

Heulen und Zähneklappern

Gedanken zur Mimik in der mittelalterlichen Kunst

Thomas Raff

Die frühesten Darstellungen der Hölle in der christlichen Kunst zeigen vermutlich nicht (wie die späteren) spezialisierte Strafen für genau definierte schwere Sünden. Vielmehr illustrieren sie jene wenigen Textstellen der Bibel, in denen von den Zuständen in der Hölle die Rede ist. Eine der markantesten biblischen Aussagen über die Hölle ist, dass dort „Heulen und Zähneklappern“ herrscht. Dieses sprachliche Bild wird in der byzantinischen Kunst immer wieder *expressis verbis* illustriert. Der Aufsatz versucht, auch für die westliche Kunst Darstellungen des „Heulens und Zähneklapperns“ nachzuweisen, vor allem im Weltgerichts-Tympanon des Bamberger Doms (um 1230/40).

Über die Zustände in der Hölle, mit denen sich der Jubilar Leopold Kretzenbacher in seinen wissenschaftlichen Arbeiten immer wieder befasst hat¹, macht die Heilige Schrift nur sehr wenige und zudem ziemlich allgemein gehaltene Angaben. Für den Bereich des Alten Testaments ist das nicht weiter erstaunlich, denn in ihm finden sich ohnein kaum Andeutungen einer Höllenvorstellung², weil diese dem

1 Arbeiten von Leopold Kretzenbacher zum Themenkomplex „Höllenstrafen“: Richterengel am Feuerstrom. Östliche Apokryphen und Gegenwartslegenden um Jenseitsgeleite und Höllenstrafen. In: Zeitschrift für Volkskunde 59 (1963), S. 205–220 (nochmals in: Kretzenbacher, L.: Geheiligtetes Recht. Wien, Köln, Graz 1988, S. 42–55). – Der „Höllentrunk“. Zur Frage der Weiterformung apokrypher Apokalypse-Motive in der spätmittelalterlichen Ikonographie und in den Legendenballaden bei Deutschen und Slawen. In: Carinthia I, 154 (1964), S. 40–62 (nochmals in: Kretzenbacher, L.: Geheiligtetes Recht. Wien, Köln, Graz 1988, S. 198–216). – Eschatologisches Erzählgut in Bildkunst und Dichtung. Erscheinungsformen und exemplum-Funktion eines apokryphen Höllenstrafe-Motives. In: Volksüberlieferung. FS für Kurt Ranke. Göttingen 1968, S. 134–150.

2 Ps 63(62),10–11; Is 14,15; 66, 14–16; 66, 24; Ez 32,18–31; Weish 17,2–20. – Erst in den spätesten Büchern des AT finden sich deutlichere Spuren einer Höllenvorstellung, so z.B. bei Daniel 12,1–3 (um 160 v. Chr. redigiert). Meist

frühen Judentum offensichtlich fremd war³. Aber auch das Neue Testament⁴ entwickelte keine eigentliche Höllenlehre, sondern spricht nur an ganz verstreuten Stellen von irgendwelchen Jenseitsstrafen, etwa im Gleichnis vom reichen Prasser und vom armen Lazarus⁵, bei der Ankündigung der zweiten Wiederkunft des Herrn⁶ oder in der Apokalypse des Johannes⁷. Fast immer ist dabei von Feuer, gelegentlich auch von Dunkelheit die Rede. Hinzu kommt mehrmals – vor allem im Matthäus-Evangelium – der drohende Hinweis, es werde dort „Heulen und Zähneklappern“ herrschen („*ibi erit fletus et stridor dentium*“).⁸

Die christliche Kunst der Spätantike und des frühen Mittelalters kannte noch keine Bilder des Jüngsten Gerichts und der Hölle. Wenn überhaupt, deutete sie diese Themen nur indirekt an, etwa durch die Parabel von der Scheidung der Schafe und der Böcke.⁹ Eigentliche Weltgerichtsbilder, in denen auch die Hölle mehr oder weniger ausführlich behandelt wird, lassen sich erst etwa seit dem 9. Jahrhundert fassen. Eine Gruppe von byzantinischen oder stark byzantinisch beeinflussten Weltgerichtsdarstellungen systematisiert dabei die verschiedenen Abteilungen der Hölle ganz exakt und vermeidet durch die geometrische Anordnung das normalerweise als besonders typisch für diesen Strafort angesehene Chaos.

„Heulen und Zähneklappern“ in der byzantinischen Kunst

Das wohl früheste Beispiele ist eine Elfenbeintafel aus dem 10. Jahrhundert im *Victoria & Albert Museum* London¹⁰. Die verschiedenen

aber stellte man sich die Strafen für unrechtes Tun als rein weltliche vor: Krankheiten, Hungersnöte, verlorene Kriege, Gefangenschaft usw.

3 Baschet, Jérôme: Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie. XII^e–XV^e siècle (= Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome 279). Rom 1993, S. 16–19.

4 Mt 3,12; 18,8 f.; 25,41; Mk 9,43–48.

5 Lk 16,19–31.

6 Mt 25,31 ff.

7 Apk 19,20; 20,10–15; 21,8.

8 Mt 8,12; 13,42; 13,50; 22,13; 24,51; 25,30; Lk 13,28.

9 Mt 25, 31–33.

10 Longhurst, Margaret H.: A byzantine ivory panel for South Kensington. In: The Burlington Magazine 49, Nr. 280 (1926), S. 38–43. – Goldschmidt, Adolf und Weitzmann, Kurt: Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des 10.–13. Jahrhun-

Elemente sind hier streifenförmig auf der Relieffläche angeordnet, die Hölle erkennt man in der rechten unteren Ecke, also „zur Linken“ des Weltenrichters und in größtmöglicher Gottesferne. Sie ist in zwei deutlich unterschiedene Zonen eingeteilt: Oben thront, von Flammen umlodert, Satan auf einem vierköpfigen Drachen; er ist als nackter, würdiger Greis mit einem Kind auf dem Schoß dargestellt. Dieses Kind wurde unterschiedlich gedeutet, als Antichrist oder als die Seele des Judas, jedenfalls bildet diese Gruppe das negative Gegenstück zur Darstellung des Lazarus in Abrahams Schoß auf der Paradiesesseite. Die Zone darunter ist in drei hochrechteckige Felder gegliedert: Im linken stehen eng gedrängt, wie frierend, einige nackte Menschen; das mittlere Feld ist waagrecht nochmals zweigeteilt: oben acht Schädel, bei denen die Zähne sehr betont sind, unten acht Köpfe, in die sich Würmer bohren; im rechten Feld, sozusagen der gottfernten Abteilung, sitzt – groß und allein – der reiche Prasser des Gleichnisses und deutet, wie üblich, mit dem Finger auf seinen dürstenden Mund.

Zwei ziemlich ähnliche Darstellungen des Jüngsten Gerichts finden sich in einem berühmten byzantinischen Tetraevangelion¹¹ des 11. Jahrhunderts (*Bibliothèque Nationale*, Paris, *Cod. Par. gr.* 74). Hier sei nur die ausführlichere Version auf fol. 51v besprochen, und wiederum allein die Darstellung der Hölle. Die einzelnen Elemente ähneln dem Londoner Elfenbein, doch sitzt z.B. der reiche Prasser hier näher bei Satan, nämlich direkt in dessen Feuersee. Die übrige Hölle ist durch sechs arkadenartig umrahmte Felder verbildlicht: In zweien davon sind nackte (frierende?) Menschen als Halbfiguren dargestellt, eines enthält nach links blickende Profilköpfe, die drei restlichen sind mit Schädeln angefüllt. Allgemein wird angenommen, dass hiermit unterschiedliche Höllenstrafen gemeint sind, es ist aber unklar, ob mit diesen Strafen auf bestimmte Delikte angespielt werden sollte¹².

derts, Bd. 2, Berlin 1934, Taf. 45.

11 Omont, Henri: *Évangiles avec peintures byzantines du X^e siècle*. Reproduction du manuscrit gr. 74 de la Bibliothèque Nationale. 2 Bde. Paris 1908. – Brenk, Beat: *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends*. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes (= Wiener byzantinische Studien 3). Graz, Wien, Köln 1966, Abb. 24.

12 Opitz, Marion: *Monumentale Höllendarstellungen im Trecento in der Toskana*. (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Bd. 320). Frankfurt am Main u.a. 1998, S. 15, schreibt: „Die Art der dort zu verbüßenden Strafen ist

Das berühmteste Beispiel dieser Bildtradition ist das große Weltgerichtsmosaik in Torcello bei Venedig, zu Beginn des 12. Jahrhunderts, vermutlich von griechischen Künstlern, geschaffen. Die Hölle rechts unten ist wiederum ähnlich in drei Streifen eingeteilt: Der oberste enthält nur das Flammenmeer um den Thron des Satan. Wieder ist dieser als nackter, würdiger – hier dunkelhäutiger – Greis dargestellt. Das Kind auf seinem Schoß trägt eine Tunika mit „*Clavis*“ und dürfte deshalb als Antichrist zu deuten sein. Von den rings um den Thron im Feuermeer verteilten Sündern sieht man nur die Köpfe oder höchstens Teile der Schultern, so tief stehen sie im Feuersee. Die Personen sind deutlich differenziert und gehören überwiegend wohl den höheren Ständen an: Man erkennt Kaiser und Kaiserin, Bischöfe und Mönche, wohl auch einen Muselman. Sie haben übrigens alle geschlossene Münder. Unter diesem durchgehenden Streifen folgen zwei weitere, die jeweils in drei rechteckige Felder eingeteilt sind, so dass auch hier sechs Felder entstehen. Im oberen Streifen folgen von links nach rechts: 1) der inmitten von lodernnden Flammen sitzende reiche Prasser und neben ihm noch zwei weitere nackte Männer; 2) vier nackte Männer mit unterschiedlichen Gesten; zwei von ihnen scheinen sich in die Hände zu beißen¹³; 3) nackte, dunkle Gestalten stehen bis zur Brust im Wasser. In der untersten Reihe: 4) siebzehn Schädel mit Würmern; 5) elf Köpfe in Flammen, von denen die meisten mit Ohrringen ausgestattet sind; 6) Schädel, Hände, Füße und Rippen vor dunklem Grund.

Diese abgetrennten Unterabteilungen der Hölle werden von den Kunsthistorikern gelegentlich als „Bulgen“ bezeichnet. Der Begriff geht zurück auf Dante, der im achten Kreis des „*Inferno*“ schildert, wie die einzelnen Betrügergruppen in zehn durch Felswände voneinander geschiedenen „*bolge*“ (Gruben) bestraft werden, ein jeder nach seiner Sünde¹⁴. Während Dante aber von zehn „*bolge*“ schreibt, sind

nicht zu differenzieren. Die Tatsache, daß Abteilungen (bulgen) existieren, legt jedoch die Vermutung nahe, daß verschiedene Strafen gemeint sind.“

13 Zu dieser Geste s. Barasch, Moshe: Gestures of despair in medieval and early renaissance art. New York 1978.

14 Der achte Kreis der Hölle mit seinen zehn schluchtartigen, trichterförmig und konzentrisch um den Brunnen der Apokalypse verlaufenden „*bolge*“ wird in den *Inferno*-Gesängen 18–31 beschrieben. Als Sünder werden hier u. a. erwähnt: die Kuppler und Verführer, die Schmeichler und Dirnen, die Simonisten und Wahrsager, die Zauberer und Betrüger, die Heuchler und Diebe, die bösen Ratgeber und Zwietrachtstifter, die unterschiedlichsten Fälscher. Das Wort „*bolgia*“ ist

es im *Par. gr.* 74 und im Mosaik von Torcello nur je sechs, die leider nicht durch Beischriften erläutert werden. Diese Sechszahl könnte eine byzantinische Tradition sein.

So beschreibt A.-N. Didron¹⁵ im Kommentar zu seiner Ausgabe des „Malerbuchs vom Berge Athos“ ein (allerdings nach-byzantinisches) Weltgerichtsfresko auf der Insel Salamis, hier zitiert nach der deutschen Übersetzung von Godehard Schäfer¹⁶: „Die Verdammten werden bis an den Hals in einen sechsfachen Feuersee eingetaucht; sie erheben daraus das Haupt, welches feurig, wie der See selbst, und rot wie glühendes Eisen ist. Unter dem ersten See steht geschrieben: *hó brygmós tón odónton*“¹⁷ (das Zähneknirschen); unter dem zweiten: *hó skólex hó akóimetos*‘ (der Wurm, der nicht ruht); unter dem dritten: *hé géenna tóu pyrós*‘ (das Feuergehenna); unter dem vierten: *hó tártaros*‘ (der Tartaros); unter dem fünften: *tó pyr tó ásboston*‘ (das Feuer, das nicht erlischt); das sechste ist das äußere Feuer, *tó pyr tó exóteron*‘.“

Durch den „sechsfachen Feuersee“ werden in diesem Beispiel also nicht etwa, wie man vielleicht erwarten würde und wie es in so vielen Höllendarstellungen der Fall ist, einzelne, besonders schwere Sünden oder Sünder aufgezählt, die am jeweiligen Ort auf irgendeine beziehungsreiche Weise gequält werden. Vielmehr werden einige jener wenigen Bibelstellen verbildlicht, in denen, wenn auch nur andeutungsweise, die Hölle beschrieben wird: das Zähneknirschen (Mt 8,12; 13,42; 13,50; 22,13; 24,51; 25,30; Lk 13,28); der nie ruhende Wurm (Jes 66,24; Mk 9,48¹⁸); das Feuergehenna (Mt 5,22; 18,9); der Tartarus (2. Petr 2,4); das nicht erlöschende Feuer (Mk 9, 43/45); das äußere Feuer (vielleicht abgeändert aus: „*tó skótos tó exóteron*“, die Finsternis draußen, nach Mt 22,13; oder falsch gelesen für „*tó pyr tó aiónion*“, das ewige Feuer, nach Mt 25,41; oder eine Verknüpfung der

toskanisch für „*borsa*“ und bedeutet eigentlich Tasche, Sack.

15 Didron, Adolphe-Napoléon: *Manuel d' iconographie chrétienne grecque et latine* (...) traduit du manuscrit byzantin, le guide de la peinture, par le Dr. Paul Durand. Paris 1845, S. 273.

16 Schäfer, Godehard: *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, aus dem handschriftlichen neugriechischen Urtext übersetzt, mit Anmerkungen von Didron d. Ä. und eigenen. Trier 1855, S. 272.

17 Didron und Schäfer (wie Anm. 15/16) schreiben: „*hó órygmós tón odónton*“, was aber ein Lesefehler sein dürfte.

18 Hier ist allerdings nicht vom „nie ruhenden“, sondern vom „nie sterbenden“ bzw. „nie endenden“ Wurm die Rede, was aber am Sinn nichts ändert.

beiden Zitate?). Es wäre also zu überlegen, ob sich dies nicht auch auf die drei eingangs genannten frühen Höllendarstellungen übertragen lässt. Immerhin fällt auf, dass im *Par. gr. 74* und in Torcello genau sechs „Höllensbulgen“ dargestellt sind – wenn auch jeweils unterschiedlich.

Diese „Höllensbulgen“ finden sich auch in der mittel- und nachbyzantinischen Wandmalerei.

So hat sich in der Kirche *Panagía tón Chalkéon* zu Thessaloniki in der Vorhalle eine der frühesten monumentalen Darstellungen des Jüngsten Gerichtes (bald nach 1028) erhalten. Vermutlich waren auf der Südwand „Höllensbulgen“ dargestellt, aber der Zustand der Malerei ist hier so schlecht, dass sich kaum eine sichere Aussage darüber machen lässt¹⁹. Eindeutiger sind die Malereien (von etwa 1320) in der Nebenkirche (dem *Parekklesion*) der *Kariye Djami* (Chora-Kirche) in Istanbul: Hier gibt es im Gewölbezwickel ein eigenes Feld für den reichen Prasser; an der Wand daneben vier klar abgetrennte, farblich stark unterschiedene, quadratische Felder, die – soweit erkennbar – ohne Beischriften blieben. Vermutlich sind hiermit wieder „die Finsternis draußen“, „der nie ruhende Wurm“ und „das nicht erlöschende Feuer“ dargestellt. Das vierte Quadrat ist so schlecht erhalten, dass sich nicht entscheiden lässt, ob hier, wie zu erwarten, „das Zähneklappern“ verbildlicht war²⁰. Also auch hier – vermutlich – nur Bilder zu den genannten Bibelziten.

Dagegen finden sich in den Wandmalereien einiger Athosklöster²¹ (16. Jahrhundert) in der Regel zwei verschiedene Arten von „Höllensbulgen“ nebeneinander: solche, in denen spezielle Sündergruppen bestraft, und solche, in denen die Bibelstellen zitiert werden. Ein viel früheres und zudem sehr eindrucksvolles Beispiel hierfür bietet die einsam gelegene Kirche *Panagía Phorbiótissa* in Asínou/Zypern. In ihrem Narthex sind jeweils vier Höllenszenen auf die Laibungen zweier Arkaden gemalt (datiert 1332/33) und in interessanter Weise

19 Papadopoulo, Karoline: Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche *Panagía tón Chalkéon* in Thessaloniki (= Byzantina Vindobonensia II). Graz, Köln 1966, S. 57–76, Faltafel neben S. 56.

20 Underwood, Paul A.: *The Kariye Djami*. London 1967, Bd. I, S. 200, 209 f.; Bd. III, Abb. S. 398–403.

21 Etwa in der *Trápeza* des Klosters *Mégiste Lávra* (Abb.: Millet, Gabriel: *Monuments de l’Athos*, Bd. I. Paris 1927, Taf. 149/2); im Kloster *Dochiaríou*; im Kloster *Iwíron* (vgl. Kretzenbacher, L.: *Richterengel* (wie Anm. 1), S. 45 f., Abb. 2).

verteilt: In der östlichen Arkade sehen wir *exempla* für bestimmte Sündergruppen, in der westlichen dagegen die in diesem Aufsatz behandelten verbildlichten Bibelzitate. Da sich hier überall gut lesbare Inschriften²² finden, sollen die beiden „Abteilungen“ genauer beschrieben werden.

In der östlichen Arkade werden pro Feld zwei Sündertypen aufgezählt:

1. Der Grenzsteinversetzer („*hó parablakistés*“) und der betrügerische Müller („*hó paramylonás*“).
2. Der Dieb („*hó kléptes*“) und der Verleumder („*hó katálos*“).
3. Der Wucherer und Fälscher der Waage („*hó tokistés kái parazygiasés*“) und die ungläubige Nonne („*hé apokalógria*“).
4. Der ungläubige Mönch („*hó apokalógeros*“) und die Verderberin der Kinder („*hé apostréphousa tá népia*“).

Dagegen finden wir in der westlichen Arkade wieder vier Bibelzitate:

1. Der nie ruhende Wurm („*hó skólex hó akóimetos*“): viele menschliche Gesichter, dazu Striche, welche die Würmer andeuten sollen.
2. Das Klappern der Zähne („*hó brygmós tón odónton*“): Köpfe mit weißen, flammenden Zungen.
3. Der Tartaros („*hó tártaros*“): Köpfe, die fast im dunklen Hintergrund verschwinden.
4. Die Finsternis draußen („*tó skótos tó exóteron*“): ein figurenloses, dunkles Feld.

Die Künstler oder Auftraggeber von Asínou unterschieden also offenbar zwischen zwei verschiedene „Methoden“, die Hölle abzubilden: einer – wie ich glaube, älteren – durch Paraphrasierung der einschlägigen Bibelstellen, und einer zweiten – jüngeren – durch exemplarische Aufzählung von Missetaten, die ihnen als besonders verwerflich galten.

In der mittelalterlichen Kunst des Westens wurde – trotz überaus zahlreicher Höllendarstellungen – die ältere „Methode“ weniger angewandt, auch das „Heulen und Zähneklappern“ nicht so explizit dargestellt wie in der byzantinischen. Im folgenden wird indes die Hypothese aufgestellt, dass sich in manchen westlichen Höllenbildern dennoch Anspielungen auf diesen Topos der biblischen Sprache finden lassen.

22 Buckler, William H.: The church of Asínou, Cyprus, and its frescoes. In: *Archaeologia or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity* 83 (1933), S. 327–350.

Viele Teufelsdarstellungen der romanischen Kunst zeigen die Teufel mit weit geöffnetem Mund und deutlich sichtbaren Zähnen. Besonders ist dies in der burgundischen Skulptur der Fall, so etwa im Tympanon des Gislebertus in Autun oder auf einigen Kapitellen von Vézelay oder bei dem in der Mitte sitzenden Oberteufel des Gerichtstympanons in Conques-en-Rouergue. Durch diese fratzenhaft verzerrten Gesichter und die bedrohlichen Zähne soll sicher einerseits die Schrecklichkeit der Teufel veranschaulicht werden, auch weil nach mittelalterlicher – und späterer – Ästhetik das Hässliche zugleich Ausdruck des Bösen und Dämonischen ist (im Gegensatz zum „Guten, Wahren, Schönen“). Man hat auch versucht, den aufgerissenen Mund der Teufel als ein Lachen oder Schreien zu interpretieren. Ein Lachen (das Lachen des Teufels) ist wohl auszuschließen, denn für ein derartiges Lachen gibt es keinerlei Vergleichsbeispiele in der mittelalterlichen Kunst²³. Bleibt das Schreien. Nun könnte man sich fragen, warum die Teufel, welche ja meistens gezeigt werden, wie sie gerade den verdammten Menschen Leiden zufügen, schreien sollten. Als zusätzliche Qual für die Armen Seelen? Aus sadistischer Freude am Quälen? Oder sollten sie gar selbst unter der Hölle leiden? In den meisten Darstellungen, in denen die Teufel ihre Mäuler weit geöffnet haben, halten die gemarterten oder sonstwie beteiligten Menschen ihre Münder geschlossen. Die sorgenvollen oder ausgemergelten Falten in den Gesichtern dieser Teufel sprechen eher dafür, dass ein Schreien gemeint ist. Könnte hierdurch nicht auch auf das „Heulen und Zähneklappern“ angespielt sein?

Das Bamberger Jüngste Gericht

Im folgenden sollen einige Skulpturen des Bamberger Doms betrachtet werden, vor allem jene des Jüngsten Gerichts im Tympanon des Nordportals, dem sogenannten Fürstenportal (Abb. 1). Hier fällt zunächst auf, dass viele Figuren durch ein sonst in der mittelalterlichen Kunst kaum bekanntes, auf genauen anatomischen Studien beruhendes „Grinsen“²⁴ charakterisiert werden. Diese ungewöhnliche Mimik

23 Es scheint mir hier sogar eine Übertragung heutiger Formen des Lachens vorzuliegen, die dem Schreien oft verdächtig ähnlich sehen.

24 Der Begriff „grinsen“ findet sich schon 1901 bei Vöge, Wilhelm: Über die Bamberger Domsulpturen. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 24 (1901),

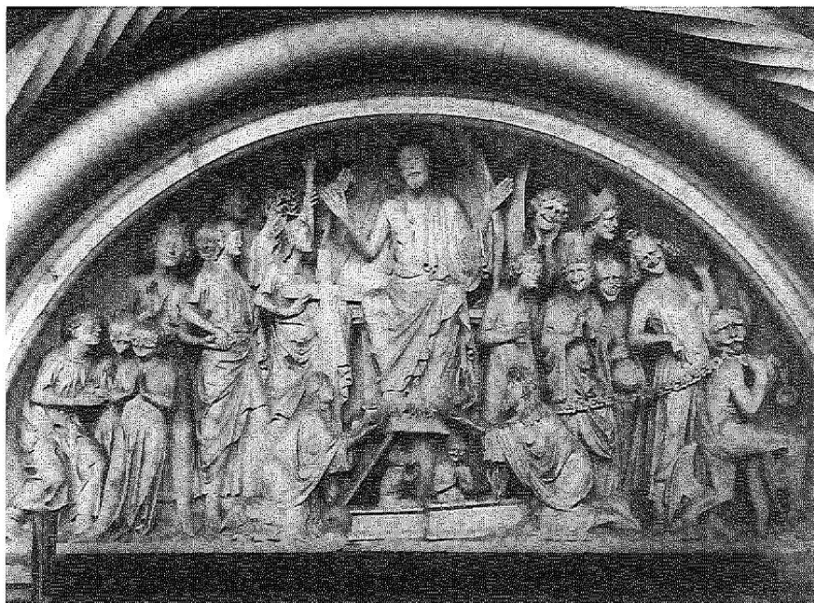


Abb. 1: Bamberg, Tympanon des Fürstenportals, Gesamtansicht, um 1230/40
(Foto: Limmer 5204)

findet sich sowohl bei den Seelen in Abrahams Schoß wie bei jenen, die einen gnädigen Richterspruch erhoffen dürfen; bei den Engeln, welche die Seligen begleiten (Abb. 2), ebenso wie beim hl. Stephanus der Adamspforte. Das Grinsen steht also offensichtlich für die Freuden des Paradieses, wie sie gewissermaßen durch Jesus in der Bergpredigt angekündigt wurden: „Selig, die ihr jetzt weint, denn ihr werdet lachen.“²⁵ Auch dass Stephanus als einziger Heiliger mit diesem Grinsen dargestellt wird, lässt sich theologisch gut begründen: Nach Angabe der Apostelgeschichte²⁶ sah er kurz vor seinem Martertod „den Himmel offen und die Herrlichkeit Gottes“; bei diesem Heiligen ist das „selige Grinsen“ also ein ganz konkreter Hinweis auf die Vita, sozusagen Attribut.

S. 224. – Später bei Boeck, Wilhelm: *Der Bamberger Meister*. Tübingen 1960, S. 130 und bei Feldmann, Hans-Christian: *Bamberg und Reims. Die Skulpturen. 1220–1250* (Phil. Diss.) Ammersbek bei Hamburg 1992, S. 37.

²⁵ Lk 6, 21. – Bei der entsprechenden Stelle Mt 5, 1–12 werden Lachen und Weinen nicht so explizit gegeneinander gesetzt.

²⁶ Apg 7,55.

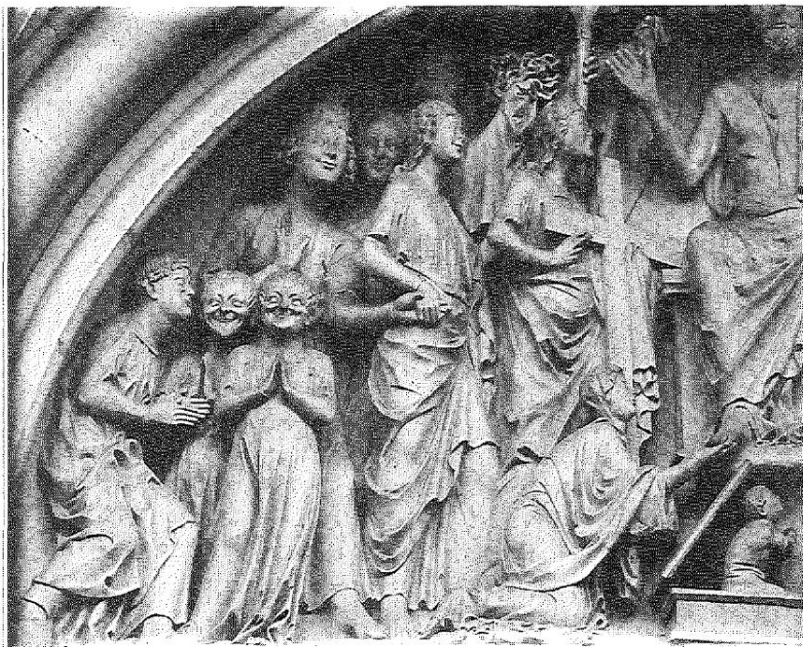


Abb. 2: Bamberg, Tympanon des Fürstenportals, linke Hälfte (Selige)
(Foto: Marburg 6396)

Von der Kunstgeschichtsforschung wird die Bamberger Bildhauerschule seit langem mit französischen Vorbildern in Verbindung gebracht. Heute ist unbestritten, dass die sogenannte „jüngere Bamberger Bildhauergruppe“, eben jene, die unter anderem am Fürstenportal tätig war, vorher in Reims mitgearbeitet oder gelernt hatte. Gerade auch für die „grinsenden“ Gesichter wird gerne auf Reimser Skulpturen verwiesen: Tatsächlich lächeln dort einige Engel²⁷ und andere Gestalten, aber doch wesentlich verhaltener als in Bamberg. Das „Reimser Lächeln“, das wohl der damaligen Vorstellung von jugendlicher Anmut entsprach, findet sich auch in Bamberg, aber eben nicht bei den diversen „Seligen“, sondern etwa bei der sog. Maria der

27 Lächelnde Engel finden sich in Reims etwa: bei der Verkündigung Mariä (mittleres Westportal, rechtes Gewände); bei der Krönung Mariä (Wimperg über dem mittleren Westportal); bei den zwei Engeln, die den hl. Nicasius flankieren (nördliches Westportal, linkes Gewände).



Abb. 3: Reims, südliches Querschiff, Ostturm, Konsolkopf an der Südost-Ecke
(Foto: Marburg LA 508/25)

Heimsuchung, bei der Synagoge und der Kaiserin Kunigunde. Es ist hier aber diskreter als in Reims ausgebildet.

Man könnte vermuten, dass die Bamberger Bildhauer durch das „Reimser Lächeln“ zwar angeregt wurden, überhaupt lächelnde Figuren zu schaffen, was bis dahin eher verpönt war (und auch später bleiben sollte). Aber die deutschen Künstler haben das französische Lächeln gewissermaßen neuartig eingesetzt: Sollte es edle Menschen, vor allem edle Frauen, charakterisieren, so wurde es zurückhaltender als in Reims geformt. Neu scheint aber vor allem die Idee zu sein, die himmlische Seligkeit durch ein „Grinsen“ auszudrücken. Denn im Reimser Weltgerichtstympanon (linkes Portal des Nordquerschiffes) zeigen die Seligen (z.B. die in Abrahams Schoß) und die sie begleitenden Engel keinerlei Lächeln. Die Reimser Verdammten wiederum zeigen zwar sorgenvolle Mienen, aber man sieht nicht, wie in Bamberg, geöffnete Münder oder gar Zähne. Es könnte sein, dass die Bamberger Künstler zu ihrem deftigen Grinsen durch einige Reimser Konsolköpfe (Abb. 3) angeregt wurden, die, an dieser dienenden

Stelle, stark von der allgemeinen Schönheitsnorm der Zeit abweichen und eher expressiven Charakterstudien gleichen. Insgesamt handelt es sich in Bamberg aber um eine originelle ikonographische Neuschöpfung.

Die deutlichste Ausstrahlung des „Bamberger Grinsens“ findet sich am Magdeburger Dom: An den Gewänden des sog. Paradiesportals stehen sich die Klugen und Törichten Jungfrauen des neutestamentlichen Gleichnisses (Mt 25,1 ff.) gegenüber. Dieses Thema diente oft als Ergänzung zu oder als Ersatz für Darstellungen des Jüngsten Gerichts: Die Klugen Jungfrauen hatten noch Öl in ihren Lampen, als der Himmlische Bräutigam kam. Da wurden ihnen die Pforten der Seligkeit aufgetan. Den Törichten jedoch, die kein Öl mehr für ihre Lampen hatten, blieb das Tor verschlossen. Die von Bamberg beeinflussten Bildhauer (um 1245)²⁸ unterscheiden die beiden Gruppen deutlich durch die Mimik: Während die Törichten in unterschiedlichen Formen des Weinens und Klagens gezeigt werden, weisen die Klugen einen Ausdruck heiterer Bewegtheit, ja Freude auf. Und wie in Bamberg wird als mimisches Zeichen des seligen Angenommen-seins ein Lächeln gewählt, das sich bei einigen Figuren dem „Bamberger Grinsen“ nähert – hier wie dort mit geschlossenen Lippen.

Zurück zum Weltgerichtstympanon des Bamberger Fürstenportals: Alle Figuren auf der linken Seite (auch die fürbittende Maria) sind mit diesem Lächeln der Seligen ausgezeichnet (vgl. Abb. 2). Sie freuen sich über den Richterspruch „*Venite, benedicti patris mei*“. Ihr Grinsen geschieht stets mit geschlossenen Lippen. Ganz anders fällt die Mimik auf der rechten Seite aus, zu welcher der Richter sprach: „*Discedite a me, maledicti, in ignem aeternum*“.²⁹ Hier sind die Gesichter schmerzverzerrt, weinend dargestellt (Abb. 4). Ein moderner Betrachter könnte dieses Weinen leicht für ein breites Lachen halten, denn die Mimik des Lachens und des Weinens liegen so nahe beieinander, dass man manchmal zweifelt, ob jemand lacht oder weint. Leonardo da Vinci wies in seinem Malereitraktat³⁰ darauf hin,

28 Gosebruch Martin: Das oberrheinisch-bambergische Element im Magdeburger Dom: In: Ullmann, Ernst (Hg.): Der Magdeburger Dom, ottonische Gründung und staufischer Neubau. Leipzig 1989, S. 132–140 (Zitat S. 133).

29 Mt 25, 34 und 41.

30 Das Buch von der Malerei, III. Teil, Nr. 384/38: „In Augen, Mund und Wangen ist zwischen einem, der lacht, und einem, der weint, kein Unterschied. Nur die Starrheit der Augenbrauen unterscheidet sie, welche sich beim Weinenden zusammenziehen, während sie bei dem, der lacht, in die Höhe gehen.“ Zit. nach der



Abb. 4: Bamberg, Tympanon des Fürstenportals, rechte Hälfte (Verdammte)
(Foto: Limmer 5224)

der Künstler müsse bei weinenden Gestalten vor allem auf die Form der Augenbrauen achten. Anders als beim Lachenden würden sie beim Weinenden bewegte Linien bilden. Genauso hatten es – lange vor Leonardo – auch die Bamberger Bildhauer gehalten: die Augenbrauen sind in geschwungenen Linien gebrochen, die Stirnen voller bewegter Falten. Fast alle „*maledicti*“ haben die Münder klagend geöffnet, bei zweien von ihnen – dem meineidigen König und der Gestalt gleich neben dem Kopf des Richters – sind die Zähne überaus betont: Es sind auffällig viele Zähne und sie sind in sehr gutem Zustand.

Während gesunde und zur Schau gestellte Zähne heute ein wichtiges Attribut von Schönheit, Attraktivität und Erfolg bilden, galt dem

Ausgabe, die hg., übersetzt und erläutert wurde von Heinrich Ludwig. Wien 1882, Bd. I, S. 381.

Mittelalter nur der geschlossene Mund als schön³¹. Nur ganz randständige oder als negativ beurteilte Gestalten wurden mit sichtbaren Zähnen dargestellt: Bettler und Geisteskranke, unwürdig-geile Greise und Trauernde, Teufel und Dämonen usw. Nun sollen die Verdammten des Bamberger Weltgerichts sicher als Trauernde oder Wehklagende charakterisiert werden, wie in den meisten Weltgerichtsbildern. Aber die besondere Betonung der Zahnreihen bei den beiden genannten Gestalten scheint mir doch noch eine konkretere Bedeutung zu haben: Es soll eben nicht nur das „Heulen“, sondern auch das „Zähneklappern“ veranschaulicht werden³². Dass es hierfür eine byzantinische Tradition gab, wurde eingangs dargelegt.

Thomas Raff, Weeping and Wailing and Gnashing the Teeth. Thoughts on Expressive Imagery in Medieval Art

The earliest depictions of Hell in Christian art did not show particular punishments for specific, grave sins. Rather, they illustrated the descriptive references in the Bible to the conditions found in Hell. One of the Bible's most striking references is that Hell is a place where "there shall be wailing and gnashing of teeth" (Matt. 13:50). This imagery was repeatedly and expressly illustrated in Byzantine art. This paper tries to show that there were comparable depictions of "weeping and gnashing of teeth" in western art as well, especially in the Last Judgment tympanum of the Bamberg Cathedral in Germany.

31 Vgl. hierzu Raff, Thomas: Lächeln, Lachen, Zähne-Zeigen. Gedanken zum Wandel der Mimik. In: Jahrbuch für Volkskunde, N.F. 24 (2001), S. 163–188.

32 Diese Vermutung findet sich auch schon bei Feldmann, 1992 (wie Anm. 24), S. 113.