

Schlafes Brüder – Überlegungen zur kommunikativen Funktion subversiver Bilder in mittelalterlichen Chorgestühlen

Prolog: Abendvorträge

Die vorliegende Art von Publikationen, in der die Autoren ihren Beitrag einem Freund und Kollegen widmen, der sich in der abschließenden Phase seines Berufslebens befindet, lädt durchaus dazu ein, auch über die Arbeitsbedingungen unserer Profession zu sinnieren.¹ Führt man sich etwa einen typischen Arbeitsalltag eines Kunsthistorikers vor Augen, der an der Universität lehrt und forscht, kommen einem gewiss die Abhaltung von Vorlesungen und Seminaren in den Sinn, die Vorbereitung derselben, die wenig erquickliche Erledigung von administrativen Aufgaben und natürlich die notorischen, dringend zu beendenden Forschungsarbeiten. Vielleicht wird einreicher Arbeitstag auch mit dem Besuch eines Abendvortrags abgeschlossen, in dem, wie meist üblich, ein vom Institut eingeladener Kollege seine Forschungen vorstellt.

Die Teilnahme an einer solchen, meist zu fortgeschrittener Stunde stattfindenden Veranstaltung ist nicht ohne Tücken. Das Dämmerlicht eines kunsthistorischen Lichtbildvortrags sorgt im Verein mit der aus einem anstrengenden Arbeitstag resultierenden Ermattung nicht selten dafür, dass die Konzentration auf einen noch so anregenden Vortrag nachlässt und man eventuell sogar in ein kleines Nickerchen verfällt. Die Gedanken schweifen ab, und da das Mittagessen dann schon einige Stunden her ist, nimmt es nicht Wunder, wenn sich eine Vorfreude auf das in der Regel dem Vortrag folgende gemeinsame Abendessen einstellt, zu dem das Institut den Vortragenden gewöhnlich einlädt. Der mit einem Klappmechanismus versehene Hörsaalsessel, in den der Ermattete soeben versunken ist, ruft ihm möglicherweise die mittelalterlichen Chorgestühle in Erinnerung, deren Erforschung er vielleicht seine Nachmittagsstunden geopfert hat.

Die sogenannten Stallen sind oft mit hochklappbaren Sitzbrettern ausgestattet, die an der Unterseite meist mit als Miserikordien bezeichneten Konsolstücken versehen sind, an welchen die Geistlichen sich mit dem Gesäß abstützen und dadurch die Beine entlasten konnten, wenn der Ablauf der Liturgie das Stehen einforderte [Abb. 1]. Diese Miserikordien sind wie das gesamte Chorgestühl häufig mit Schnitzereien reich verziert. Nun könnte man erwarten, dass man in unmittelbarer Nähe des Sanktuariums nur auf besonders erbauliche Bildthemen stößt. Doch ist das Gegenteil der Fall. Nirgends sonst wird man mit einer solch geradezu subversiven Ikonografie konfrontiert wie im Chorgestühl – ein Umstand, der der kunsthistorischen Forschung immer Rätsel aufgab. Dort, wo das Gotteslob zu beten und zu singen seine eigentliche Aufgabe war, fand sich der mittelalterliche Kleriker nicht selten mitten in einer Bilderwelt von sündhaftem Treiben wieder. In dieser musste er stundenlang verharren, um aufmerksam den Chorgebeten und Messen zu folgen, was ihm selbstredend nicht immer in gleichbleibend konzentrierter Weise gelingen konnte.

1 Der vorliegende Beitrag basiert teilweise auf einem unveröffentlichten Vortrag, den Bruno Boerner im Februar 2012 zur Verabschiedung von Christian Freigang an der Universität Frankfurt gehalten hat, und auf einem Teil in dem mit Stefan Bürger gemeinsam verfassten Artikel von Maria-Christina Boerner, Der Teufel sitzt auf dem Detail.



Abb. 1 Detail Chorgestühl, um 1355, Eichenholz, Dom, Magdeburg

te. Es wäre kein Zufall, wenn diese Problematik dem ermattenden Kunsthistoriker gerade jetzt inmitten des Abendvortrags in den Sinn käme. Befindet er sich dort nicht in einer dem Kleriker vergleichbaren Situation, in der die aufziehende Müdigkeit es ihm erschwert, gegen den inneren Schweinehund anzukämpfen, der die Aufmerksamkeit von der Thematik des Vortrags zu inhaltsfremden Gedanken ablenkt?

I. Das Modell eines betenden Stiftsherrn

Die ideale Kontemplation eines Stiftsherrn beim Chorgebet zeigt vielleicht eines der berühmtesten Bilder der niederländischen Malerei, die Paele-Madonna von Jan van Eyck in Brügge.² Eine Inschrift nennt Stifter und Maler und erwähnt, dass der porträtierte Kanoniker van der Paele zwei Kaplaneien für sein Seelenheil stiftete. Der abgebildete Raum gibt wohl den Chor der heute zerstörten Kollegiatskirche St. Donatian in Brügge wieder; den Kirchenpatron sehen wir auf der linken Seite im reichen, von van Eyck so genial gemalten Bischofsornat. Das Retabel befand sich nach dem Tod des Stifters im Schiff der Kirche und

² Zum Folgenden vgl. Belting, *Miroir du monde*, 99–104 und Abb. 41.



Abb. 2 Detail Chorgestühl, Miserikordie, Sitz Nr. 26, um 1355, Eichenholz, Dom, Magdeburg

schmückte später den Hauptaltar dieses romanischen Baus.³ Der Dargestellte wurde 1434 aus Alters- und Gesundheitsgründen von der regelmäßigen Teilnahme am Gottesdienst freigestellt, das Retabel ist sozusagen sein Vermächtnis als Stiftsherr.

Mit dem Chorrund ist eine sehr genaue topografische Situation in der für van Eyck typischen akribischen Darstellung der Details beschrieben. Wichtig sind auch die sorgfältig ausgeführten porträthafter Züge des Kanonikers, der am Rand des Chorrunds unweit seines angestammten Arbeitsplatzes kniet, wo er normalerweise seiner Tätigkeit als Chorherr nachkam. Damit sehen wir ein Porträt des Kanonikers van der Paele in der Wahrnehmung seiner einstigen Hauptpflicht: dem Chorgebet. Der Stiftsherr hat gerade seine Brille abgenommen und sieht von seiner Lektüre auf. Somit liest er nicht mehr in seinem Brevier, sondern betrachtet eingehend vor seinem inneren Auge den Gegenstand seiner Kontemplation, nämlich die den Platz des Hauptaltars einnehmende überlebensgroße Madonna mit dem Jesusknaben.⁴ Man muss nicht unbedingt davon ausgehen, dass wir hier eine Marien-Vision des Kanonikers als besonderes charismatisches Ereignis vor uns haben, sondern es handelt sich schlicht um die konzentrierte Andacht eines Stiftsherrn im Gebet.

Da er Verdienste für sein Seelenheil erworben hatte, indem er über Jahre hinweg seiner Hauptaufgabe, dem Chorgebet, in idealer Weise nachgekommen war, wird er von seinem

³ Borchert, Van Eyck to Durer, 146.

⁴ Belting, Miroir du monde, 102.

persönlichen Heiligenpatron Georg der Jungfrau und Christus anempfohlen. Der Betrachter des Gemäldes kann beobachten, wie der Christusknabe den Domherrn anblickt, als ob er sein Gebet gnädig entgegennimmt, derweil van der Paele selbst den Blick seines Gottes nicht zu erwidern vermag, weil er ihn nicht real, sondern nur vor seinem inneren Auge, in seiner Vorstellung sehen kann. Die wahre *Visio Dei* ist es zwar, was sich van der Paele für dereinst erhofft, aber er kann sie vorerst, in seinem irdischen Leben, nicht erlangen. Um die wahre Schau Gottes zu erreichen, verrichtet er andächtig und gewissenhaft sein Chorgebet. Van Eyck malt ihn ganz auf den Gegenstand seiner Andacht konzentriert, nichts Irdisches scheint ihn von seiner Kontemplation ablenken zu können.

Dass dies nicht jedem Kleriker gelingt, wird in den Chorgestühlen durchaus bildlich thematisiert, wie es etwa jener sanft entschlafene Kleriker in den Ställen des Magdeburger Doms zu zeigen vermag, der den Kampf mit seinem trägen Körper offenbar verloren gab, um sich den süßen Träumen sinnlicher Genüsse hinzugeben [Abb. 2]. Auf dem Bild der Paele-Madonna ist das Chorgestühl gar nicht erst zu sehen, van Eyck verzichtet auf dieses Möbel, um sich ganz der fiktiven Interaktion seiner überlebensgroß dargestellten Figuren zu widmen.

II. Köln

Von der verwirrenden Bilderwelt mittelalterlicher Chorgestühle kann man sich nirgends ein genaueres Bild machen als am Exemplar im Kölner Dom, das mit seinen 104 Sitzen zu den größten erhaltenen mittelalterlichen Ställen zählt und dessen Unterkonstruktion dendrochronologisch in die Zeit von 1308–1311 datiert werden konnte.⁵ Ein umfangreiches Bildprogramm konfrontiert den Betrachter mit einer verwirrenden Melange von alt- und neutestamentlichen Ereignissen, Begebenheiten aus dem menschlichen Alltag, Kampfszenen und einer Vielzahl drolatischer Darstellungen.⁶ An den Pfeilerverkleidungen befinden sich Szenen aus dem Alten Testament wie die Vertreibung aus dem Paradies und Abrahams Opfer. An den niedrigen Wangen und ihren Aufbauten finden sich etwa Darstellungen von Abrahams Schoß, Rhetorik und Dialektik, Minneszenen, Verkündigung, Kain und Abel, dem reichen Prasser, Musik und Grammatik. An den Miserikordien, Knäufen und Vierpassbohlen sieht man vielerlei Drollerien: Drachen und drachenartige Tiere, Mischwesen als Musiker und Kämpfer. Auch Affen kommen häufig vor, nicht selten in Parodien auf menschliche Handlungen. Dann erscheinen Liebespaare, die sich hemmungslos ihren Umarmungen hingeben, und kämpfende Paare in allen Variationen. Dazwischen tauchen dann wieder Christussymbole wie Löwe, Phönix, Pelikan und Einhorn auf. Als Warnung vor der Macht der Frauen über die Männer präsentiert man Aristoteles und Phyllis, als Mahnung vor dem Hochmut einen Ritter, der vom Pferd stürzt.

Es sind natürlich die subversiven Bilder, die ins Auge stechen. Männer, die Frauen nachstellen, finden sich allenthalben, mehrmals auch küssende und sich umarmende Paare [Abb. 3].⁷ Die irdisch sinnlichen Genüsse kulminieren in einer Szene, in der sich ein höfisch gekleideter Jüngling mit einer Weinflasche einer Dame im Badezuber nähert, es liegt wohl eine eindeutige Absicht vor.⁸ Ein anderer Mann schmiegt sich lustvoll an eine Frau, die auf

5 Bergmann, Chorgestühl des Kölner Domes, 19.

6 Zum Bildprogramm der Kölner Chorstellen vgl. ebd. 88–110.

7 Ebd., 99, Abb. T 31; Tieschowitz, Chorgestühl, Abb. 12.

8 Bergmann, Chorgestühl des Kölner Domes, Abb. F 11.



Abb. 3 Umzeichnung, Detail Chorgestühl, Knauf einer Armlehne mit Liebespaar, 1308–1311, Eichenholz, Dom, Köln



Abb. 4 Umzeichnung, Detail Chorgestühl, Wangenzwickel, 1308–1311, Eichenholz, Dom, Köln

einer Zither spielt.⁹ Diese Figurengruppe reiht sich in eine Serie von Bildern ein, in denen negative und positive Aspekte der Musik präsentiert werden. Es geht augenscheinlich darum, die kirchliche Musik, den Lobgesang der Priester, welcher auf die himmlische Liturgie verweist, in Gegensatz zu stellen zur irdischen Musik der Spielleute. Letztere wurden als Helfer des Satans gesehen, der mit ihrer Unterstützung den Menschen zur fleischlichen Sünde verleitet.¹⁰ Eindeutig negativ konnotiert ist auch die auf den Händen balancierende junge Frau mit über dem Kopf abgewinkelten Beinen. Sie erinnert natürlich an die tanzende Salome, die König Herodes anstiftete, Johannes dem Täufer den Kopf abzuschlagen.¹¹ Als dezidiert abschreckendes Negativ-Exempel dient den klerikalen Betrachtern das Bild eines Mönches, der sich willig von den süßen Klängen verführen lässt, die ihm eine elegant gekleidete Frau auf ihrem Saiteninstrument darbietet [Abb. 4].¹²

Oft sind es hybride Mischwesen, halb Tier, halb Mensch, die als Musiker dargestellt ohne Zweifel auf die Narren und Spielleute anspielen – das zumeist fahrende Volk, das zur Belustigung der Bevölkerung an Festen und Jahrmärkten seine Aufwartung machte.¹³ Die christliche Kirche mit ihrer starken Skepsis gegenüber profanem Schauspiel und Unterhaltung hatte schon früh ihr Urteil über Jongleure und Schauspieler gefällt. Sie betrachtete sie lange als außerhalb der *civitas Dei* stehend und versagte ihnen die Sakramente.¹⁴ Gilles de Corbeil sah sie als *monstra* und nicht dem Menschengeschlecht zugehörig, und der domini-

⁹ Ebd., 100, Abb. T 32.

¹⁰ Ebd., 101.

¹¹ Ebd., Abb. F 15.

¹² Ebd., Abb. F 7.

¹³ Ebd., 106, Abb. T 35.

¹⁴ Zum Folgenden vgl. Boerner, Bildwirkungen, 172–173; Salmen, Spielmann im Mittelalter; Hartung, Spielleute.

kanische Prediger Berthold von Regensburg rechnete *gumpelute*, *gyger* und *tamburer* dem teuflischen zehnten Chor zu, der von Gott abgefallen ist.¹⁵ Thomas Cobham verweist auf das unzüchtige Spiel mit Entblößungen des Körpers und auf die Beteiligung an Gelagen und unzüchtigen Feiern mit Kunststücken, Musik und Tanz.¹⁶ Im Chorgestühl des Kölner Doms werden mit den Spielleuten, Spielern und Tänzern somit Randexistenzen der Gesellschaft ins Bild gebracht, vor deren verführerischer Musik und Tanz sich der Kleriker in Acht nehmen sollte. Die Gefahr lockte ihn nicht nur draußen auf dem Domplatz, wo die Vaganten aufspielen, sondern auch drinnen im Chor, wenn während der langen Horen seine Aufmerksamkeit auf das Gebet allmählich zu schwinden drohte und der Domherr beim langsam einsetzenden Dämmer Schlaf Gefahr lief, sich süße, weltliche Genüsse zu erträumen.

Indem die Jongleure und Spielleute als Mischwesen, halb Mensch, halb Tier, dargestellt werden, betonte man, dass diese – wie eben die Tiere – ihre körperlichen Bedürfnisse nicht zu kontrollieren vermochten und ihnen hemmungslos erlagen. Das gleiche, so sollte es zum Ausdruck gebracht werden, galt auch für den Kleriker, der beim Chorgebet sich solcher Gedanken nicht zu erwehren bereit war. Um dessen gewahr zu werden, sollte es sich für ihn lohnen, das einleitende Bild des Kölner Zyklus zu betrachten oder in Erinnerung zu rufen, das die Vertreibung aus dem Paradies zeigt.¹⁷ Nach der damaligen theologisch-anthropologischen Konzeption sind auf dieses Ereignis nämlich auch die Schwächen des Kanonikers zurückzuführen, auf die ihn die Bilder des Chorgestühls ständig hinweisen.¹⁸ Da er aus Stolz (*superbia*) die Unterwerfung seines Geistes unter Gott verweigerte, verlor Adam gemäß der damaligen Erbsündenlehre die Kontrolle über seinen eigenen Körper. Die Disharmonie zwischen dem äußeren und inneren Menschen wurde demgemäß auf die Vertreibung aus dem Paradies zurückgeführt. Wenn von nun an der Mensch sich nicht ständig dessen erwehrt, so die theologischen Überlegungen, überlagern körperliche Lust und materielle Gier seine Vernunft und die Bedürfnisse seiner Seele.

Jeden Tag konnten die Domherren anhand mannigfaltiger Bildexempel in ihrem Chorgestühl beobachten, wie die sinnlichen Vermögen die Oberhand über die seelisch-geistigen Kräfte gewannen und die Konzentration auf ihre spirituellen Pflichten körperlichen Reizen erlagen. Die hybriden Mischwesen, halb Mensch, halb Tier, bringen zum Ausdruck, dass sich die den weltlichen Gelüsten hingebenden Sünder wie die Tiere von ihren niederen Instinkten leiten ließen. Das gilt auch für den Kleriker, von dem insbesondere verlangt wurde, dass er seine spirituellen Tätigkeiten von irdischen Einflüssen freizuhalten hatte. Die subversiven Bilder sollten ihn dabei zur Selbstreflexion anregen. Da er während des stundenlangen, von zuweilen monotonen Wiederholungen geprägten Chorgebets ständig der Gefahr ausgesetzt war, die Aufmerksamkeit auf das Gotteslob zu verlieren, warnten ihn die ins Animalische metamorphosierten Musikantenfiguren davor, seinen tierischen Instinkten zu folgen und in einen von weltlich-sinnlichen Traumbildern belebten Schlummer zu verfallen.

III. Magdeburg

Ähnlichen Intentionen folgen die subversiven Bilder in den Ställen des Magdeburger Doms; sie wählen indes eine andere ikonische Rhetorik.

¹⁵ Hartung, *Spielleute*, 42–43.

¹⁶ Hier zitiert nach Kröll, *Komik des grotesken Körpers*, 54, Anm. 67.

¹⁷ Bergmann, *Chorgestühl des Kölner Domes*, 89, Abb. T 24.

¹⁸ Zum Folgenden vgl. Boerner, *Par caritas par meritum*, 106–107.



Abb. 5 Detail Chorgestühl, Miserikordie, Sitz Nr. 10, um 1355, Eichenholz, Dom, Magdeburg

Das dortige Chorgestühl war vermutlich zur Weihe des Domes 1363 fertiggestellt.¹⁹ Die Reliefs an den Chorwangen stellen ausführlich die Stationen des Lebens Jesu dar. Die Miserikordien unter den Klappsitzen dagegen zeigen wieder eine ganze Reihe von Beispielen sündhaften Lebens. Vergleichbar mit der Kölner Ikonografie ist die Darstellung eines Mönchs, der mit einer Frau auf dem Rücken zu einem kleinen Haus geht, an dessen Tür ihn als Pförtner ein Teufel empfängt, um ihn zum Eintritt aufzufordern [Abb. 5].²⁰ Natürlich symbolisiert das Gebäude die Sphäre von Sünde und Unzucht, die der Mann, den Lockungen des Teufels nachgebend, bereitwillig betritt. Auch hier wird also mit einem Negativ-Beispiel aus dem Alltagsleben an die Kleriker eine Warnung ausgedrückt, sich ihrer irdischen Gelüste zu erwehren.

Eine die Miserikordien zierende Serie von Bildszenen, die für unsere Fragestellung von besonderem Belang ist, nutzt indes eine andere ikonische Strategie, die Kanoniker zur Reflexion über das eigene Verhalten anzuregen. Die Grundkonstellation dieser Bilder ist durchweg die gleiche. Die die Miserikordien betrachtenden Kanoniker erkennen einen der ihren in je unterschiedlichen Gebetshaltungen, den im Wettstreit jeweils ein Engelchen und ein Teufelchen in seinem Tun und Verhalten zu beeinflussen suchen. Die erste Miserikordie

¹⁹ Zum Magdeburger Chorgestühl unterrichten ausführlich Porstmann, *Chorgestühl Magdeburg*, und Michael, *Chorgestühl im Magdeburger Dom*.

²⁰ Porstmann, *Chorgestühl Magdeburg*, 31, Abb. 15.



Abb. 6 Detail Chorgestühl, Miserikordie, Sitz Nr. 15, um 1355, Eichenholz, Dom, Magdeburg

zeigt einen Domherrn, der zwischen Engel und Teufel sitzt.²¹ Er wendet sich betont dem Engel rechts zu, der ihm mit beiden Händen ein Schriftband vor Augen hält. Die Kleriker können sich also in positiver Weise mit dem abgebildeten Domherren identifizieren, denn der Mann lässt sich vom Teufel in seinem Rücken nicht versuchen, sondern er wendet sich, wie der erwähnte Kanonikus van der Paele, aufmerksam dem von Engel verkörperten liturgischem Gebet zu.

Interessanter noch ist ein Relief, das Porstmann dem Sitz des Probstes zuordnet, bei dem das Ringen des Domherrn mit sich selbst in vollem Gange ist [Abb. 6].²² Einerseits gelingt es dem Engel links, das Haar des Sitzenden beiseitezustreichen, um sein rechtes Ohr zu erreichen, andererseits hat der Teufel seinen Kampf keineswegs aufgegeben. Die Hand des Dämons touchiert diejenige des Domherrn, die letzterer zu seinem linken Ohr führt. Interessanterweise lässt sich nicht einfach entscheiden, ob die Bewegung der offenen Hand des Klerikers dazu dient, das Ohr für die Einflüsterungen des Teufels zu verschließen, oder ob sie sich bereitmacht, das schon leicht geneigte Haupt des Geistlichen für ein Nickerchen zu empfangen. In diesem Fall wäre die Verführung des Teufels von Erfolg gekrönt. Gut möglich, dass die Bildkonzeptoren und -schnitzer hier bewusst eine Leerstelle beließen, um die geistlichen Betrachter warnend dazu anzuregen, für sich selbst zu bestimmen, ob

²¹ Ebd., 24, Abb. 6.

²² Ebd., 35, Abb. 20.



Abb. 7 Detail Chorgestühl, Miserikordie, Sitz Nr. 19, um 1355, Eichenholz, Dom, Magdeburg

sie sich für das andächtige Gebet entscheiden oder ihren körperlichen Gelüsten nachgeben wollen. Selbst bei der Darstellung der Augen des Klerikers lässt sich auf den ersten Blick nicht entscheiden, ob sie offen oder geschlossen sind.

Ein anderer sitzender Domherr wiederum scheint den Versuchungen des Teufels zu widerstehen [Abb. 7].²³ Er hält die zusammengelegten Hände im Gebet nach links erhoben zu dem Engel hin, der aus einer Wolke erscheint. Rechts taucht ein Teufel auf, der sich offenbar vor Wut die Brust zerreißt, da er seine Bemühungen als vergeblich erkennt. Vor den Knien des Domherrn sehen wir ein Wappenschild, das auf den Adelsstand verweist. Die Bildschnitzer setzen die Kleriker in unterschiedlichen Gebetshaltungen in Szene. So zeigt sich etwa ein diesmal kniender Domherr, der sich nach rechts einem Engel mit Schriftband zuwendet und die Fingerspitzen zum Gebet zusammenlegt.²⁴ Hier geht es offensichtlich darum, die Kleriker davor zu warnen, dass die Lockungen der Sünde allgegenwärtig bleiben und sie sich ständig ihrer erwehren müssen. Denn von links kommend macht sich ein hässlicher Teufel mit Schweinsohren am Hinterteil des Beters mit einem zweizinkigen Feuerhaken zu schaffen. Mit solch einem Haken ziehen die Teufel die Seelen der Verdammten in die Hölle, wie es in anderen Zusammenhängen öfters dargestellt wird.²⁵

²³ Porstmann, Chorgestühl Magdeburg, 42, Abb. 24.

²⁴ Ebd., 28, Abb. 11.

²⁵ Ebd., 26.



Abb. 8 Detail Chorgestühl, Miserikordie, Sitz Nr. 8, um 1355, Eichenholz, Dom, Magdeburg

Mehrere der Miserikordienreliefs zeigen eine vergleichbare Situation. So sieht man einen gebückt stehenden Domherrn sich im Gebet einem Engel zuwendend, der ihm ein kleines geöffnetes Gebetsbuch vor Augen hält [Abb. 8].²⁶ Rechts indes versucht ein grin-sender Teufel mit weiblichen Brüsten, mit dem Hinterteil des Teufels zu kommunizieren. Die rechte Hand auf den Allerwertesten des Domherrn gelegt, kratzt sich das Teufelchen mit seiner Linken das eigene Hinterteil. Des Klerikers Körperbeugung, darauf weist Hans Michael hin, kann auch als Zeichen der Ehrfurcht und Bußgesinnung bei bestimmten Buß-gebeten gelesen werden.²⁷ Im Grunde ist auch hier, wie auch noch bei anderen vergleich-baren Szenen, nicht zu erkennen, inwieweit die Lockungen des Teufels zum Ziel führen. Dies soll der betrachtende Kleriker immer für sich selbst entscheiden, darin liegt wohl der Sinn der gewählten Bildstrategie. Indem er darüber nachdenken muss, wird er umso mehr dazu angeregt, sich über sein eigenes Verhalten beim Chorgebet Klarheit zu verschaffen.

Andere Bilder zeigen als warnende Beispiele, wie Domherren ihren körperlichen Schwächen erliegen. Einer stützt in bequemer Haltung seinen Kopf auf die rechte Hand, er wurde oben schon erwähnt [Abb. 2].²⁸ Mit Schwung streckt ein Teufel seine Beine aus, um mit seinen Füßen das Ohr des Kanonikers für das Chorgebet zu verschließen. Mit beiden Händen umfasst der Dämon derart sein eigenes Hinterteil, als wollte er damit gerade einen

²⁶ Ebd. 29, Abb. 13.

²⁷ Michael, Das Chorgestühl im Magdeburger Dom, 119.

²⁸ Zu dieser Figur vgl. auch Porstmann, Chorgestühl Magdeburg, 45, 47–48, Abb. 31.

kräftigen Ton zum Besten geben, der wohl so gar nichts mit dem sakralen Chorgesang gemein hätte, dem sich der Domherr eigentlich widmen müsste. Ein Engel mit Spruchband versucht eifrig, aber gleichwohl vergeblich, die Aufmerksamkeit des Entschlafenen noch auf den Gottesdienst zu lenken. Doch dieser ist, so zeigt es sein verräterisches Lächeln, längst seinen süßen irdischen Träumen erlegen. Ohren und Gesäß bieten sich dabei als bevorzugte Operationsfelder der Teufel an, denn bereits in der Antike vertrat man die Ansicht, dass sich die unwillkommenen Dämonen unbemerkt durch die Körperöffnungen des Menschen (wahlweise auch Auge und Genitalien) in sein Inneres schleichen und so von ihm Besitz ergreifen können.²⁹

IV. Das Ringen um die Seele

Gisbert Porstmann hat in seiner Untersuchung des Magdeburger Chorgestühls die Intentionen dieser Bildgestaltung richtig erkannt, und wir können seiner Argumentation in weiten Strecken folgen. In dem entschlummerten Priester sieht er zu Recht die Sünde der Trägheit *acedia* dargestellt, und er bringt die Botschaft der Darstellungen mit den *Institutiones* des Johannes Cassian in Verbindung, die als Grundmodell des Gebetes für das geistliche Leben während des ganzen Mittelalters bekannt waren.³⁰ Dort ist auch von der Schlauheit des Teufels die Rede, der sich in die Gedanken der Menschen einschleicht, um die Seelen zu Fall zu bringen.³¹ Es geht Porstmann vor allem um den von Cassian entworfenen mehrstufigen Aufstieg des Gläubigen zur Keuschheit, dessen letzte und höchste Stufe erreicht sei, wenn der Mönch „selbst im Schlafe nicht durch verführerische Vorstellungen von Weibern betrogen“ werde.³² Die Darstellungen mit den betenden Chorherren des Magdeburger Domgestühls vergegenwärtigen für Porstmann „als originelle, auf den Chordienst bezogene Bildfindungen die essentielle Lebensauffassung ihrer Zeit: Das Individuum war in die Entscheidung gerufen zwischen Gut und Böse“.³³

V. Der Kampf um die Aufmerksamkeit

An dieser Stelle könnte man sich gleichwohl fragen, warum man im nach dem Sanktuarium zweitheiligsten Ort der Kirche dem Teufel und der Sünde eine solch breite Bildpräsenz einzuräumen bereit war. Wären nicht andere Räumlichkeiten des Kanonikerbezirks geeigneter gewesen, solche Warnungen an die Chorherren zu richten, wie etwa die außerhalb der Kirche gelegenen Gemeinschaftsräume der Stiftsherren? Als Antwort kann man schlicht darauf verweisen, dass diese Bilder gerade an diesem Ort von besonderer Notwendigkeit waren. Sie wiesen in den Kölner und Magdeburger Ställen die Domherren auf ihre mentalen und körperlichen Schwächen hin, welche ihnen bei ihrem liturgischen Gebet hinderlich waren. Die Hauptgefahr, die den Chorherren bei ihrem stundenlangen Gottesdienst drohte, war natürlich das Nachlassen der Aufmerksamkeit beim Gebet, exakt hier vor allem

²⁹ Bürger und Boerner, 297.

³⁰ Porstmann, Chorgestühl Magdeburg, 238–242.

³¹ Ebd. 240.

³² Zitiert nach ebd. 241.

³³ Ebd. 243.

kamen die Bilder zum Einsatz. Dass Bilder hier ein wirksames Gegenmittel sein können, wird im Mittelalter immer wieder hervorgehoben. Auch Thomas von Aquin und Bonaventura betonten, dass Bilder neben ihrer memorialen Funktion vor allem die Bereitschaft zur Andacht (*ad excitandum affectum devotionis*) fördern und anregen können.³⁴

Es war insbesondere die Monotonie der häufigen Wiederholungen, welche die Gedanken der Priester vom eigentlichen Gegenstand ihres Gebetes abschweifen ließen, und besonders gefürchtet waren natürlich die gedanklichen Ablenkungen, welche sich auf körperliche Gelüste bezogen.

Trotz der zum Teil derben Szenen und der „absurden triebhaften Welt“,³⁵ die in den Ställen dargestellt wurden, hebt Porstmann die ernstesten Absichten dieser Bilder hervor und betont, dass es sich dabei, wie in der älteren Forschung oft aufgeworfen, weder um launige Einfälle der Bildschnitzer noch um unterhaltsame moralische Belehrung handelte; auch kämen sie nicht dem „Vergnügen des Publikums an derben und vulgären Schilderungen“ nach.³⁶

Doch ganz ausschließen sollte man den Aspekt des Amüsemments nicht. Die Bilder vom eingeschlummerten Kleriker und den leichtfertigen Sündern, die ohne Arg Unzucht treiben und sich der eschatologischen Folgen ihres Tuns nicht gewahr werden, sollten bei den Klerikern, so lässt es sich in Betracht ziehen, durchaus für schadenfreudige Belustigung sorgen. Doch das Lachen sollte ihnen spätestens dann gefrieren, wenn sie in den Handlungen dieser Bilder ihr eigenes Fehlverhalten erkannten und sich erinnerten, wie sie selbst unkeusche Handlungen erträumt oder gar vollzogen hatten. Jetzt zumal, so lässt sich zumindest das Kalkül der Bildschnitzer und Programmgestalter interpretieren, wurde der geistliche Betrachter dazu motiviert, sein sündhaftes Verhalten zu reflektieren, zu bereuen und er musste nun bestrebt sein, es für die Zukunft zu unterlassen. Jeder der Domherren war eingeladen, im Bildprogramm der Ställen die Darstellungen aufzuspüren, die ihn konkret betrafen und ihn im Verein mit anderen Bildinhalten zum Nachdenken über sein Verhalten anregten. Damit sollte die Bilderfahrung zu einer Selbstreflexion führen, die das Verhältnis des geistlichen Betrachters zu sich selbst und seiner eigenen Existenz thematisierte. Somit fungierten die subversiven Bilder der Chorhallen in erster Linie als ein Appell an das Gewissen, das als der Spiegel der Seele interpretiert wurde, und gerade den derbsten Elementen des Programms kam die Aufgabe zu, dem geistlichen Betrachter diesen Spiegel vorzuhalten.³⁷

In seinem individuellen Gewissensurteil als selbst urteilende und handelnde und deshalb für sein Verhalten verantwortliche Person durfte er sich nicht einfach den Bedürfnissen seiner natürlichen Antriebe überlassen, die von der Erbsünde geschädigt und fehlgeleitet sind, sondern er musste kraft vernünftiger Überlegung entscheiden, welchen Zielen er folgen wollte. Dieses subjektive Gewissensurteil wurde in Magdeburg insbesondere von den oben beschriebenen Bildern angeregt, bei denen das Ringen des gezeigten Domherrn mit sich selbst zwischen Engel und Teufel in vollem Gange ist und wo es nicht sofort ersichtlich wird, ob die Bemühungen des Engels oder die Verführungen des Teufels zum Erfolg führen. Diese Leerstelle forderte den Geistlichen, der in einem ständigen seelischen Kampf zwischen christlicher Pflichterfüllung und individuellem, oft sündhaftem Begehren stand,

34 Vgl. Boerner, Bildwirkungen, 40–41.

35 Bergmann, Chorgestühl des Kölner Domes, 92; Porstmann, Chorgestühl Magdeburg, 231.

36 Postmann, Chorgestühl Magdeburg, 232–233.

37 Zur kommunikativen Funktion gotischer Skulptur, das Gewissen des Betrachters zu wecken vgl. ausführlich Boerner, Gothic Last Judgment Portal.

dazu auf, sich über sich selbst klar zu werden und in diesem Selbstbezug ständig sein Verhalten und Tun zu überdenken.

Für die Analyse der kommunikativen Funktion dieser Bilder ist auch zu beachten, dass sie sowohl als Wahrnehmungsbilder als auch als Gedächtnisbilder wirksam sein sollten. Bei der Betrachtung der Gesamtheit der Bilder des Chorgestühls sollten sie als Wahrnehmungsbilder das Gewissen anregen und den Betrachter zur Reue über vergangenes sündhaftes Tun anhalten. Als gespeicherte Gedächtnisbilder indes hatten sie sein Gewissensurteil in konkreten Situationen zu beeinflussen, wenn zum Beispiel bei der einsetzenden Müdigkeit während des Chorgebets die Entscheidung anstand, ob er seinen körperlichen Trieben folgen oder mit verstärkter Anstrengung weiterhin konzentriert am Chorgebet teilnehmen wollte. Was die konkrete Situation der Bilderfahrung angeht, ist es für Gisbert Porstmann kein Zufall, dass die Teufel in den Darstellungen unter einigen Miserikordien am Hinterteil des gezeigten Betenden angeordnet sind und ihn von dort aus beeinflussen.³⁸ Die Unzucht, „die aus den Niederungen des Körperlichen aufsteigt“, fände ihren bildhaften Ort im Analbereich der Domherren.³⁹ „Indem sie die Sitze hochklappten, weil die Verehrung Gottes zeitweilig das liturgische Stehen erforderte, stützten sie sich zugleich heimlich mit dem Gesäß auf sie, um das lange Stehen besser ertragen zu können.“⁴⁰

Es ist davon auszugehen, dass jeder Magdeburger Kleriker die subversiven Bilder seiner Stallen genau kannte und sie in seiner Erinnerung gespeichert hatte. Das ist wichtig, denn in dem Moment, in dem er die Erinnerungsleistung der Bilder und ihre Warnung während seines Stundengebets benötigte, konnte er sie keineswegs direkt sehen, denn sie befanden sich unter seinem und den Gesäßen seiner Kollegen. Ein mnemotechnischer Kniff bestand aber vielleicht gerade darin, dass die Kanoniker die Bilder quasi körperlich fühlen konnten, zumindest jedenfalls die Sitzplatten der Bildreliefs, auf die sie sich stützten [Abb. 1]. Dieses ständige Spüren der Miserikordien-darstellung sollte den Domherren dauernd in Erinnerung rufen, welche Bilder sich unter ihnen befanden. Diese erschienen dann im Idealfall vor ihren inneren Augen, wenn sie während der fortschreitenden Gebetsstunden die Müdigkeit überkam. Dass sich auf diesen Bildern der Teufel am Hinterteil der dargestellten Kleriker zu schaffen macht, sollte dabei den Effekt der Warnung vor der Unaufmerksamkeit sicherlich noch verstärken. Der Engel, der sich vergeblich bemüht, den schon Entschlafenen wieder für den Gottesdienst zurückzugewinnen, hält ein Spruchband, auf dem die Devise steht: *Vigilate et orate, dicit Dominus* [Abb. 2].⁴¹

Epilog

Der während des Abendvortrags ebenfalls mit seiner Müdigkeit kämpfende Kunsthistoriker fühlt sich bei diesem vergeblichen Aufruf zur Wachsamkeit mit dem Personal seines wissenschaftlichen Sujets gewiss solidarisch verbunden. Die den Umständen des Abendvortrags geschuldete Einfühlung in die schwierigen Bedingungen des mittelalterlichen klerikalen Chorgebets haben ja auch seine Einsichten und Erkenntnisse in die Problematik der subversiven Bilder der Chorstühle sicherlich fördern können.

³⁸ Vgl. etwa Porstmann, Chorgestühl Magdeburg, Abb. 11, 13, 33, Sitze Nr. 6, 8 und 28.

³⁹ Porstmann, Chorgestühl Magdeburg, 243.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Zitiert nach Porstmann, Chorgestühl Magdeburg, 235.

Gleichwohl muss er, wenn er selbst in sein „Vortragsschläferchen“ verfällt, weder Buße tun noch die eschatologischen Folgen seiner momentanen Schwäche fürchten. Unter Kollegen hat man dafür im Allgemeinen großes Verständnis; man sollte sich allerdings an gewisse Usancen halten. Bei Könnern verläuft das Nickerchen so diskret, dass es vom Publikum des Vortrags kaum bemerkt wird. Als wahrer Meister seines Fachs erweist sich allerdings erst derjenige, der in der abschließenden Diskussion, trotz seines kurzzeitigen Abtauchens, dem Vortragenden eine reflektierte, die Essenz des Vorgetragenen perfekt zusammenfassende Frage zu stellen vermag.

Literaturverzeichnis

- Hans Belting, *Miroir du monde: L'invention du tableau dans les Pays-Bas*, Paris 2014.
- Ulrike Bergmann, *Das Chorgestühl des Kölner Domes*, Bd. 1, Neuss 1987.
- Bruno Boerner, *Bildwirkungen. Die kommunikative Funktion mittelalterlicher Skulpturen*, Berlin 2008.
- Bruno Boerner, *The Gothic Last Judgment Portal circa 1210. Visual Strategies and Communicative Function*, in: Gerardo Bota Varela, Marta Serrano Coll und John McNeill (Hg.), *Emerging Naturalism. Contexts and Narratives of the European Sculpture 1160–1210*, Turnhout 2020, 197–212.
- Bruno Boerner, *Par caritas par meritum. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris* (Phil. Diss.), Freiburg i. Ü. 1998.
- Till-Holger Borchert, *Van Eyck to Durer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430–1530*, London 2011.
- Stefan Bürger und Maria-Christina Boerner, *Der Teufel sitzt auf dem Detail – Spätmittelalterliche Zeugnisse von diabolischer Präsenz in Sakralbauwerken*, in: Jörn Bockmann und Julia Gold (Hg.), *Turpiloquium: Kommunikation mit Teufeln und Dämonen in Mittelalter und früher Neuzeit*, Würzburg 2017, 285–308.
- Wolfgang Hartung, *Die Spielleute. Eine Randgruppe in der Gesellschaft des Mittelalters*, Wiesbaden 1982.
- Katrin Kröll, *Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters*, in: Katrin Kröll und Hugo Steger (Hg.), *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, Freiburg im Br. 1994, 11–93.
- Hans Michael, *Das Chorgestühl im Magdeburger Dom. Leben-Jesu-Tafeln und Misericordien, um 1360 und 1844*, Magdeburg 2002.
- Gisbert Porstmann, *Das Chorgestühl des Magdeburger Domes: Ikonographie – Stilgeschichte – Deutung*, Berlin 1997.
- Walter Salmen, *Der Spielmann im Mittelalter*, Innsbruck 1983.
- Bernd von Tieschowitz, *Das Chorgestühl des Kölner Domes (Der Kunstbrief)*, Berlin 1948.

Abbildungsnachweise

Abb. 1–2, 5–8 © Bruno Boerner; Abb. 3–4 © Maria Christina Boerner.