KUNSTWISSENSCHAFTLICHE STUDIEN
BAND VIII

OSWALD A. ERICH

DIE DARSTELLUNG DES TEUFELS

IN DER CHRISTLICHEN KUNST

DEUTSCHER KUNSTVERLAG
BERLIN W 8 / 1931

INHALT

VORWORT 7

EINLEITUNG. Ikonographische Sonderstellung des Teufels . . 9

I. TEIL. INHALTLICH BEDINGTE TYPEN

1. Anastasis — Besiegter Feind, zorniger Satan 13
2. Das Weltgericht — der Menschenfresser, Satan mit dem Sünder auf dem Schoß 25
3. Die drei Versuchungen Christi — der schöne Jüngling, der Bettler, der falsche Mönch 35
4. Luzifers Fall am Anfang und Satans Sturz am Ende der Dinge . 40
5. Teufelsaustreibung — der Eidolon-Typus 43
6. Die Versuchung des heiligen Antonius — Der phantastische Typus, das schöne Weib 50
7. Darstellungen des biblischen Teufels, die zu keinem Typus geführt haben 53

II. TEIL: ZEITLICH BEDINGTE TYPEN

1. Der karolingisch-ottonische Teufel — Flammenhaar und Büschelschoß 56
2. Der Teufel seit dem 12. Jahrhundert — Tiergestalt, Satyrtypus, Hörner, Schweif und Klauen 63
3. Der italienische und französische Teufel des 14. und 15. Jahrhunderts — De minutis bestiis 73
4. Der fratzenhaft-schreckende und der komisch-häßliche Teufel des hohen Mittelalters — Gorgo und andere Masken, mehrfache Gesichter, Rüsselnase, Curiosa 76
5. Der Höllenstaat — Beelzebub, Luzifer, Satanas, Rangordnung und Bewaffnung — Die Hölle 83
6. Die Farben des Teufels 88

SCHLUSS. RESULTATE UND AUSBLICKE 91

ANMERKUNGEN 95

VORWORT

DIE ikonographischen Angaben über den Teufel, die sich in der Literatur finden, gehen, mit ganz seltenen Ausnahmen, von dem Gesamtthema der jeweiligen Darstellung aus, in welcher Satan nur eine Figur unter vielen ist und dementsprechend mit wenigen Worten abgetan wird.

Allerdings gibt es auch grundsätzliche ikonographische Abhandlungen über den Teufel (Blomberg 1867, Wesseley 1876), aber sie entstammen einer Zeit, wo die Kenntnis der illuminierten Handschriften und besonders der byzantinischen noch im argen lag, und konnten deshalb die Gesichtspunkte, die mir die wichtigsten scheinen, nicht gewinnen. Eine neuere Arbeit geht, bei anders gestelltem Thema, lediglich auf das Groteske und Phantastische aus. (W. Michel, 1911.)

In größeren Werken über die christliche Kunst, wie in denen von F. X. Kraus und Emile Mâle, finden sich sehr wesentliche Angaben ikonographischer Art auch für den Teufel, doch kann bei dem ungeheuren Stoff derartiger Kunstgeschichten natürlich nur verhältnismäßig wenig für ein so spezielles Thema abfallen.

Eine Bildgeschichte des Teufels, die dem heutigen Stande der Wissenschaft entsprechend deren Ergebnisse auswertet, gibt es nicht. Ich konnte mich deshalb mit dem Zitieren der benutzten Arbeiten im Rahmen der Anmerkungen begnügen.

An wertvollen Hinweisen auf das Vorbild der byzantinischen Kunst fehlt es nicht; doch ist mir keine Andeutung in der Literatur bekannt, welche die Gestalten der römischen Antike für das Bild Satans mit heranzieht. Dieser Einfluß muß aber bedeutend gewesen sein. Wenn auch der Osten stets aufs neue für den Westen maßgebende Muster liefert, so ist doch etwa seit dem 12. Jahrhundert die einheimische Kunstübung des Abendlandes so weit frei und selbständig geworden, daß sie sich nun auch erkühnt, in den reichen Bilderschatz der römischen Plastik zu greifen.

So waren denn besonders für den zweiten Teil der vorliegenden Arbeit, in dem der Einfluß der klassischen Antike zum Ausdruck kommen soll, eigene Wege zu gehen, und die Benutzung der Literatur mußte sich noch mehr als im ersten Teile darauf beschränken, einzelnes über Wesen und Vorkommen der römisch-antiken Vorbilder zusammenzutragen. Auch das so gewonnene Material war unter dem neuen Gesichtspunkte zu betrachten, daß, nach Meinung der Kirche, alles Heidenwerk Teufelswerk sei.

Die literarische Hauptquelle bildeten die Schriften der Kirchenväter selbst, die ja vieles über die unsauberen Geister, auch über ihr Aussehen enthalten.

Die ikonographischen Quellen konnten nur die Kunstwerke selbst sein. Ich habe es mir zum Grundsatz gemacht, lediglich nach eigener Anschauung zu arbeiten. Literarisch gegebene Beschreibungen habe ich dann benutzt, wenn nur durch sie wesentliche Lücken ausgefüllt werden konnten.

Bei der Überfülle des Stoffes war an eine annähernde Vollständigkeit nicht zu denken. Doch hoffe ich, die wichtigsten Gesichtspunkte aufgestellt und verfolgt zu haben.

Dabei bin ich mir wohl bewußt, daß diese Bildgeschichte nach allen Seiten hin der weiteren Ausarbeitung bedarf, am meisten wohl auf den Gebieten, die sich mit der Volkskunde und speziell mit dem volkstümlich-liturgischen Theater berühren.

Herrn Geheimrat Prof. Dr. Ad. Goldschmidt, der die Entstehung dieser Arbeit mit stetem Anteil begleitet und ihre Vollendung mit seiner reichen Erfahrung gefördert hat, auch an dieser Stelle meinen aufrichtigen und verehrungsvollen Dank abzustatten, ist mir angenehme Pflicht. Ebenso bin ich Herrn Prof. Dr. F. Noack zu lebhaftem Danke verpflichtet für das fördernde Interesse, das er besonders dem zweiten Teile meiner Arbeit durch manchen wichtigen Hinweis auf die Wurzeln mittelalterlicher Teufelsdarstellung in der klassischen Antike angedeihen ließ.

Herr Dir. Dr. Degering erlaubte mir, die Bestände und Photoarchive der Preuß. Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, zu benutzen. Ihm, sowie den Herren Dr. Boeckler und Dr. Wegener danke ich wertvolle Unterstützung und Beratung bei der Beschaffung des Materials, desgleichen Herrn Dr. Bruhn in der Lipperheideschen Kostümbibliothek.

Die Abbildungen habe ich in der Regel nach photographischen Wiedergaben, zum Teil direkt nach den Originalhandschriften gepaust.

Potsdam, Weihnachten 1930. Osw. A. Erich.

EINLEITUNG

IKONOGRAPHISCHE SONDERSTELLUNG DES TEUFELS

BIS zu der Zeit des Humanismus gibt es bei den Völkern des Abendlandes nur eine Bildung: die christliche. Ihr Verwalter ist die Kirche; von dem Schatze ihres Wissens teilt sie den Laien mit.

Für die Masse des Volkes ist das Bild da, es soll möglichst einfach, eindringlich und leicht verständlich das vermitteln, was man dem Laien zu mahnender und belehrender Anschauung bringen will, sooft er das Gotteshaus betritt[1]. Bisweilen sind es Dinge, die in der Literatur der Kirchenväter schon alter Besitz sind, die man aber nicht eher hinauszustellen für richtig befand. So erklärt es sich, daß Typen, die literarisch schon längst gegeben sind, oft erst um Jahrhunderte später in der bildenden Kunst auftreten[2].

Dabei spielt dann naturgemäß die Persönlichkeit des ausführenden Künstlers eine außerordentlich bescheidene Rolle. Das Konzil von Nicäa verkündet 787 ausdrücklich, die Komposition der Bilder sei nicht Sache künstlerischer Erfindung, sondern „erprobtes Gesetz und Herkommen der katholischen Kirche". Dem Künstler gehöre „allein die Kunst"[3]. Wo Erfindung und Ausführung eines Bildes nicht in einer Hand liegen, da kann sich schwer ein Wille zu eigener Gestaltung regen. So erklärt sich die Festigkeit und Ehrwürdigkeit der ikonographischen Tradition in der christlichen Kirche.

Etwa seit dem 12. Jahrhundert aber läßt die Abhängigkeit des ausführenden Künstlers von seinem Auftraggeber nach. Den Anstoß gibt die Kirche selbst. Mit dem Aufkommen einer neuen Symbolik nämlich, welche die großen Liturgiker Honorius von Autun und Sicardus ausbilden und welche Durandus „gewissermaßen für den Rest des Mittelalters besiegelt", wird der erstarkenden nationalen Phantasie des Abendlandes ein gewaltiger Einfluß auf die Liturgie und damit auch auf die Bildersprache der Kirche eingeräumt. (F. X. Kraus. II.) Auch weltliche Stoffe dringen ein in den Bereich dessen, was z. B. eine Äbtissin nun als wissenswert für ihre Nonnen halten kann: es entsteht der hortus deliciarum der Herrad von Landsperg.

Die Künstler ihrerseits gewannen mit den erwachenden nationalen und individuellen Kräften an Selbstbewußtsein und strebten danach, sich und ihren Stand dem geistlichen Herrn gegenüber durchzusetzen. Dazu legte das Aufkommen des Städtewesens und des Handwerks im 13. und 14. Jahrhundert die Ausführung der künstlerischen Aufträge mehr und mehr in die Hände von Laien. Das Ergebnis war eine weitere Befreiung des bildenden Künstlers; er konnte nicht mehr so streng auf geistlichen

Bahnen geleitet werden wie in früherer Zeit, obwohl es noch lange dauerte, bis jenes gelockerte Band völlig zerriß[4]. Die Phantasie der unverbrauchten Völker darf nun freier und volksmäßiger walten. Ihre vorzüglichsten Gegenstände aber sind die Hölle und ihr Beherrscher. Der Teufel ist das volkstümlich Interessante schlechthin, während die Engel, wie Schelling meint, „die langweiligsten aller Wesen" sind.

Schiller sagt im Anfange seiner Schrift über die tragische Kunst, daß gerade „der unangenehme Affekt den größeren Reiz für uns habe" und also die mit ihm wie mit jedem Affekt verbundene Lust „mit seinem Inhalte gerade in umgekehrtem Verhältnisse stehe". „Es ist eine allgemeine Erscheinung in unserer Natur", fährt er fort, „daß uns das Traurige, das Schreckliche, das Schauderhafte selbst mit unwiderstehlichem Zauber an sich lockt[5]."

Die Kirche nun stellt die Macht des Interessanten als Schreckmittel vor dem Bösen und seinen verderblichen Folgen klug in Rechnung: an die Westfront ihrer Kathedralen, die von der untergehenden Sonne beschienen wird, stellt sie gern jene düsteren, dramatischen Szenen: Heraussteigen der Toten aus den Särgen, strenger Spruch des Weltenrichters, Heulen und Zähneklappen der Verdammten, deren höllische Qualen gewöhnlich einen breiteren Raum einnehmen als die himmlischen Freuden der Erwählten.

Fragt man aber, woher nun der Künstler seine Vorbilder für die Darstellung des Teufels nahm, so ist zunächst auch hier, wie wohl in allen bildgeschichtlichen Fragen, auf Byzanz, die große Vermittlerin zwischen der antiken und der mittelalterlichen Kunst zu verweisen. Für die Ikonographie des Teufels eröffnet sich darüber hinaus noch ein weiteres Feld von Anknüpfungsmöglichkeiten, das dieser Figur allein vorbehalten ist, in den Denkmälern der römischen Kunst, die der abendländische Künstler des Mittelalters auf dem Boden seiner Heimat vorfand und gemäß seinem eigenen Naturell deutete oder mißverstand.

Hier konnte die Antike unmittelbar auf Auge und Phantasie der jungen Völker wirken, hier wurde sie nicht in einer Form angeboten, in die der Geschmack eines anderen Volkes sie umgesetzt hatte. Sie mußte um so fruchtbarer werden, als die abendländische Kunst, die neue Hüllen für ihren stets sich verändernden Teufel brauchte, an den Denkmälern des germanischen und gallischen Heidentums, soweit sie etwa noch aufrecht standen, sicher keinen Anreiz zur Nachahmung fand.

Diese Götter und Halbgötter der römischen Antike nun erklärt die Kirche schon im 5. Jahrhundert samt und sonders für Dämonen[6], in der Hauptsache wohl auf Grund der Psalmen. Eine ganze Welt wurde so abgelehnt und der Verachtung preisgegeben[7]. Die Folge war, daß jeder, der am Rhein, an der Mosel, in der Provence, in Rom oder sonstwo im Abend-

lande auf diese Dinge, ja überhaupt auf irgendwelche bildliche Reste des „Heidentums“[8], stieß, in ihnen schlechthin Teufel sehen mußte. Dasselbe gilt natürlich auch für die Figuren der einheimischen Religionen. Zugleich erklärt sich so wohl am besten die ungeheure Mannigfaltigkeit der Gestalten, die der Teufel annehmen konnte. Dennoch hat diese Vielgestaltigkeit ihre Grenzen. Sie liegen da, wo sie für alle Gebilde der Phantasie liegen, nämlich in ihrer Verständlichkeit und ihrer daraus entspringenden Geltung für die Allgemeinheit.

So ist auch das Bild des Teufels etwas historisch Gewordenes, an Tradition Gebundenes.

Ja mehr: es zeigt sich, daß der Teufel in ein und derselben Handschrift in verschiedenen Gestalten erscheinen kann, je nach dem Amte, das er gerade ausübt. Seine Ikonographie modifiziert sich also weiter durch das Thema der Begebenheit, bei der er jeweils auftritt. Wie weit es geschah, soll im ersten Teile der Arbeit gezeigt werden.

An den „inhaltlichen“ Typen, die fast alle schon in Byzanz ausgebildet oder vorgebildet werden, hält die Kunst in der Regel mit großer Zähigkeit fest.

Es gehört nun zu den reizvollsten Aufgaben der Ikonographie des Bösen, zu beobachten, wie sich das Aussehen des Satanas selbst allmählich verändert, während das Schema der Gesamtdarstellung doch immer nach Möglichkeit berücksichtigt wird, bis die Kunst schließlich (fast überall) die Fesseln des Themas abwirft und der unsaubere Geist ganz das Exterieur der allgemeinen, zeitgemäßen Teufelssippe annimmt.

Dieses andere siegreiche und große Dämonengeschlecht hatte sich niemals um die Grenzen eines literarisch fest gegebenen Themas zu kümmern, dessen sichtbar geprägte Form nicht für alle Zeiten aktuell bleiben konnte. Es durfte sich von vornherein ganz der Gegenwart hingeben und konnte um so üppiger ins Kraut schießen. Geschmack und Bildungsstand des Volkes, Stärke oder Schwäche der volkstümlichen Phantasie im Benutzen der Vorbilder wie im eigenen Schaffen, Ausgestaltung der kirchlichen Lehre und Schwankungen in der Autorität und den Bedürfnissen des Auftraggebers sind ihre stets wechselnden Voraussetzungen. Diesen Gegebenheiten passen sie sich jeweils an, und ich möchte deshalb diese Teufelstypen die zeitgeschichtlichen nennen. Sie müssen sich naturgemäß nach ganz anderen Gesetzen entwickeln als die an einen bestimmten Inhalt gebundenen Typen.

Der heilige Thomas von Aquino sagt, es habe mit dem Glauben nichts zu tun, ob die Teufel einen Körper haben oder nicht. Er hat sicher recht; für die Ikonographie des Teufels aber ist die Frage, ob sie einen Körper haben oder nicht, entscheidend. Die Typengeschichte des körperhaften Teufels kann aber, will sie nicht nach allen Seiten hin ins Uferlose und Unbestimmte geraten, sich nur mit ihm als Persönlichkeit beschäftigen

und muß all die Symbole und rein tierischen Bilder ausscheiden, die häufig „das Böse“ darstellen.

Dagegen gehören zur Bildgeschichte Satans auch alle Unterteufel und dienstbaren Geister der Hölle. Denn, wie schon das Evangelium sagt[9], der Teufel ist Legion, und die Unterscheidung zwischen Teufeln und unreinen Geistern ist – wenigstens in der Ikonographie – nicht durchführbar.

Mithin soll sich die Untersuchung erstrecken auf alle Arten von bösen Geistern, sofern sie nur als Persönlichkeiten auftreten.

Der Person kommt die Ähnlichkeit mit dem Menschen zu insofern, als zu ihr gehört der aufrechte Gang, die Gliederung in Rumpf und Kopf, Arme und Beine. Mögen all diese Teile im einzelnen tierisch sein oder sonst aussehen wie sie wollen: es muß der Kopf sich deutlich vom Körper trennen, die Beine müssen schreiten und treten können, die Arme greifen und abwehren können, sei es nun mit Händen, Pfoten oder Klauen.

Eine einheitliche oder gar lückenlos durch die Jahrhunderte geführte Ikonographie des Teufels läßt sich bei der ungeheuren Vielgestaltigkeit dieser Figur nicht geben. Doch sind des öfteren Gestaltungen von unsauberen Geistern festzustellen, die von einem bestimmbaren Zeitpunkt an auftreten und oft noch kräftige Nachfolge haben, wenn schon längst neue Typen zur Herrschaft gelangt sind.

Erst das Mittelalter hat den Teufel im engeren Sinne, so wie wir ihn noch heute verstehen, geschaffen. Wie das christliche Abendland sein Bild allmählich herausarbeitet und wandelt, soll im zweiten Teile dieser Arbeit gezeigt werden.

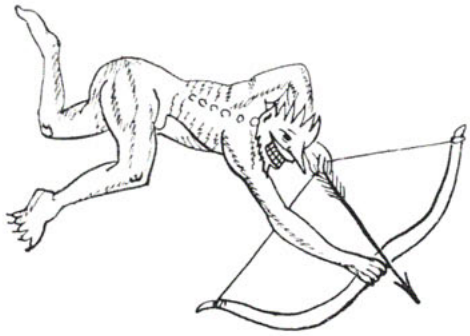

Abb. 1 (Text S. 59 u. 86)