

Der Teufel sitzt auf dem Detail Spätmittelalterliche Zeugnisse von diabolischer Präsenz in Sakralbauwerken

STEFAN BÜRGER und MARIA-CHRISTINA BOERNER

1. Vorbemerkungen

Dieser Beitrag ist nach der Tagung entstanden. Die Autoren werden der Frage nachgehen, inwieweit diabolische Darstellungen als sprechende Elemente in Sakralräumen in Erscheinung treten und welche kommunikativen Funktionen sie besessen haben könnten. Die ausgewählten Beispiele entstammen den jeweiligen Forschungsgebieten der Autoren: der Bau- und Raumkunst des deutschsprachigen Gebietes mit Schwerpunkt Mitteldeutschland (BÜRGER) und der Ikonografie und Ikonologie von Engeln und Teufeln insgesamt (BOERNER). Als gemeinsame Schnittmenge fungieren die Darstellungen des Dämonischen in Kirchenräumen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Ausgewählt wurden Beispiele, an denen sich exemplarisch verschiedene ikonische Beobachtungen und daher auch unterschiedliche Aussagen zu deren raumspezifischen Kommunikationsverhalten und -verhältnissen machen lassen.

In der bildenden Kunst haben sich der Teufel und seine dämonischen Hilfskräfte einen festen Platz erworben. Dabei ist ihre Gestalt äußerst vielfältig und erfordert ein hohes Maß an Achtsamkeit beim Betrachter, die jeweiligen Larven der bösen Widersacher Gottes auch zu erkennen. Die wechselnde Gestalt des Teufels entspricht freilich den unterschiedlichen Bezeichnungen, die im Alten und im Neuen Testament sowie bei den Kirchenvätern für ihn gefunden wurden. So tauchen neben dem Namen „Satan“ ebenso der „Böse“, „Verderber“ und „Vernichter“, „Fürst der Welt“ oder „Luzifer“, „Beelzebub“ und „Belial“ auf, um nur die geläufigsten zu nennen. Darüber hinaus variiert sein Äußeres zwischen Tier- und Menschengestalt oder Mischwesen, einige Tiere wie Löwen oder Hunde können überdies nicht zweifelsfrei als diabolische Inkarnationen identifiziert werden, sondern besitzen je nach Kontext sowohl positive als auch negative Bedeutung. Als animalische Urgestalten und Sinnbilder der Gefahr des Bösen haben sich indes vor allem die Gattung der (Gift-)Schlange und das Fabelwesen des feuerspeienden, alles verschlingenden Drachen herausgebildet, die oftmals als Synonyme galten und denen im mittelalterlichen Glauben eine durchaus gleiche reale Existenz zugesprochen wurde. Schon in der Genesis wird der Versucher Adams und Evas als Schlange identifiziert (Gen. 3,1–4), während die Kennzeichnung des Teufels als Drache und dessen Gleichsetzung mit der Schlange am deutlichsten die

Offenbarung des Johannes ausdrückt: „Er wurde gestürzt, der große Drache, die alte Schlange, die Teufel oder Satan heißt und die ganze Welt verführt; der Drache wurde auf die Erde gestürzt, und mit ihm wurden seine Engel hinabgeworfen“ (Offb 12,9). Dagegen sah die christliche Theologie in den Dämo-nen nicht die Verkörperung des bösen Urprinzips, sondern gefallene Engel, denen im Gefolge Luzifers ihr Hochmut gegenüber Gott zum Verhängnis geworden war.¹ Sie erscheinen daher häufig wie Engel als geflügelte Wesen, entfernte Abkommen der antiken Daimones, jedoch in Abgrenzung zu ihren himmlischen Verwandten in kleiner, schwarzer Gestalt oder auch als bizarre Mischwesen, oftmals zusätzlich mit fratzenhaft abstoßendem Antlitz ausgestattet, gemäß dem einfachen dualistischen Prinzip, wonach das Gute vom ästhetisch Schönen und Wohlgeformten, das Böse jedoch vom Hässlichen und Deformierten veranschaulicht wird.

Teufel und Dämonen nahmen in der Vorstellung und Lebenswirklichkeit der Menschen im gesamten Mittelalter zweifellos wichtige Rollen ein. Sie waren beispielsweise hinsichtlich der Ausrichtung menschlichen Handelns auf das Heil als Korrektiv bedeutsam. Der Kirchenraum mit seinen Altären und Liturgien fungierte als eine Art ‚Heilsmaschine‘, als ein in positiver Perspektive auf den Bund mit Gott ausgerichteten Kommunikations- und Aktionsraum.² In einem solchen Raum durfte ein Teufel keine Hauptrolle spielen, um bestimmte Aktionen zu dominieren und anzuleiten: Seine Rolle hatte sich allenfalls auf Nebensächliches zu beschränken. Sein Handeln wurde im Rahmen des Heilsgeschehens auf vorbestimmte Bereiche in der göttlichen Ordnung eingeschränkt – bzw. er erhielt im Heilsplan einen jeweils festen Platz zugewiesen. Dennoch kam es im 11. und 12. Jahrhundert zu einer wahren Invasion von teuflischen, dämonischen und hässlichen Wesen, nicht nur an den Eingangsportalen im Westen, sondern ebenso im Inneren der Gotteshäuser. Selbst im Chor treiben sie ihr Unwesen auf den Kapitellen (besonders drastisch im Chorumgang der romanischen Kirche Saint-Pierre in Chauvigny, 2. Hälfte 12. Jahrhundert). Hierfür wird in der Regel die Cluniazensische Reformtheologie und ihre Hinwendung zur Askese verantwortlich gemacht, deren Anhänger mit der abschreckenden Wirkung solcher monströsen Verkörperungen der Sünde eine größere Bereitschaft zur Buße bei den Gläubigen zu erzielen hofften.³ Dagegen ist das Schreckenspersonal in den Sakral-

¹ Vgl. WERNER WUNDERLICH: Dämonen, Monster, Fabelwesen. Eine kleine Einführung in Mythen und Typen phantastischer Geschöpfe. In: Dämonen, Monster Fabelwesen. Hg. von ULRICH MÜLLER und WERNER WUNDERLICH. Konstanz, München 1999, S. 11–38, hier S. 20.

² Zum Verständnis der Kirche bzw. ihren Altären als sogenannten Heilsmaschine vgl. GEORG HABENICHT: Der Flügelaltar und sein Personal. Die Heilsmaschine. Petersberg 2015 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte).

³ PETER DINZELBACHER: Monster und Dämonen am Kirchenbau. In: MÜLLER/WUNDERLICH: Dämonen, Monster, Fabelwesen [Anm. 1], S. 103–126, hier 104,

bauwerken der spätgotischen Baukunst eher selten zu finden. In ungleich größerer Vielzahl treten Engel, Maria und Christus, die Heiligen und Evangelisten, Propheten, Sibyllen und andere menschliche Gestalten auf.

Aber es gibt die Teufelsgestalten auch in dieser Zeit und es ist interessant, sich ihnen genauer zuzuwenden, da ihr lokales Auftreten wohl nicht zufällig war, sondern konkreten Absichten folgte. Dafür ist es notwendig, die Dämonengestalten genauer in den Blick zu nehmen und sie hinsichtlich ihrer kontextuellen Einbettungen in den Bauwerken zu befragen und zu bewerten. Um sich historische Klarheit und Sicherheit zu verschaffen, müssten Schriftquellen herangezogen werden, die aber für die betreffenden Bauwerke nicht vorliegen. Wie die Fallbeispiele zeigen werden, handelt es sich um sehr spezifische Verwendungen, so dass ohnehin fraglich bliebe, ob sich etwaige Quelleninhalte ohne Weiteres auf die betreffenden Exempel übertragen ließen.

Allen Beispielen ist gemein, dass das Auftreten der Teufel und Dämonen mit Schwellensituationen in den Sakralräumen und an den Kirchenbauwerken in Verbindung steht.⁴ Um diese von Dämonen begleiteten und zumeist verunsichernden Übergangsbereiche wird es immer wieder gehen.

2. Die Teufelsmaske in Görlitz

Sehr unauffällig und schwer zu entdecken ist eine teufelsartige Fratze, die sich an einer Konsole im Nordaußenschiff der fünfschiffigen Stadtkirche St. Peter und Paul in Görlitz befindet.⁵ Die Rippen des Ziersterngewölbes im Westjoch beginnen über vier Konsolen (Abb. 1): die Konsolen im Westen, die vom Schiff aus sichtbar sind mit einem Prophetenkopf und einem Sibyllenkopf, eine unfigürliche Konsole und eine mit jener Teufelsmaske (Abb. 2–Abb. 4).

In langer Tradition wurden in der gotischen Architektur solche Masken und Fratzen zumeist an den Außenseiten der Kirchen und Kathedralen platziert, damit diese Wesen, ihrer apotropäischen Bestimmung gemäß, das Böse abwehren. Jedoch bewegen sich solche Wesen oft heftiger, schneiden Grimassen, scheinen zu schreien und zu lärmen, um der Vertreibung Ausdruck zu verleihen. Der Maskenkopf in Görlitz befindet sich

und ausführlicher DERS.: *Himmel, Hölle, Heilige. Visionen und Kunst im Mittelalter*. Darmstadt 2002.

⁴ TINA BAWDEN: *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort*. Köln u.a. 2014.

⁵ Zur Görlitzer Peterskirche mit weiterführender Literatur: STEFAN BÜRGER/MARIUS WINZELER: *Die Stadtkirche St. Peter und Paul in Görlitz. Architektur und Kunst*. Döbel 2006; zum Nordaußenschiff bes. S. 44–47; zum Gewölbe im nördlichen Westjoch: STEFAN BÜRGER: *Figurierte Gewölbe zwischen Saale und Neiße – Spätgotische Wölbkunst von 1400 bis 1600*. Bd. 2. Kat.-Nr. 178. Weimar 2007, S. 276–278; zur Rolle der Pfarrkirche in der Stadt: CHRISTIAN SPEER: *Frömmigkeit und Politik. Städtische Eliten in Görlitz zwischen 1300 und 1550*. Berlin 2011 (Hallische Beiträge zur Geschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 8).

zum einem im Innenraum, zum anderen ist er ruhig, unbewegt und geradezu dekorativer Natur. Dies könnte nun dazu verleiten, ihn als schlichtes, etwas eigenwilliges Element des Dekorums zu charakterisieren.

Wird die Maske aber in ihren architektonischen, ikonografischen, räumlichen und baugeschichtlichen Kontexten beurteilt, ergeben sich verschiedene Lesarten, die ein weites Spannungsfeld von Deutungsmöglichkeiten eröffnen.

a)

Im formalen, architektonischen Kontext: Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass die Maske einem polygonalen Konsolkörper wie aufgeheftet erscheint. Der Kopf trägt die Architektur nicht; er besetzt sie. Beim weiteren Vergleich mit den anderen Kopfkonsolen des Joches fällt ferner auf, dass die Polygonform des Konsolkörpers nicht regelmäßig oktogonal geformt ist, sondern sich die Kantenlängen unterscheiden. Zwei Lesarten sind denkbar: Einerseits könnte es sein, dass dieser Konsolkörper aus Versehen unregelmäßiger gestaltet wurde, das Kapitell mit einer Teufelsmaske bestraft und abgewertet wird, was bedeuten müsste, dass die Maske als letzte Form am Kapitell herausgearbeitet wurde. Andererseits wirkt die Form in sich regelmäßig, so dass wohl eher von einer mutwilligen Abweichung von der regelmäßigen Oktogonform auszugehen ist, aber das ‚schlechte Oktogon‘ wohl bewusst mit der Maskendarstellung kombiniert wurde, also Form und Kopf innerhalb der Norm des Joches keine gute Figur (aus)machen – im Gegenteil. Dies würde wiederum bedeuten, dass Formenwahl und Applikation der Maske einer bewussten Entscheidung für diesen Ort folgten.

b)

Im ikonografischen Kontext: Die Teufelsmaske steht dem Sibyllen- und dem Prophetenkopf gegenüber. Der Teufel sieht sich zwei Gegenspielern gegenüber, so dass das Gute in diesem Bereich zu überwiegen scheint. In diesem Joch ging es anscheinend darum, einen guten Verlauf anzukündigen: Die Sibylle und der Prophet gelten als Weissagende und Verkündende des künftigen Heils. Ihr Widerpart ist der Teufel, der in diesem heilsbringenden Zeitverlauf zwar seine Rolle als Verführer und Verderber einnimmt, jedoch dauerhaft unterliegen wird. In seiner Machart und Anordnung wirkt er passiv, kann aber durchaus auch als dämonischer und/oder apotropäischer Akteur zu lesen sein.

c)

Im räumlichen Kontext: Es könnte sein, dass schon im Bau des 15. Jahrhunderts in diesem Westjoch die Taufkapelle der Kirche eingerichtet war. Es war ein geräumiges Joch und von mehreren Seiten kapellenhaft eingefasst. Seit der Frühen Neuzeit befindet sich die Taufkapelle nachweislich an diesem Ort.⁶ Wenn schon zu Bauzeiten um die Mitte des 15. Jahrhunderts bekannt war, dass hier die künftige Taufkapelle sein würde, dann wäre die inhaltliche Ausrichtung der Ikonografie diesbezüglich zu befragen. Neben Weihrauch stellt in der Kirche das Taufritual das wichtigste Mittel zur Abwehr des Teufels und seiner Dämonen dar, wie noch heute im katholischen Taufritus das Exorzismus-Gebet mit der Bitte um den Schutz des Täuflings vor der „Macht des Bösen“ (oder Satans) verdeutlicht. Die Verkünder des Heils sind hier gut gewählt, da sie die mit der Taufe verbundene Aufnahme des Täuflings in die Christengemeinschaft nicht nur bezeugen, sondern das damit verbundene Heil ankündigen und versprechen.

Die Taufe selbst ist daher eine Übergangs- und Schwellensituation zwischen dem sakralen bzw. sozialen Raum außerhalb und innerhalb der Christengemeinschaft. Räumlich würde sich daher die Taufkapelle als Ort zu erkennen geben, der je nach Situation vor oder nach der Taufe als eher äußerer, zunächst noch ab- und ausgeschlossener Bezirk fungierte oder als nach innen geöffneter Bereich. Der Bogen zwischen dem Nordturm und der Nordfassade bildet daher eine räumliche Schwelle: In der ‚Taufkapelle‘ erscheint der Bogen wie ein Portal in die Kirche, der Dämon als Abwehrfigur zum Bannen des Bösen, um das Sakrale zu beschützen. Ein Getaufte kann diese Schwelle unbehelligt überschreiten. Aus der Rückperspektive wird der Eintretende die Propheten- und Sibyllenköpfe sehen, sich ihrer Prophezeiung erinnern und der Verheißung des Heils entgegensehen können.

d)

Im baugeschichtlichen Kontext: Wir wissen nicht, ob dieses Gewölbe von Beginn an eine Taufkapelle überspannte. Aus chronikalischen Nachrichten sind wir aber dahingehend informiert, dass dieses Gewölbe ursprünglich als ‚Probegewölbe‘ angelegt worden war.⁷ Allerdings lässt uns der

⁶ Zur Einrichtung der Taufkapelle spätestens ab 1566: BÜRGER/WINZELER, Stadtkirche St. Peter und Paul [Anm. 5], S. 105–106.

⁷ Zur möglichen Bedeutung als ‚Probegewölbe‘: *Zu diesem / so sind zu der vorgehenden Probe nur zwey Gewölbe / eines gegen Mittag am alten / und das andere gegen Mitternacht am neuen Thurme / in der Vierung / darunter die Angesichte fundiret / und die Bogen aufwärts geben / gemacht gewesen [...]*. CHRISTIAN GABRIEL FUNCKE: Eigentliche Beschreibung der fürtrefflichen und weit-berühmten Kirche SS. Petri

Quellentext im Unklaren darüber, ob die Probe ästhetischen, finanziellen, baukonstruktiven und/oder bautechnischen Belangen galt. Es ist anzunehmen, dass das Gewölbe bautechnisch eine besondere Herausforderung darstellte, denn das zuvor errichtete Südaußenschiff besaß noch eine viel engere Strebepfeilerstellung, um die Wölbung abzusichern. Das Nordschiff sollte dagegen weit gespannte Joche erhalten, deren Maße zwei Jochlängen der Südseite entsprachen. In dem Nordwestgewölbe wurde anscheinend ausprobiert, ob sich derart große Joche problemlos wölben ließen. Solche großen Joche wurden dann um 1463 im Südaußenschiff des Bautzener St. Petridomes in längerer Reihung realisiert und deren Machbarkeit bestätigt.⁸ Ob sich die Werkleute anfangs sicher waren, wie sich ein solches Gewölbe bewerkstelligen ließ, wissen wir nicht. Insofern könnten Prophet, Sibylle und Dämon auch Teil einer situations- und entscheidungsbedingten Ikonografie gewesen sein, nämlich hinsichtlich der Frage, ob eine solche Wölbung gut sei und dauerhaft heil- und schadlos bleiben würde. Bisher sind solche Fälle von prozessbezogenen Ikonografien nicht untersucht worden, insofern bleibt diese Lesart der ‚Heilssehnsucht‘ und ‚Heilsgewissheit‘ spekulativ, ebenso die Bedeutung des teuflischen Elements, jenes Teufels im Detail, der möglicherweise ein solches für die gesamte Kirche konzipiertes Gewölbe zum Scheitern bringen könnte.

3. Die Schlangennester in Zwickau

Die Bedeutung der Kirchenräume als Medien und Orte zur Vermittlung von Heil lässt daran denken, dass das Heil und Wirken Gottes die Überwindung des Bösen und die Tilgung der Erbsünde bedeutete. Hinsichtlich der biblischen und der zugehörigen bildlichen Überlieferung galt die Schlange als dämonisches Wesen und Bildfigur, die sich arglistig dem ersten Menschenpaar zuwandte und das Böse in die Welt trug. Als eine Gestalt des Teufels galt sie nicht als gleichstarker Gegenspieler und Antagonist Gottes, sondern als Kreatur, die letztlich ihren festen Platz im Garten Eden und in der göttlichen Ordnung hatte. Teufel und Schlange waren daher feste Komponenten im Heilsplan und folgerichtig konnten sie auch bestimmte Orte im Sakralraum einnehmen.

Es ist zu vermuten, dass die bildsprachliche Überlieferung von Schöpfung, Schlange, Lebensbaum, Paradiespforte als Tor, um aus dem Paradies verstoßen zu werden und auch Einlass zu bekommen, an der Zwickauer St. Marienkirche in den bildhaften architektonischen Aufbau der südli-

und Pauli in Görlitz wie sie anfänglich erbauet. Görlitz 1704, S. 10; zu Probege-
wölben: STEFAN BÜRGER: Figurierte Gewölbe zwischen Saale und Neiße – Spätgo-
tische Wölbkunst von 1400 bis 1600. Bd. 1. Weimar 2007, S. 346–347.

⁸ Zum Südaußenschiffgewölbe im Bautzner Petridom vgl. BÜRGER, Figurierte Ge-
wölbe [Anm. 5], S. 262.

chen Portalvorhalle einfließen (Abb. 5).⁹ Aus dem Kielbogen der Portalrahmung scheint der Lebensbaum zu entspringen, der das Giebelfeld ausfüllt. Das Blendmaßwerk in den Zwickeln darunter erscheint, als würden Sonnenrad und Mond die Szene begleiten. Über die einstigen Figuren, die das Portal ursprünglich flankierten, sind wir nicht informiert. Interessant ist, dass im Innern der Vorhalle ein einmaliges Gewölbe ausgeführt wurde. Auf einem tonnengewölbten Grund winden sich mehrere Schlangenleiber umeinander. Sie kriechen aus Schlangennestern hervor (Abb. 6 u. Abb. 7): Diese Nester bestehen wie das Astwerk der Portalarchitektur aus naturalistischen Profilen, die ordentliche Geflechte bilden. Auch hier wird das Böse und Verführerische als Teil einer planmäßigen Welt- und Himmelsordnung sichtbar gemacht. Jeder Hinzutretende und Eintretende kann selbst entscheiden, ob er in den sakralen Raum eintreten möchte, ob er den weltlichen Versuchungen widersteht, sich dem Heil zuwendet oder ob er sich von der Christengemeinschaft abwendet und ihm dadurch der Zutritt zum Paradies verwehrt werden wird. Der Eintretende muss selbst entscheiden, in welcher Weise ihm das Dämonische begegnen wird: gezügelt und gebändigt oder übergriffig und umschlingend.

4. Das Höllentor in Bern

Im Tympanon des Berner Münsters als zentralem Bildfeld des Portales ist das Jüngste Gericht zu sehen (Abb. 8 u. Abb. 9).¹⁰ Anders als in Zwickau wird hier das Himmelsportal als künftige Öffnung des Himmels, als offenbarte Verheißung für alle Gläubigen dargestellt. Links ist eine goldene Pforte zu sehen, die diese Öffnung und den Eingang ins Himmelreich symbolisiert. Diese Pforte ist nicht nur als Bildelement angelegt, sondern hat eine formale und zweifellos auch ihre symbolische Entsprechung in einem ebenfalls von Erhard Küng ausgeführten Nordportal als Eingang in

⁹ Zuletzt zur Zwickauer Kirche St. Marien mit weiterführender Literatur: JULIA KAHLEYSS: Die Bürger von Zwickau und ihre Kirche – Kirchliche Institutionen und städtische Frömmigkeit im späten Mittelalter. Leipzig 2013 (Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 45).

¹⁰ Zur Ikonografie des Münsterportals: FRANZ BÄCHTIGER: Das Jüngste Gericht – das Berner Münster und sein Hauptportal. Bern 1982; FRANZ-JOSEF SLADECZEK: Erhart Küng – Bildhauer und Baumeister am Münster zu Bern (um 1420–1507). Untersuchungen zur Person, zum Werk und zum Wirkungskreis eines westfälischen Künstlers der Spätgotik. Bern u.a. 1990; WILFRIED KETTLER: Die Inschriften am Hauptportal des Berner Münsters. In: *Épigraphie et iconographie, Civilisation médiévale* 2 (1996), S. 111–124, pl. XIX–XXII; FRANZ-JOSEF SLADECZEK: „We dem, der da tribit hoffart“ – das Jüngste Gericht am Westportal des Berner Münsters im Wechselverhältnis zwischen Drama und Bildkunst. In: *Das Westportal der Heiligegeistkirche in Landshut*. Hg. von ERWIN EMMERLING, DETLEV KNIPPING und FRANZ NICHOFF. München 2001 (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 106), S. 259–276.

den Chor. Die zahlreichen begleitenden Engel sind diesbezüglich unmissverständlich. Wenn also hier die Ikonografie des Himmelstores eine Entsprechung in der realen Architektur hat, gilt dies auch für den Höllenschlund der rechten Tympanonseite der Gerichtsdarstellung?

Es fällt auf, dass der Höllenschlund nicht direkt in das Bildfeld des Tympanons integriert wurde, sondern seitlich eine Nische der inneren Portalarchivolte besetzt. Die Bogenarchitektur bricht darüber ab, so dass der Teil des Portalaufbaus hier gestört erscheint. Diese Störung ist nicht zufällig, denn wenn man sich die Zeit nimmt und die Mühe macht, wird man an zahlreichen Stellen des Portalaufbaus und der zugehörigen Ikonografie Störungen finden, die daraufhin deuten, dass der Eingang zumindest in die Kirche verwehrt wird und mit dem Ausschluss aus der Kirche und der Civitas Dei jeden nur der Höllenschlund als schlimme Alternative erwarten würde – mit Höllenqualen als in Aussicht gestellte ewig währende Gegenwart. So sind links unten am Portalgewände wie in Görlitz eine Sibylle und eine Prophetenbüste zu sehen, umspannt von einer Arkatur, die den Eingang in das Bildprogramm des Portals erlaubt (Abb. 10). Rechts sind ebenfalls zwei Figuren zu sehen, ein lockender Jüngling und ein Grimassen ziehender Alter, die nur als Propheten erscheinen (Abb. 11). Ihre portalhafte Rahmung weist Störungen auf, besitzt ein unvollkommenes Gewände und wird keinen Zugang gewähren können. Links erhalten die klugen Jungfrauen Zutritt zum Reich Gottes, die törichten Jungfrauen rechts nicht. Entsprechendes gilt für die Tiere: Links können die Tiere durch die kapitellhaften Gebilde springen; rechts verwehrt eine Scheidewand im inneren Kapitell ihre Bewegung und zwingt sie sogar zur Umkehr. Und während die turmhaften Architekturen links ungestört in das Himmelsgewölbe mit den Engeln und anderen Figuren überleiten, weist der Aufbau wieder Störungen und Brüche auf, die diesen Übergang vom Irdischen in die himmlischen Sphären untersagen.

Während es im Bildfeld offensichtlich noch darum ging, Himmelspforte und Höllentor als gute und schlechte Alternative nebeneinander zu präsentieren (bzw. schon das Höllentor, die Teufel und höllenfahrenden Sünder als außerhalb der Ordnung Stehende zu kennzeichnen), ging es in der realen Architektur nicht mehr darum – und durfte es auch nicht darum gehen –, diese Alternativen räumlich auszuformulieren. Die Architektur rechts wurde als schlechte, als ungeordnete und dämonische Seite ausformuliert, mit Verwerfungen, Störungen und dem Versagen von himmlischer Ordnung und heilsbringender Bewegung. Dies alles fand subtil in den Details statt, da ja insgesamt die Hauptarchitektur als göttliche Ordnung, als Aposteltreppe, als christologischer Aufbau keine Unordnungen aufweisen durfte. Das Teuflische fand hier wieder seinen ihm fest zugewiesenen Platz im göttlichen Heilsplan.

5. Architektonische Botschaft: Die Pirnaer Drachen

Der nicht ganz perfekte oktogonale Kapitellkörper in Görlitz, die nur durch motivisches Zusammendenken erkennbare Bildsprache und Aussage der Schlangen in Zwickau und die marginalen, kaum sichtbaren (bisher von der Forschung unbemerkten bzw. unkommentierten) Störungen im monumentalen Portalaufbau des Berner Münsters, all dies sind im Verhältnis zu den großartigen Sakralbauwerken nur Randerscheinungen. Insofern wären Misstrauen und Zweifel an der Bedeutung und Interpretierbarkeit solcher Befunde berechtigt, – wenn es nicht die Drachen in Pirna gäbe!

In Pirna wurde – soweit bisher bekannt – in einmaliger Weise ein Bildprogramm mit der Architektur verflochten, so dass unmissverständlich sichtbar wird, dass baugebundene Elemente in dieser Weise an der Bildsprache eines Raumes teilhaben konnten.¹¹

Zunächst muss es die Architektur selbst leisten, dem Betrachter verständlich zu machen, dass Bildprogramm und Architektur eine ikonische Einheit bilden (nicht nur als Träger bzw. Rahmung und Programm zu verstehen). Dafür gibt es in der Kirche St. Marien im Südchorhaupt eine detaillierte Anleitung. Entlang der Südwand treten die Rippen der Achtrautensterngewölbe gruppenweise hervor (Abb. 12). In diesem Bereich wechseln sich die Auflagerhöhen zwischen und über den Fenstern ab: einmal tief ansetzende Rippenanfänger, dann hoch ansetzende. Da im Chorhaupt der Abschluss polygonal gebrochen wurde, musste anstelle einer Ecke im Südosten ein zusätzlicher Wandstreifen mit Fenster eingesetzt werden, so dass dort die Rippen aufgrund der Fensteröffnung nicht tief ansetzen konnten. Der Rhythmus war gestört. Diese Störung wurde zum Anlass genommen, musterbuchartig darzustellen, wie die Architektur sukzessive Eigenschaften des Bildhaften auf sich beziehen kann: An der Seite, am Eingang zum Chorjoch löst sich (nur) eine Rippe vom Wölbgrund. Sie schwingt sich frei in den Innenraum, bevor sie wieder den Kontakt zur regelmäßigen Wölbung sucht. Das darauffolgende Rippenpaar, das aus der Wand hervortritt, besteht aus geschwungenen Bogenrippen. Diese Rippen haben keine feste Verbindung zum Gewölbe mehr, sind bildhaft befreit, schwingen sich eigenständig durch den Raum und durchkreuzen sich am oberen Ende. Sie ersetzen an dieser Stelle ein Paar eigentlich tief ansetzender Rippen. Die eigenständige figurative Wirkung der Bogenrippen wird aber dadurch eingedämmt, dass diese Rippen unverändert aus architektonisch geformten Profilen bestehen und nicht, wie beispielsweise im Chorhaupt des Mittelschiffes, aus Astwerk mit Wilden

¹¹ STEFAN BÜRGER: Unregelmäßigkeit als Anreiz zur Ordnung oder Impuls zum Chaos. Die virtuose Steinmetzkunst der Pirnaer Marienkirche. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1(2011), S. 123–132; zu St. Marien in Pirna: Die Stadtkirche St. Marien zu Pirna. Hg. von ALBRECHT STURM. Pirna 2005.

Leuten und Tieren, um dort das Urtümliche und Ungezähmte am Beginn der Welt darzustellen.

Die dritte Position der Abfolge besetzt die sogenannte Hobelspanrippe. Noch anders als das Bogenrippenpaar zuvor, das trotz bildmäßiger Freiheit einen letzten architektonischen Bezug zur Rippenfiguration sucht, ist diese Rippe der Gestalt nach völlig frei entwickelt. Ein architektonisch gekehltes Rippenprofil schraubt sich in der Polygonecke nach oben, dorthin, wo eigentlich ein tief ansetzendes Rippenpaar die Wölbung vorbereiten müsste. Noch ist diese Hobelspanrippe Teil der Architektur; das wird durch das Rippenprofil unmissverständlich sichtbar gemacht. Dass es sich aber trotzdem um ein Bildwerk handelt, wird deutlich, wenn der Betrachter das obere Ende des Hobelspans anschaut und den fauchenden Kopf dieser Schlange wahrnimmt (Abb. 13). Das Ende und die Pointe dieser narrativ anwachsenden Bildsprache und deren musterbuchartiger Abfolge bildet der Schlangenkopf. Das Dämonische wird somit anscheinend für die Unordnung in diesem Bereich verantwortlich gemacht, eine Unordnung, die zunehmend in den Sakralraum, sogar in das Sanktuarium überzugreifen scheint.

Die konsequenteste und auf den Punkt gebrachte Umsetzung einer solchen bildhaft-narrativen Inszenierung erfolgte im Westen der Pirnaer Marienkirche. Da im Westen eine etwas ältere Westfassade (wohl um 1466) in den Neubau nach 1500 übernommen wurde, gab es im Verlauf der inneren Wandflucht eine Störung. Diese Störung wurde wiederum zum Anlass genommen, das Wirken des Bösen zur Schau zu stellen. Der Teufel sollte für diese gestörte Form verantwortlich gemacht werden, denn das Mittelschiff mit seinem immens gleichförmigen Rautennetz diene dazu, das Mittelschiff als Paradiesgarten und Himmelsstadt erscheinen zu lassen. Die waldartige Architektur mit ihrer floralen Ornamentik zielte auf den paradiesischen Urzustand der Welt, die regelmäßige und mit edelsteinhaften Schlusssteinen ausgezeichnete Architektur wirkte als bildhafte Übertragung der in der Offenbarung (21,1–22,5) geweissagten künftigen Himmelsstadt Jerusalem. Eine gestörte bauliche Situation war da fehl am Platze. Aus diesem Grund wurde der Wandvorsprung mit einem Konvolut von Rippenanfängern ausgestaltet, die eigentümliche Formen besitzen. Vom Mittelschiff her nimmt wieder die Unregelmäßigkeit bzw. Bildhaftigkeit (wie im Südostchorgewölbe) zu. Auf der Abbildung ist links der noch gerade Verlauf der Scheidrippe zwischen Mittelschiff und Seitenschiff zu erkennen (Abb. 14).

Nach rechts, nun schon im Seitenschiffgewölbe, schließt sich eine Rippe an, die sich auf dem Wölbgrund schlangentartig emporwindet; die nahe der Wand befindliche Rippe wurde dann sogar um die eigene Achse gedreht, so dass Rippenwerk und Wölbgrund hier eine unnatürliche Verbindung eingehen. Unter all diesen Rippen windet sich eine weitere Rippe empor. Sie verläuft fast frei als Luftrippe zum Mittelschiff hin. Auf ihrer

Rückseite kriecht ein geflügelter und gepanzerter Drache empor, der seinen Vogelschnabel laut krächzend aufreißt (Abb. 15). Werden Rippe und Drache in ihrer Aufwärtsbewegung zusammen gedeutet, heißt dies nichts weniger, als dass hier der Drache aus einem chaotischen, höllischen Zustand heraustritt. Er versucht das Chaotische und Böse in das Mittelschiff zu bringen. Er ist für die Verwindung und Verwirbelung der Architektur verantwortlich: Doch warum greift dieses Ungezügelte nicht auf das Mittelschiff über? Bei genauem Hinschauen ist zu sehen, dass seitlich der geraden Scheidrippe ein aufgemalter Putto engelsgleich das Paradies mit einem Säbel verteidigt (Abb. 16). Er bekämpft den Drachen, wehrt das Böse ab und sorgt dafür, dass die göttliche Ordnung unangetastet bleibt und ewig Bestand haben wird.

Unordnung durch Ordnung sichtbar zu machen, eine geordnete Abfolge zu erschaffen, mit der es möglich sein würde, positive und negative Aussagen einbetten zu können, das war die Aufgabe einer solchen wohl bedachten Inszenierung, wie sie zuletzt beschrieben wurde. Diese Unordnung war im besten Sinne geeignet, Gutes durch Böses sichtbar zu machen. Nicht vermittelbar wäre eine solche zielführende, bildhafte Erzählung in einer Architektur, die völlig ungeordnet und ihrer Gestalt nach von vornherein chaotisch wäre. Hier wäre der Betrachter eher geneigt, die offensichtliche Unordnung und Unregelmäßigkeit als handwerkliches Unvermögen des Werkmeisters bzw. der Werkleute zu werten. Es war somit notwendig, zunächst sicherzustellen, dass die Baukunst geregelten Vorstellungen und Abläufen folgte, um eine Architektur zu formen, die dann als Träger geeignet sein würde, auch Chaotisches, Wildes (wie die Wilden Menschen an den Astwerkrippen im Chorhaupt), Ungebändigtes, Abnormales und damit Böses als Teil der räumlichen Narrative zu integrieren. In dieser Weise brauchte es mit dem Teufel, der Schlange oder dem Drachen auch Wesen und geregelte Ikonografien – d.h. nachvollziehbare Strategien ihrer kommunikativen Bezüge in geordneten Bildsystemen –, welche die Betrachter in die Lage versetzten, in entsprechend unterschiedlichen Bildkontexten das jeweils Böse als Teil der Bildhandlung zu erkennen. Nur von einer solchen Ordnung und Vereinbarung ausgehend, ist es auch möglich, den Teufel als Akteur im Heilsgeschehen zu lesen, als Wesen im göttlichen Heilsplan anzunehmen, um ihn letztlich als Teil der gegenwärtigen Welt akzeptieren zu können.

6. Körperkontakte: Der Teufel kommuniziert hinterrücks

Bisher wurden Beispiele aus der spätmittelalterlichen Architektur angeführt, bei denen der negative Einfluss des Teufels innerhalb der konstruktiven Ordnung als störendes Element sichtbar gemacht wurde, was jedoch, schon aufgrund der Entfernung meist nur von aufmerksamen Betrachteraugen erkannt werden kann. Geradezu körperlich ließen sich der Teufel

und seine dämonischen Helfershelfer jedoch ebenfalls im Kircheninnern erfassen, wengleich ihnen auch hier wiederum nur ein marginaler Platz zugewiesen wurde. Immerhin befinden sie sich zunächst im räumlichen Kontext des Chorraumes, sind also in unmittelbarer Umgebung des Hauptaltars dem allerheiligsten Zentrum des Gotteshauses bedrohlich nahe gerückt. Die Rede ist vom Chorgestühl, das im gemeinschaftlichen Gottesdienst den Klerikern, den Ordens- und Stiftungsgemeinschaften als hölzerne Sitzbank diente und seit dem frühen Mittelalter zum wichtigen, zunehmend reicher mit Schnitzereien verzierten Ausstattungsstück der Kirchen gehörte.¹² Das zumeist zweireihige oder auch je nach Anzahl der Kleriker mehrreihige Chorgestühl mit seinen Sitzen, auch Stallen genannt, befindet sich an den Längsseiten des Chores. Zumeist ist es mit hochklappbaren Sitzbrettern ausgestattet, die an ihrer Unterseite Konsolstücke aufweisen, sogenannte Miserikordien (von lateinisch *misericordia* ‚Mitleid‘, ‚Barmherzigkeit‘). Sie dienten den Geistlichen als Stütze während der Liturgie, denn diese konnten sich zur Entlastung während des langen Stehens mit dem Gesäß an die Miserikordien anlehnen. Mitte des 13. Jahrhunderts bildeten sich die typischen Formen des Chorgestühls aus, aber auch das Spätmittelalter hält an diesem Möbel weiterhin fest und nutzt die Flächen zu umfangreichen Bildprogrammen. Im Ulmer Münster steht ein mit lebensgroßen Büsten von Sibyllen, antiken Denkern und Dichtern sowie insgesamt 89 Stallen besonders aufwändig gestaltetes Exemplar aus Eichenholz, das der Söflinger Kunstschreiner Jörg Syrlin d.Ä. und seine Werkstatt unter Mitarbeit von dessen Sohn Jörg Syrlin d.J. und des innovativen Bildschnitzers Michael Erhart in der erstaunlich kurzen Zeit von 1469–74 anfertigten.¹³ Die Größe des Chorgestühls ist für eine Stadtpfarrkirche außergewöhnlich, weshalb angenommen wurde, dass hier möglicherweise auch der Rat der Stadt zu Gericht tagte, aber diese Nutzung ist mangels Quellen nicht eindeutig geklärt.

Gegenüber berühmten Vorgängern verzichteten die Ulmer Miserikordien auf szenische Darstellungen wie etwa im Magdeburger Dom, wo sich unter Sitz Nr. 8 ein Kleriker im Gebet nach links gebeugt zwischen einem Engel mit Buch und einem Teufel an seinem Hinterteil befindet und so die Entscheidung zwischen Gut und Böse drastisch vor Augen führt (Abb. 17).¹⁴

¹² Zum Chorgestühl allgemein vgl. MARTIN URBAN: Art. ‚Chorgestühl‘. In: RDK III (1953), S. 514–537.

¹³ Zum Ulmer Chorgestühl und der Zuschreibung der jeweiligen Bildschnitzereien vgl. die entsprechenden Beiträge in: Michel Erhart & Jörg Syrlin d.Ä. Spätgotik in Ulm. Hg. von BRIGITTE REINHARDT und STEFAN ROLLER in Zusammenarbeit mit dem Ulmer Museum. Katalog zur Ausstellung im Ulmer Museum der Stadt Ulm. 8. September bis 17. November 2002. Stuttgart 2002.

¹⁴ GIBBERT PORSTMANN: Das Chorgestühl des Magdeburger Domes: Ikonographie, Stilgeschichte, Deutung. Berlin 1997, S. 30. (Bildquelle zu Abb. 17: <http://www.misericords.co.uk/magdeburg.html>).

Stattdessen zeigen die Miserikordien in Ulm aber ein ganzes Arsenal an Dämonenbildern, darunter hässliche Mischwesen, höhnische Fratzen, tierische Fabelwesen und unzüchtige Gestalten (Abb. 18–Abb. 20), selbst an den Knäufen setzt sich dieses groteske Panoptikum sichtbar fort.

Was aber haben diese abstoßenden Darstellungen ausgerechnet hier zu suchen, wo die Kleriker das Gotteslob anstimmen? Sie verdeutlichen die Gefahr, die selbst (oder gerade) den Geistlichen droht, wenn ihre Wachsamkeit beim stundenlangen Gebet und Lobgesang nachlässt, denn dann vermag der Teufel in den Menschen einzudringen, um von seiner Seele Besitz zu ergreifen. Diese Vorstellung entspricht der seit der Antike verbreiteten Ansicht, dass die Dämonen unbemerkt durch die menschlichen Körperöffnungen (Mund, Auge, After, Genitalien) ins Innere gelangen und – bei wirksamem Exorzismus – aus ihnen auch wieder fliehen bzw. vertrieben werden können. So zeigen frühchristliche Darstellungen die Wirksamkeit von Christus als Heiler, indem kleine geflügelte Dämonen die Besessenen oder Kranken durch den Mund verlassen. Auf den Miserikordien sind die diabolischen Plagegeister nun direkt an der unedelsten menschlichen Körperöffnung angebracht (vgl. das bereits erwähnte Beispiel in Magdeburg): Als erhabenes Relief wird ihre Gestalt dem daran gelehnten Kleriker unmittelbar spürbar gemacht, so dass er sich daran erinnert fühlt, welche Gefahr auf ihn lauert, wenn es an der wachsamen Abwehr des Bösen mangelt.¹⁵

7. Schluss

Im Beitrag wurde ansatzweise versucht, die Kommunikation mit und über diabolisch-dämonische Bildelemente in spätgotischer Architektur anhand ausgewählter Beispiel nachzuzeichnen. Wie zu erwarten, haben die Bildelemente – theologisch korrekt – die Unterordnung des Dämonischen im Rahmen des göttlichen Heilsplans hervortreten lassen. Betont werden muss aber, dass unser Verfahren über die eindeutigen Diagnosen des architektonischen Bedeutungsraums hinausgeht, insofern auch prozesshaft aus der Sicht des mittelalterlichen Rezipienten die ikonische Einheit von Architektur und den angesprochenen Bildelementen zu denken ist. In allen aufgeführten Beispielen handelt es sich um eine sinnlich-erfahrbare, nonverbale Kommunikation mit der sich der Teufel und seine Dämonen bemerkbar machen können. Die menschlichen Sinne sind dabei das eigentliche Gebiet, auf dem der Widersacher nach übereinstimmender Meinung der mittelalterlichen Theologen seine Herrschaft geltend machen kann, auch wenn die sündhaften Dispositionen der Hauptlaster es erst möglich

¹⁵ Hier folgt die Deutung den Ausführungen von BRUNO BOERNERS bisher unveröffentlichtem Vortrag ‚Der Teufel unterm Hintern‘ zu den Miserikordien des Kölner und Magdeburger Chorgestühls.

machen, dass sich die Sinne dem Teufel als empfindliche und daher zu schützende Einfallstore anbieten.

Der Spezifik des Teuflischen, wie sie sich in den betrachteten Beispielen zeigt, ist mit einfachen Erklärungsmustern und schlichten Schlagworten nicht beizukommen. Aus diesem Grund fällt es auch schwer, die vorgestellten Befunde unter einer endgültigen thesehaften Schlussbetrachtung zusammenzufassen. Wir können nur dazu auffordern, die differenzierenden Rollenspiele des Teufels in den Sakralbauten differenziert wahrzunehmen und möchten die kunsthistorische Forschung dazu anhalten, sich auf eine unmittelbare Kommunikation mit den dämonischen Bildwerken einzulassen und dabei vor allem auch die mitkommunizierenden architektonischen, bildkünstlerischen und handlungsbezogenen (einstige Liturgien und Zeremonielle betreffenden) Aktionsmöglichkeiten immer aufs Neue zu beschreiben und zu deuten. Insofern sitzt der Teufel nicht nur auf dem architektonischen Detail, sondern auch im Detail jeder neuen wissenschaftlichen Betrachtung.

Abbildungen

Die Fotografien 1–16 stammen von Stefan Bürger; die Fotografien 17–20 sind dem Bildarchiv Foto Marburg entnommen.



Abb. 1: Peterskirche Görlitz, Westjoch im Nordaußenschiff mit Knickrippensterngewölbe über vier Konsolen. Abb. 2: Peterskirche Görlitz, Konsole im Westjoch mit Teufelsmaske



Abb. 3: Peterskirche Görlitz, Konsole im Westjoch mit Sibyllenkopf. Abb. 4: Peterskirche Görlitz, Konsole im Westjoch mit Prophetenkopf

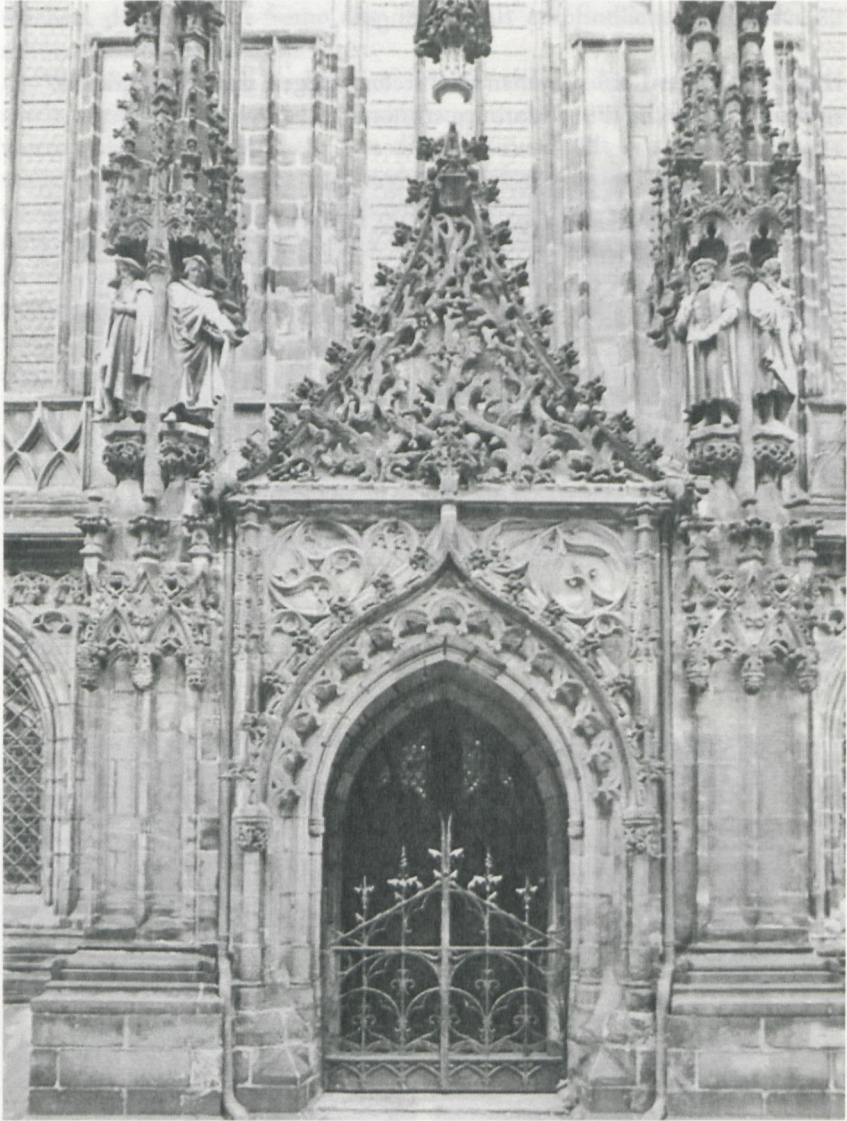


Abb. 5: St. Marien Zwickau, Südportal mit Astwerkrahmung

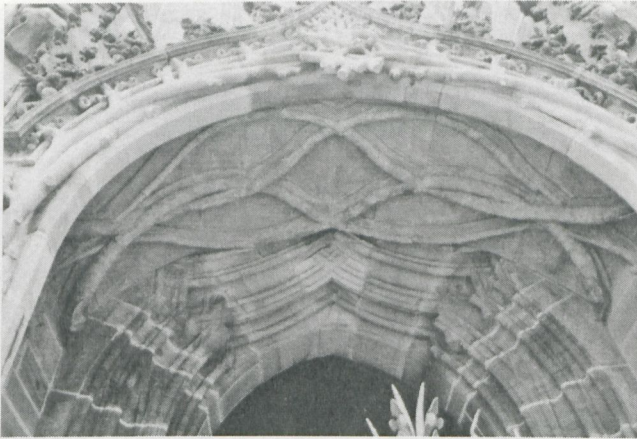


Abb. 6: St. Marien Zwickau, Gewölbe der Südportalvorhalle mit Rippen in Schlangenform



Abb. 7: St. Marien Zwickau, Schlangenkopf und Anfängerstein in Form eines stilisierten Nestes

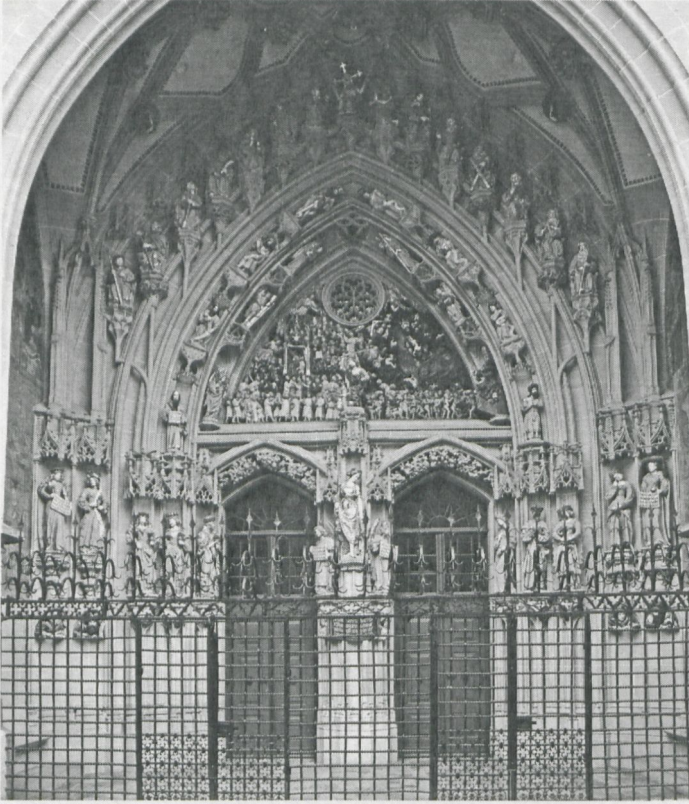


Abb. 8: Berner Münster, mittleres Westportal



Abb. 9: Berner Münster, Tympanon des Westportales mit Weltgerichtsdarstellung

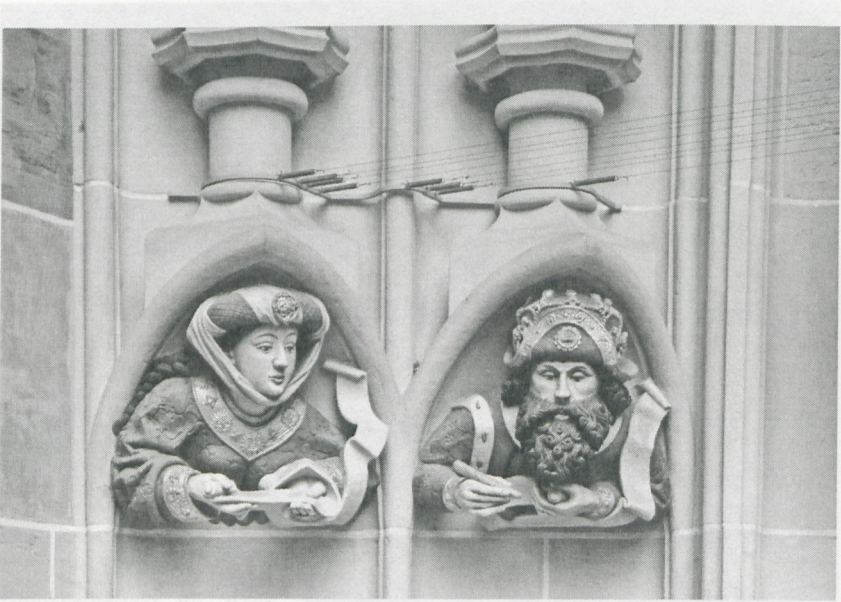


Abb. 10: Berner Münster, linkes Gewände mit einer Sibylle und einem Propheten als Büstenfiguren



Abb. 11: Berner Münster, rechtes Gewände mit einem Jüngling und einem Alten als Büstenfiguren



Abb. 12: St. Marien Zwickau, Gewölbe im Südostchor mit bildhaften Rippenanfängern, links: die sogenannte Hobelspanrippe



Abb. 13: St. Marien Zwickau, Drachenkopf am oberen Ende der sogenannten Hobelspanrippe



Abb. 14: St. Marien Pirna, Rippenanfänger im Westbereich des Langhauses mit durchlaufender Luftrippe, auf deren Rippenrücken ein Drache emporkriecht

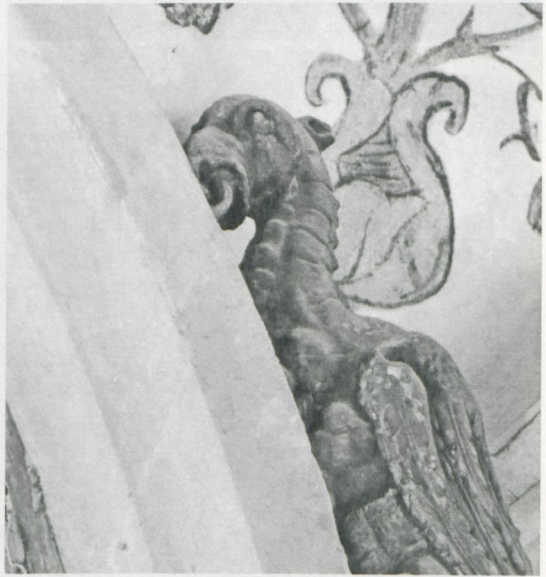


Abb. 15: St. Marien Pirna, Detail der Luftrippe mit Drachen



Abb. 16: St. Marien Pirna, oben links: ein engelsähnlicher Putto mit Säbel bewacht den Übergang zum Mittelschiff und wird das Eindringen des Drachen abwehren



Abb. 17: Magdeburger Dom, Chorgestühl, Miserikordie



Abb. 18: Ulmer Münster, Chorgestühl, Miserikordie



Abb. 19: Ulmer Münster, Chorgestühl, Miserikordie



Abb. 20: Ulmer Münster, Chorgestühl, Misericordie