildungen“, ⁵⁶ die die Imagination befeuern:

diu burg ist gestiftet mit aller tiuride meist ediler geistgimmon, der himelmeregriezzen. der burge fundamenta, die porte ioh die mure daz sint die tiuren steina der gotes furstheldido, undaz eingehellist aller heiligone here (Z. 5–9).

[Die Stadt ist in höchster Kostbarkeit aus geistigen Edelsteinen, aus Himmelsperlen gebaut. Die Fundamente der Stadt, die Tore und Mauern, das sind die kostbaren Steine der fürstlichen Gotteshelden, das allereinträchtigste Heer von Heiligen.]

Gemeint sind hiermit die Propheten und Apostel. In die Beschreibung ist eine allegorisierte Auslegung des Materials integriert, die als solche auch markiert ist (*daz sint*): Die Bausteine sind *der gotes furstheldido* und das *eingehellist aller heiligone here*. Dieses Muster wird im weiteren Verlauf fortgeführt, wobei es zunächst weiterhin ausschließlich um die visuelle Imagination der Himmelsstadt geht. Von einem Klangraum findet sich nach wie vor keine Spur.

Ab Z. 17, in der etwas längeren zweiten Hälfte der Himmelsschilderung, wird beschrieben, wie es in dieser himmlischen Gottesstadt zugeht.

⁵⁶ Haug/Vollmann, Kommentar, S. 1461. Vgl. dazu auch ebd., S. 1461f.

Nun ist nicht mehr die ‚spatial-semiotische‘ Raumstruktur Thema, sondern das Leben in der himmlischen Sphäre: die dort herrschenden Sozialstrukturen und das uneingeschränkt positive Miteinander der ‚lebendigen Steine‘, aus der die Himmelsstadt besteht.⁵⁷ Der bislang rein visuellen Wahrnehmung werden nun – wiederum mit kühnen Formulierungen – akustische sowie olfaktorische und gustatorische Sinneseindrücke zur Seite gestellt:⁵⁸ *Da nehabet resti der engilo vrosank, daz suozze gotes wunnelob, diu geistliche meindi, der wundertiuro bimentstank aller gotes wolon* (Z. 23–25 [Da kommt der Engel Freudengesang nie zur Ruhe, das beseligende Lobpreisen Gottes, die Geistesfreude, der wunderköstliche Würzduft aller Gottesgaben]). Hier entsteht ein multisensorisches Bild der Freuden der Himmelsstadt, und diese Multisensorik wird in der Formulierung *daz suozze gotes wunnelob* auch ostentativ offengelegt, wobei sie sogar synästhetische Qualität erlangt: Der Klang des englischen Lob- und Freudengesangs hat einen ‚süßen‘ Geschmack. Er affiziert also nicht nur den Hörsinn – und das gleich doppelt, indem zunächst *der engilo vrosank* und direkt anschließend, gewissermaßen als erläuternde Ausweitung, *gotes wunnelob* genannt wird –, er affiziert zusätzlich auch den Geschmackssinn und den Geruchssinn: den Geschmackssinn durch die multisensorische Erwähnung des ‚süßen‘ Lobpreises, den Geruchssinn durch die nähere Qualifizierung der Gottesgaben als ‚wunderköstlicher Würzduft‘ (so Walter Haugs schöne Übertragung von *der wundertiuro bimentstank*).

Die akustische Qualität des Klangraums Himmel, der spatial als Stadt konkretisiert und zunächst nur über den Engelsgesang mit Klang erfüllt, mithin also gerade nicht klanglich als Raum konturiert ist, wird etwas später um ein weiteres Element ergänzt. Um die positive Stimmung des Himmelsraums noch besser greifbar zu machen, ist in Z. 34 von dem *stilliste[n] lust* und der *sichere[n] rawa* die Rede, von lautloser Lust und un-

⁵⁷ Vgl. dazu Dietl, *Himmel*, S. 209f.

⁵⁸ Vgl. auch Dietl, *Himmel*, S. 211.

wandelbarer Ruhe. Es ist also, abgesehen vom Lobgesang, still im Himmel. Alle anderen akustischen Elemente sind damit als Störfaktoren der rundum positiven himmlischen Existenz ausgewiesen.

Es ist offensichtlich die Intention des Textes, den Rezipienten mit sprachlichen Mitteln das Bild der idealen himmlischen Gottesstadt möglichst sinnlich vor Augen zu stellen und so die meditative Versenkung in ein Bild zu ermöglichen, das keine Vision ist, sondern in seiner ‚Körperlichkeit‘ real-präsent wird. Deswegen werden bis auf den Tastsinn alle Sinne explizit angesprochen. Dass der Sehsinn dabei privilegiert wird, liegt einerseits daran, dass ihm in der antik-mittelalterlichen Physiologie ohnehin die Spitzenstellung zugesprochen wird,⁵⁹ andererseits daran, dass das erklärte Ziel dieser intensiven Bildlichkeit das ‚Schauen‘ Gottes ist, die wertvollste seiner Liebesgaben (Z. 40: *diu lussamiste anesiht, under siner minnone gebe tiuriste*). Damit und mit dem gemeinsamen, ewig währenden Freudenmahl aller Gottesfreunde endet die Beschreibung der Gottesstadt, und damit fallen auch Bild und Auslegung ineins: Der multisensorisch evozierte schöne Schein der himmlischen Gottesstadt und die noch schönere zweite Ebene ihrer tieferen Bedeutung sind gewissermaßen identisch.

3.2 Hle ÄÄ

Wer nun eine ähnlich vielschichtige, mit Elementen der Allegorese durchsetzte Beschreibung der Hölle erwartet, wird vielleicht enttäuscht, wird aber durch die mindestens ebenso bildsatte Art und Weise der Darstellung zumindest ein wenig entschädigt. Die in einem einzigen langen Satz präsentierte endlose Aufzählung dessen, was einen in der Hölle erwartet, verweist anschaulich auf die Endlosigkeit der Höllenqualen, und auch hier ist die Erzeugung möglichst intensiver innerer Bilder intendiert. Es entsteht der Eindruck, dass mittels dieser „bloßen Anreihung

⁵⁹ So schon bei Aristoteles, der im zweiten Buch von *De anima* bei seiner Beschreibung der fünf verschiedenen Sinneswahrnehmungen mit dem Sehsinn beginnt (418a–419a); vgl. dazu z.B. auch den breiten Überblick bei Jütte, Sinne, S. 65–83.

und geistigen Undurchdringlichkeit die Hölle unmittelbar in ihrer gestaltlosen Negativität“⁶⁰ greifbar und präsent gemacht werden soll. Die Hölle ist, darauf verweist gleich das erste Glied der Beschreibung, per se paradox: *In dero hello da ist dot ane tod* (Z. 44); Tod ohne Tod, Lebensende ohne Ende – eine (intentionale?) Verkehrung der ‚Paradiesformel‘ vom Leben ohne Tod, wie sie etwa auch im *Muspilli* begegnet (V. 14: *dar ist lip ano tod*).⁶¹

Anders, als man vielleicht vermuten könnte, stehen visuelle Eindrücke und Lichtmetaphorik hier nicht im Zentrum. Gleich nach dem einleitenden Oxymoron ‚Tod ohne Tod‘ wird nämlich eine Emotion benannt: *karot* (Z. 44 [Trauer, Klage, Wehklage]), und diese Emotion wird auditiv vermittelt, indem der akustische Ausdruck dieser Emotion als zweiter Bestandteil einer Paarformel ergänzt wird: *karot unde iamer* (Z. 44). Die jammervolle Klage ist das Gegenbild zum Engelsgesang im Himmel. Damit ist aber auch klar: Im Gegensatz zum Himmel, wo nur der Engelsgesang zu hören ist, ist es in der Hölle nicht leise, sondern übermäßig laut. So werden dann auch zahlreiche weitere akustische Sinneseindrücke angeführt, die sich zum Teil überlagern. Ich nenne einige davon und stelle sie, wie es auch der Text tut, unverbunden nebeneinander: *clagawuoft ane trost, we ane wolun* (Z. 50f. [Klagegeschrei ohne Hoffnung und Weh ohne Wohlsein]); *karelich gedozze, weinliches ahchizot, alles unlustes zalsam gesturme, forhtone biba, zano klaffunga, aller weskreio meist* (Z. 54–56 [jammervolles Geschrei, das Ächzen des Trauergeheuls, der bedrohliche Sturm aller Unlust, das Erzittern vor Ängsten, Zähneklappern, größtes Wehschreien]); mehrfach erwähnt wird das Höllenfeuer, dem zwar keine primär akustische Qualität beigemessen wird, dessen Klangkulisse aber immer mitschwingt, etwa wenn die alles verzehrenden Flammen genannt werden (Z. 47: *der versvelehente loug* [die fressende Lohe]). Das

⁶⁰ Wehrli, Geschichte, S. 158.

⁶¹ Vgl. Haug/Vollmann, Kommentar, S. 1463. Zitierte Ausgabe: *Muspilli* (ed. Haug/Vollmann), S. 50–56; zur *Muspilli*-Stelle vgl. ebd., Kommentar, S. 1072 (mit weiteren Angaben zur Tradition dieser Formel).

schlimmste Element des Klangraums Hölle ist schließlich *der tiuvalo to-beheit* (Z. 66f. [das Wutschnauben der Teufel]),⁶² wobei die gewählte Formulierung auch hier die auditive Seite nicht in den Vordergrund rückt, sie aber präsent hält – dass die teuflische Raserei unbedingt als auch akustisch wahrnehmbar aufzufassen ist, verdeutlicht nicht zuletzt die von Haug gewählte freie, aber treffende Übersetzung („Wutschnauben“).

Dennoch ist die Hölle nicht nur Klangraum. Viel mehr noch als in der Beschreibung des Himmels wird hier an der multisensorischen Wahrnehmung der Schrecknisse der Hölle gearbeitet,⁶³ wobei die verschiedenen Sinneseindrücke wild durcheinandergemischt auf die Rezipienten einprasseln – ein beinahe körperlich wahrnehmbares, ‚präsen-tes‘ Abbild der chaotischen und fürchterlichen Zustände in der Hölle, das sich auch auf der formalen Seite des Textes zeigt: Die gesamte Höllenschilderung hängt von dem einleitenden *in dero hello da ist ...* (Z. 44) ab; „das Chaos der Hölle sprengt die Syntax!“ – so eine treffende Bemerkung von Haug.⁶⁴ Ich nenne einige Beispiele für andere Sinneswahrnehmungen.

Der Gesichtssinn, der bei der Himmelsbeschreibung die zentrale Rolle spielt, ist hier massiv eingeschränkt, weil die Negation des strahlenden himmlischen Lichts zum prägenden Element wird. In der Hölle ist es dunkel, wodurch der Umstand, dass die Hölle mit ihren Schrecknissen eher ein Klangraum als ein Schauraum ist, deutlich akzentuiert wird. Dort ist *verwazzenlich genibile* (Z. 46 [verderblich-dicker Nebel]), *des todes scategruoba* (Z. 46f. [die Schattengrube des Todes])⁶⁵ und *egilich vinster*

⁶² Haug übersetzt „das Wutschnauben des Teufels“, obwohl im frühmittelhochdeutschen Text eindeutig ein Plural steht (*der tiuvalo*).

⁶³ Vgl. dazu auch Dietl, *Himmel*, S. 212.

⁶⁴ Haug/Vollmann, Kommentar, S. 1463.

⁶⁵ Dietl, *Himmel*, S. 212, bezeichnet die *scategruoba* als „das erste geographische Element der Hölle“; ich würde hier eher von einem der wenigen architektonischen Elemente der Höllenbeschreibung sprechen, gerade weil diese finstere, von dunklem Nebel verdeckte Grube einen diametralen Gegensatz zu den hoch aufragenden, vom göttlichen Glanz erleuchteten Mauern und weiteren Architekturelementen bilden, mit denen die Beschreibung der Himmelsstadt beginnt. Zu den biblischen Assoziationen, die der Ausdruck *scategruoba* weckt, vgl. Haug/Vollmann, Kommentar, S. 1463.

(Z. 48 [die schreckliche Finsternis]). Das einzige, was man klar und deutlich sehen kann, ist etwas, das man wohl am wenigsten sehen will: *diu tiuvalliche anesiht* (Z. 63f. [der Anblick des Teufels]).

Der Geruchssinn und mit ihm indirekt auch der Geschmackssinn werden durch *beches gerouche* (Z. 45 [Pechrauch]) und den *sterkiste[n] svevelstank* (Z. 45f. [de[n] übelste[n] Schwefelgestank]) gereizt – letzterer als Gegenstück zum *bimentstank* der Himmelsstadt –, der Geschmackssinn zusätzlich durch einen unangenehmen gustatorischen Reiz, nämlich Bitterkeit: *aller bittere meist* (Z. 52f. [die Fülle aller Bitternis]). Auch wenn diese Formulierung hier vielleicht nur metaphorisch gemeint ist, also auf alle ‚bitteren‘ Erfahrungen bezogen werden soll, die man in der Hölle insgesamt macht, wird durch die Erwähnung die entsprechende Sinneswahrnehmung aktiviert.

Die taktile Sinneswahrnehmung wird vor allem durch die mehrfache Erwähnung der Höllenhitze angeregt, etwa wenn *der hizze abgrunde* (Z. 66 [der Abgrund der Hitze]) genannt wird oder *der versvelehente loug* (Z. 47 [die fressende Lohe]). Auch *alles truobisales waga* (Z. 47 [das ganze Gewicht der Trübsal])⁶⁶ affiziert in gewisser Weise die taktile Perzeption.

Mehrfach wird die sinnliche Wahrnehmung der Hölle multisensorisch beschrieben, bis hin zur Synästhesie: *die wallenten stredema viriner dunste* (Z. 48 [das wallende Zischen feuriger Dünste])⁶⁷ adressieren die optische, akustische, taktile und olfaktorische Wahrnehmung; ähnliches gilt für *der vulida unsubrigheit mit allem unschone* (Z. 62f. [der Schmutz der Fäulnis, verbunden mit allem Hässlichen]).

Die Beschreibung der Hölle beschränkt sich dabei auf die archaisch-eindrucksvolle Bildkraft der unverbunden und ungeordnet hingestellten Sinneseindrücke. Hier ist, anders als im Falle der Himmelsstadt, keine

⁶⁶ Vgl. dazu Haug/Vollmann, Kommentar, S. 1463f.

⁶⁷ Hellgardt, Prosa, übersetzt – etwas präziser – „die wallenden Schwaden feuriger Dünste“.

allegorische Ausdeutung nötig, und sie ist vielleicht auch gar nicht möglich: Die Hölle hat keine allegorisch gesehen tiefere Bedeutung, sie steht mit ihren alle Sinne überwältigenden Schrecken nur für sich. Möglicherweise hat der Himmel solch eine Sinnesüberwältigung gar nicht nötig, um seine Verheißungen auszustellen, die Hölle aber schon, damit man eindrücklich vor ihr warnen kann. So oder so entwirft *Himmel und Hölle* mit seiner „sinnlich gemachten Eschatologie“⁶⁸ auf eindrucksvolle Weise zwei jenseitige Sphären, die multisensorisch erfahrbar werden und durch diese Art der Vermittlung nicht zuletzt auch spatialen Charakter erhalten.

4. Räumliche Bildintensität

Die Parallelen, aber auch die Unterschiede der beiden Teile von *Himmel und Hölle* dürften deutlich geworden sein, und es dürfte auch klar geworden sein, dass der Text mitnichten fragmentarisch ist und im Hinblick auf seine ‚ästhetische‘ und ‚poetische‘ Qualität mit zum Besten und Interessantesten gezählt werden kann, was die frühmittelhochdeutsche geistliche Literatur zu bieten hat.

Sein zentrales poetisches Mittel – und das gilt für beide Teile – ist der mediale Modus der Text-Bildlichkeit. Das Werk zielt auf Überwältigung durch multisensorisch generierte Bildintensität, um eine beinahe schon hypnotische Erfahrung zu vermitteln, und er tut dies durch ein präsentisch-faktisches Erzählen: Er schildert keine Vision, wie es in der Apokalypse der Fall ist, die hier Pate gestanden hat, sondern stellt – beschreibend statt erzählend – die ‚körperliche‘ Verfasstheit von Himmel und Hölle dar, die dem Autor des Textes als ‚real‘ vor Augen steht. Genau dies vermittelt er dann möglichst eindrücklich an sein Publikum, indem er gemäß der antik-mittelalterlichen Wahrnehmungstheorie alle Sinneswahrnehmungen reizt. Den Text auditiv rezipierend, erfahren die Zuhörer die Wonnen des Himmels und die Schrecken der Hölle multisensorisch, und diese Sinneseindrücke werden im Wahrnehmungsappa-

⁶⁸ Kartschoke, Geschichte, S. 240.

rat der *imaginatio* zu Phantasmen, zu inneren Bildern (*imagines*), verarbeitet, die umso intensiver sind, je mehr äußere Sinneseindrücke hier zusammenwirken. Durch die ästhetisierte multisensorische Erfahrung von *Himmel und Hölle*, durch den bilsatten Wortklang, der für *evidentia* und *energeia* sorgt, wird das hier im Diesseits eigentlich nicht begreifbare Jenseits in Form innerer Bilder real und ermöglicht die meditative Versenkung, die zugleich Verheißung und mahnende Warnung ist.

So gesehen sind die im frühmittelhochdeutschen Text *Himmel und Hölle* vermittelten Eindrücke von Himmel und Hölle per se räumlich. Mit Blick auf die antik-mittelalterliche, auf der physiologischen Theorie Galens aufruhende Ventrikellehre, also die Vorstellung, dass das Gehirn aus verschiedenen Hirnkammern besteht, die unterschiedliche Funktionen haben,⁶⁹ werden diese Eindrücke nämlich als innere Bilder (*imagines*) in der *imaginatio* bzw. dem *sensus communis*, der in der vordersten Kammer angesiedelt ist, generiert und – nach einer Beurteilung durch die *ratio*, den in der mittleren Kammer verorteten ‚Verstand‘ – in der hintersten Kammer, die die *memoria* beheimatet, gespeichert, wo dann gegebenenfalls wieder auf sie zugegriffen werden kann (siehe Abb. 5).

⁶⁹ Vgl. dazu die grundlegende, noch immer nicht überholte Studie von Sudhoff, *Lehre*, sowie Bundy, *Theorie*, S. 177–198.

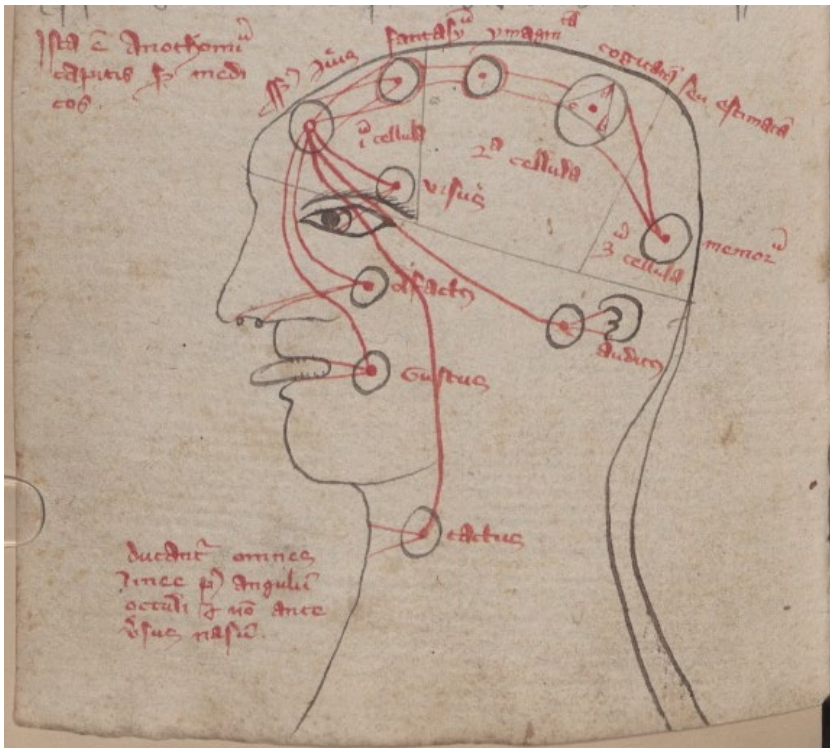


Abb. 5: Schematische Abbildung des menschlichen Wahrnehmungsapparates in einer lateinischen Übersetzung von Avicennas *De generatione embrionis* (München, BSB, Clm 527, fol. 64v; Nordfrankreich, 13./14. Jahrhundert, die Zeichnung wohl erst aus dem 15. Jahrhundert). Dargestellt ist, wie die von den fünf Sinnesorganen gesammelten Informationen in den drei Hirnkammern (die hier in fünf verschiedene Funktionen ausdifferenziert sind) verarbeitet werden. Gut zu erkennen sind die drei Kammern sowie die Kanäle, die die Sinnesorgane, die Kammern und die Funktionsstellen wechselseitig miteinander verbinden.⁷⁰

⁷⁰ Vgl. dazu Sudhoff, *Lehre*, S. 189f.

Damit ist abschließend nochmals auf die Frage zurückzukommen, inwiefern Himmel und Hölle Sphären sind, die durch ihre sinnliche Imaginierbarkeit Raumcharakter bekommen können. Werden die beiden Sphären in diesem Text als Klangräume entworfen? Nein, bzw. nicht in erster Linie: Himmel und Hölle werden als multisensorisch wahrnehmbare Räume dargestellt, die medial vermittelt als innere Bilder in ihrer Materialität real werden und so das unbegreifliche Jenseits erfahrbar werden lassen. Insofern sind sie aber durchaus auch Klangräume.

Der Himmel als himmlisches Jerusalem ist ein ‚Ort‘, der in der Beschreibung zu einem Raum wird, der zwar primär visuell konzipiert ist, der aber auch akustisch gefüllt ist. Er ist allerdings in seiner Räumlichkeit nicht klanglich konstituiert: Die Raumgrenzen sind nicht akustisch bedingt, sondern architektonisch, mithin in der Logik des Textes visuell. Die Hölle hingegen ist ein räumlich nicht näher bestimmter ‚Ort‘, der als eine genuin multisensorisch erfahrbare Sphäre des ewigen Schreckens und der ewigen Verdammnis entworfen wird.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Gedruckte Quellen

- Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII.–XII. Jahrhundert, hrsg. von Karl Müllenhoff/Wilhelm Scherer, Bd. 1: Texte, Bd. 2: Anmerkungen, 3. Ausgabe von Elias von Steinmeyer, Berlin 1892.
- Denkmäler deutscher Prosa des 11. und 12. Jahrhunderts, hrsg. und mit Kommentar und Einleitung versehen von Friedrich Wilhelm, Abteilung A: Text; Abteilung B (in zwei Teilen): Kommentar (Münchener Texte 8), München 1914–1918. Nachdruck in einem Band (Germanistische Bücherei 3), München 1960.
- Die kleineren althochdeutschen Sprachdenkmäler, hrsg. von Elias von Steinmeyer, Berlin 1916.
- Die spätalthochdeutschen ‚Wessobrunner Predigten‘ im Überlieferungsverbund mit dem ‚Wiener Notker‘. Eine neue Ausgabe, hrsg. von Ernst Hellgardt, Berlin 2014.
- Frühe deutsche Literatur und lateinische Literatur in Deutschland 800–1150, hrsg. und übersetzt von Walter Haug/Benedikt Konrad Vollmann (Bibliothek des Mittelalters 1/Bibliothek deutscher Klassiker 62), Frankfurt a.M. 1991.
- Hieronymus, Biblia sacra vulgata, Lateinisch-deutsch, Bd. 5: Evangelia – Actus Apostolorum – Epistulae Pauli – Epistulae Catholicae – Apocalypsis – Appendix, hrsg. von Andreas Beriger/Widu Wolfgang Ehlers/Michael Fieger, Berlin/Boston 2018.
- Vom St. Galler Abrogans zum Erfurter Judeneid: Frühe deutsche Prosa von ca. 800 bis ca. 1200. Texte, Übersetzungen, Einführungen und Erläuterungen, hrsg. von Ernst Hellgardt, Bd. 1: Literarisierung der Volkssprache: Die Anfänge und Fortschritte theoretischen und pragmatischen Wissens, Bd. 2: Geistliche Gebrauchstexte, Berlin/Boston 2022.

Handschriften

Klagenfurt, Landesarchiv, Cod. GV 6/19.

München, BSB, Clm 527, Digitalisat einsehbar unter urn:nbn:de:bvb:12-bsb00064856-3 (letzter Zugriff 05.05.2025).

München, BSB, Clm 4460, Digitalisat einsehbar unter urn:nbn:de:bvb:12-bsb00090297-9 (letzter Zugriff 05.05.2025).

Vorau, Stiftsbibliothek, Cod. 276.

Wien, ÖNB, Cod. 2681.

Literatur

Benz, Maximilian, Himmel, Hölle, in: Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch, hrsg. von Tilo Renz/Monika Hanauska/Mathias Herweg, Berlin/Boston 2018, S. 271–285.

Bergmann, Rolf, Die althochdeutschen Glossen zur Lex Alamannorum im clm 4460, in: Sprache und Recht. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters. Festschrift für Ruth Schmidt-Wiegand, hrsg. von Karl Hauck u.a., Bd. 1, Berlin/New York 1986, S. 56–66.

Böhme, Hartmut, Himmel und Hölle als Gefühlsräume, in: Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle, hrsg. von Claudia Benthien/Anne Fleig/Ingrid Kasten, Köln u.a. 2000, S. 60–81.

Bostock, J. Knight, A Handbook on Old High German Literature, 2., überarbeitete Aufl. von K. C. King/D. R. McLintock, Oxford 1976.

Bundy, Murray Wright, The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought (University of Illinois Studies in Language and Literature 12), Urbana 1927.

Clauss, Martin/Mierke, Gesine/Krüger, Antonia, Lautsphären des Mittelalters. Einleitende Bemerkungen zu einem explorativen Sammelband, in: Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille, hrsg. von dens. (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89), Wien u.a. 2020, S. 7–25.

- Clauss, Martin/Mierke, Gesine/Schwedler, Gerald (Hrsg.), *Akustische Räume des Mittelalters. Produktion, Rezeption, Imagination (Sonus Mediaevalis. Klangkulturen des Mittelalters 2)*, erscheint Wien u.a., voraussichtlich 2026.
- De Certeau, Michel, *Praktiken im Raum*, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Jörg Dünne/Stephan Günzel, Frankfurt a.M. 2006, S. 343–353.
- Diehl, Gerhard, *Sprachschöpfung im Feld des Unsagbaren. Beobachtungen zum Bamberger Glauben und Beichte*, in: *Mittelhochdeutsch. Beiträge zur Überlieferung, Sprache und Literatur. Festschrift für Kurt Gärtner zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Ralf Plate/Martin Schubert, Berlin/Boston 2011, S. 347–355.
- Dietl, Cora, *Himmel und Hölle. Das Infernum als narrativ entworfener Raum an der Wende zum 12. Jahrhundert*, in: *Neuphilologische Mitteilungen* 115 (2014), S. 203–216.
- Ehrismann, Gustav, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, 1. Teil: *Die althochdeutsche Literatur (Handbuch des deutschen Unterrichts an höheren Schulen 6/1)*, 2., durchgearbeitete Aufl., München 1932 [zuerst 1918].
- Ehrismann, Gustav, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, 2. Teil, 1. Abschnitt: *Frühmittelhochdeutsche Zeit (Handbuch des deutschen Unterrichts an höheren Schulen 6/2.1)*, München 1922.
- Haas, Alois M., *Tod und Jenseits in der deutschen Literatur des Mittelalters*, in: *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Eine Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseums in Zusammenarbeit mit dem Schnütgen-Museum und der Mittelalterabteilung des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Köln*, hrsg. von Peter Jezler, 2., durchgesehene Aufl., Zürich 1994, S. 69–78.
- Hellgardt, Ernst, *Die ‚Wiener Notker‘-Handschrift. Überlegungen zum ursprünglichen Bestand und Gebrauch*, in: *Aspekte der Germanistik. FS für Hans-Friedrich Rosenfeld zum 90. Geburtstag*, hrsg. von Walter Tauber (*Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 521), Göppingen 1989, S. 47–67.

- Hellgardt, Ernst: Art. „*Himmel und Hölle*“, in: ²Killy Literaturlexikon 5 (2009), S. 442f.
- Jaspert, Nikolaus/Müller, Harald (Hrsg.), *Klangräume des Mittelalters* (Vorträge und Forschungen 94), Ostfildern 2023.
- Jütte, Robert, *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München 2000.
- Kartschoke, Dieter, *Geschichte der deutschen Literatur im frühen Mittelalter* (*Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter* 1), München 1990.
- McLintock, David: *Himmel und Hölle*: Bemerkungen zum Wortschatz. In: *Studien zur frühmittelhochdeutschen Literatur*. Cambridger Colloquium 1971, hrsg. von Leslie Peter Johnson/Hans-Hugo Steinhoff/Roy Wisbey (*Publications of the Institute of Germanic Studies, University of London* 19), Berlin 1974, S. 83–102.
- McLintock, David, Art. „*Himmel und Hölle*“, in: ²VL 4 (1983), Sp. 21–24.
- Morgan, Bayard Quincy, *Zur Form von Himmel und Hölle*, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 38 (1913), S. 343–353.
- Peters, Elisabeth, *Quellen und Charakter der Paradiesvorstellungen in der deutschen Dichtung vom 9. bis 12. Jahrhundert* (*Germanistische Abhandlungen* 48), Breslau 1915.
- Schröbler, Ingeborg, *Zu Himmel und Hölle*, in: *Altdeutsches Wort und Wortkunstwerk. Georg Baesecke zum 65. Geburtstage* 13. Januar 1941, hrsg. von Ferdinand Josef Schneider, Halle a.d. Saale 1941, S. 138–152.
- Schröbler, Ingeborg, *Berichtigung. (Zu Himmel und Hölle)*, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 65 (1941), S. 220f.
- Seidl, Stephanie, *In-Eins-Setzungen. Zur Ästhetik und Funktionalität von Bamberger Glaube und Beichte*, in: *Liturgie und Literatur. Historische Fallstudien*, hrsg. von Cornelia Herberichs/Norbert Kössinger/Stephanie Seidl (*Lingua historica germanica* 10), Berlin/Boston 2015, S. 47–62.

- Sievers, Eduard, *Himmel und Hölle*, in: Neuphilologische Mitteilungen 25 (1924), S. 99–108.
- Staiti, Chiara, Agli inizi della produzione catechetica in volgare tedesco. L'ordo per la confessione dei peccati del codice Pal. lat. 485, in: Studi medievali 36 (1995), S. 657–719.
- Sudhoff, Walther, Die Lehre von den Hirnventrikeln in textlicher und graphischer Tradition des Altertums und Mittelalters, in: Archiv für Geschichte der Medizin 7 (1913/14), S. 149–205.
- Vollmann-Profe, Gisela, Wiederbeginn volkssprachiger Schriftlichkeit im hohen Mittelalter (1050/60–1160/70) (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit I/2), 2., durchgesehene Aufl., Tübingen 1994.
- Wehrli, Max, Geschichte der deutschen Literatur vom frühen Mittelalter bis zum Ende des 16. Jahrhunderts (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 1), Stuttgart 1980.
- Wöhrle, Walter, Zur Stilbestimmung der frühmittelhochdeutschen Literatur, Aarau 1959.
- Wolf, Jürgen, Sammelhandschriften – mehr als die Summe der Einzelteile, in: Überlieferungsgeschichte transdisziplinär. Neue Perspektiven auf ein germanistisches Forschungsparadigma, hrsg. von Horst Brunner/Freimut Löser/Dorothea Klein (Wissensliteratur im Mittelalter 52), Wiesbaden 2016, S. 69–82.

Weblinks

- <https://capitularia.uni-koeln.de/mss/muenchen-bsb-lat-4460/> (letzter Zugriff 19.12.2024).
- <https://handschriftencensus.de/14572> (letzter Zugriff 19.12.2024).

Bildnachweise

- Abb. 1: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00090297?page=206%2C207> und <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00090297?page=208%2C209> (letzter Zugriff 05.05.2025).
- Abb. 2: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00090297?page=226%2C227> (letzter Zugriff 05.05.2025).
- Abb. 3: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00090297?page=228%2C229> (letzter Zugriff 05.05.2025).
- Abb. 4: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00064856?page=138%2C139> (letzter Zugriff 05.05.2025).