

ROT – FARBE DES BÖSEN? ZUR FARBLICHEN IDENTIFIZIERUNG
DES BÖSEN IN DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE

Angelina Maier-Geiger

Die Tatsache, daß die „*Teufel*“ in der Vorstellung der modernen Menschen *lächerliche* Figuren sind, wird Dir sehr nützlich sein. Sollte sich je die leiseste Vermutung über Deine Existenz im Herzen Deines Patienten regen, dann zeige ihm im Geist das Bild von etwas in enganliegendem rotem Anzug, überzeuge ihn davon, daß sintemal er an dieses Wesen nicht glauben kann, er ganz einfach auch nicht an Deine Existenz glauben kann (C. S. Lewis, *Dienst-anweisungen für einen Unterteufel*, 1941)

In der zitierten Stelle erklärt der in der Kunst der Menschenführung erfahrene Teufel seinem Lehrling, mit welchen Eingebungen er die Gedankengänge eines Menschen zu manipulieren bzw. zu steuern vermag. Allein die Vorstellungen von einem vollkommen rot angezogenen Herrn als die Verkörperung des Teufels erscheint wohl dem modernen Menschen nach der Aussage dieses Abschnitts aus einem fiktiven Brief des Verführungsmeisters als etwas Lächerliches, ja Abstruses. Und genau diese Vorstellung von der Personifikation des Bösen, die auf der mittelalterlichen Teufelsikonographie basiert und vom säkularisierten Denkmodell der Aufklärung negiert wurde, soll der junge Versucher im menschlichen Bewußtsein wachrufen, damit jeder auch noch so kleine Verdacht einer möglichen teuflischen Einwirkung auf Gedankengänge ins Lächerliche gewandelt wird und somit als eine Einbildung abgetan wird. Durch die Suggestion eines Bildes travestiert der Teufel seine eigene Existenz, seine tatsächliche Macht und damit die tatsächliche Gefahr, die dieser Macht entspringt. Die als lächerlich empfundene Reduktion des Teufels auf eine rot angezogene Gestalt schützt den Urheber des suggerierten Bildes vor Entdeckung, Verfolgung und vielleicht vor Vertreibung. Die rote Gestalt ist somit die perfekte Tarnung des modernen Bösen, der nicht entdeckt werden möchte.¹ Verlege der moderne Teufel sein Treiben auf das

¹ C. S. Lewis strebt mit der gesamten fiktiven Briefsammlung des Teufelmeisters eine

Unbewußte des Menschen, da er davon ausgehen muß, daß seine direkten unverhüllten Angebote von den bewußt handelnden Menschen von heute abgelehnt werden? Ist die Erscheinung eines Mephisto, eines Voland, Korov'ev und Begemot nicht mehr möglich? Ist die Unterhaltung eines Ivan Karamazov oder eines Adrian Leverkühn mit ihren ordinär aussehenden Versuchen, deren gewöhnliches Äußeres die genannten Haupthelden der Romane Dostoevskijs und Th. Manns kränkte, nicht zu erwarten? Oder geschieht es jetzt nur in einer romantisierten Phantasiewelt eines die Strukturen des Zaubermärchen aufgreifenden Kinderepos wie das von Harry Potter und vom Herrn der Ringe?² Und auch hier ist das personifizierte Böse mit seinen durchaus herkömmlichen, leicht erkennbaren Kennzeichen ausgestattet. Das schlangenartige Gesicht Voldemorts mit roten Augen, die funkeln, wenn Voldemort zornig wird, die Schlangensprache, die Voldemort beherrscht, die Schlange Nagini, die ihn begleitet, auf seine Befehle horcht und sogar einen Teil der Seele Voldemorts in sich trägt – das sind Attribute des Teufels, wie sie das Mittelalter bereits kannte. Die Finsternis als Zeichen der dunklen Macht des bösen Herrschers Sauron ist in den Büchern J. R. R. Tolkiens fest mit

Sensibilisierung des Lesers gegenüber der Teufelsproblematik an. Die Verführungsstrategien und Mechanismen des modernen Teufels aufzudecken, zu denen v.a. subtiles Einfühlungsvermögen in die Denkstrukturen des modernen Menschen gehört, ist das Ziel des Autors, der die Negation und die Verharmlosung des Teuflischen in der Gegenwart als eine große Gefahr für das geistige und praktische menschliche Tun wahrnimmt. Die Botschaft Lewis', wachsam gegenüber der geistigen Beeinflussung durch den Teufel zu sein, um ihr erfolgreich entgegen zu können, erinnert an Vorstellungen bestimmter monastischer Gesellschaften des Mittelalters, die vom „geistigen Tun“ – *umnoe delo* – in bezug auf das Reinhalten der Gedanken von allem teuflischen Einfluß durch das Praktizieren von Gedankenprüfung, des Gebets und der Askese sprachen. Dazu siehe auch die späteren Ausführungen.

² C. S. Lewis gehört zu den ersten Schriftstellern, die den romantischen Schauerroman mit Elementen eines Bildungsromans verknüpften und gleichzeitig die Rollen der Haupthelden als der Identifikationsfiguren der Leser mit Kindern besetzten. Mit den *Chroniken von Narnia* (1939-1954) entstand zeitgleich zu Tolkiens *Herr der Ringe* (1954/55) eine neue Variante des Entwicklungs- bzw. Bildungsromans, in dessen Zentrum die Annäherung an das Göttliche, ethisch Gute, überzeitlich Bestehende durch die Überwindung des egoistischen Triebs als Ausdruck des Bösen steht. Die Motive, der sich Lewis bedient, um den Kampf mit dem Bösen und die gleichzeitige moralische Vervollkommnung seiner Haupthelden zu zeigen, sind sowohl dem okzidentalen mittelalterlichen Schrifttum als auch den mythischen Überlieferungen der Spätantike und des Orients verpflichtet (u. a. dem *Physiologus*). Lewis verknüpft diese Motive mit Haupthelden, die als die dem Schriftsteller gegenwärtigen Figuren konzipiert sind, womit eine Überschneidung der fiktiven Gegenwart mit der märchenhaften Mythologiewelt erreicht wird. Ähnlich verfuhr J. K. Rowling bei der Herausarbeitung der Personenkonstellation und Motive ihrer Bücher, so daß Harry Potter einerseits als ein Junge von heute, aber gleichzeitig als eine in die Magiewelt entrückte Märchengestalt erscheint.

dem bedrohlichen Feuer der Fackel, der roten Flammen der Brände und der Gewalt verknüpft. Zum glühenden Feuer des Feuerberges geht der Held Tolkiens, um in dessen Feuer den Ring des bösen Zauberers zu werfen und damit dessen Macht zu brechen. Glühend rot leuchten die Augen des schwarzen Königs, der als Geist des Ringes unbesiegbar erscheint. Und rot ist das Wappenzeichen Saurons, mit dem er sein schwarzes Banner schmückt und das seine Fähigkeit, das Verborgene zu sehen, ausdrückt. Dies ist das rote Auge, das zusammen mit dem Motiv des Feuers und der Glut dem westeuropäischen Teufel seit dem frühen Mittelalter zugeordnet ist.

Dieser Tradition der Teufelsdarstellung ist auch das Kostüm des Mephisto verpflichtet, das bis in die jüngste Zeit eine scharlachrote Färbung des Gewandes oder seiner Teile aufweist. So ließ Uwe Oelker seinen Mephisto, den er im Jahr 2007 als Ausstatter des Bühnenbildes des *Faust II* für das Bamberger E. T. A. Hoffmann-Theater konzipierte, ganz in einen scharlachroten Anzug gewandet agieren.

Dem Ursprung dieser ikonographischen Tradierung des Teufels möchte der vorliegende Aufsatz nachgehen, wobei im Zentrum der ikonographischen Betrachtung der Unterschied zwischen der westeuropäischen und der christlich-orthodox beeinflussten, osteuropäischen und speziell russischen Teufelstradierung steht.³

“Die deutschen Teufel sind rot”

Die Verknüpfung der *roten Farbe* mit dem Teufel kann zunächst als Gut der *westeuropäischen* künstlerischen und literarischen Tradition betrachtet werden.⁴ G. Mahal erklärt in seiner Untersuchung *Mephistos Metamorphosen* die Entstehung des genannten Erkennungsmerkmals des Bösen durch den “Amalgamierungsprozeß”, der die Verschmelzung der alten heidischen Götterattribute mit der Idee des christlichen Teufels bezeichnet. Er meint, daß

³ Der vorliegende Aufsatz stellt eine erweiterte Fassung eines Kapitels der Dissertationsschrift *Die Farbe Rot und das Böse in der russischen Literatur* dar, die die Verfasserin des Aufsatzes momentan, von Prof. Dr. P. Thiergen betreut, an der Otto-Friedrich Universität Bamberg abschließt.

⁴ Die in diesem Artikel dargestellte ikonographische Besonderheit des Teufels, nämlich seine rote Farbe, hebt natürlich die anderen farblichen Ausprägungen seiner Gestalt nicht auf. So ist bekannt, daß der Teufel in der westeuropäischen Tradition u. a. auch als *schwarzer Mann* – Ägypter oder Äthiopier – erscheint. Das Schwarz gehört neben dem Rot zu den Standardattributen des abendländischen Teufels; vgl. dazu I. Gröbel, *Die Hierarchie der Teufel. Studien zum christlichen Teufelsbild und zur Allegorisierung des Bösen in Theologie, Literatur und Kunst zwischen Frühmittelalter und Gegenreformation*, München 1991, S. 125.

dieser Prozess für beide Seiten – Bekehrte und Bekehrer – zufriedenstellend verlief. Die heidischen Völker konnten infolge dieses Prozesses ihre Volksmythologie weitgehend bewahren, „verbunden mit einer neuen Einstellung zu den mythologischen Wesen“, und das christliche Teufelsbild erhielt „die äußeren Attribute der zu Teufeln Erklärten“ und bereicherte sich damit. Die rote Farbe des Teufels soll sich vom roten Gewitterbart des germanischen Donnergottes Thor oder Donar herleiten. Fest mit dem Wirken der mächtigen paganen Gottheit verknüpft, beeinflusste sie die Herausbildung der westeuropäischen mittelalterlichen Attribuierung des christlichen Widersachers Gottes.⁵

Wie die Beispiele der volkstümlich geprägten Legenden (vgl. etwa Bartholomäuslegende) bezeugen, treten auch solche Merkmale wie die feurigen Augen und eine rote Lichtaureole, in deren Leuchten der böse Verführer erscheint, bei der Charakterisierung der paganen Gottheiten auf.⁶ Vermutlich bestätigten sie sogar die biblischen Exegeten in ihren Ansichten und Vorstellungen, als sie, einige Bibelstellen erläuternd und in bezug zueinander setzend, das Licht und Feuer als eindeutige Eigenschaften des personifizierten Bösen gesehen und begriffen haben.⁷ So wurde z. B. die Vision vom Hinabfallen eines bösen Lichtträgers – *lucifer* – (Jes. 14,4b-21) von Origenes (185-254)

⁵ G. Mahal, *Mephistos Metamorphosen. Fausts Partner als Repräsentant literarischer Teufelsgestaltung*, Göppingen 1982, S. 125f.; vgl. dazu auch J. E. Wessely, *Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst*, Leipzig 1876, S. 83f. Der Autor der letztgenannten Monographie vertritt die gleiche Ansicht wie Mahal in bezug auf die Übernahme der heidischen Attribute durch die christlichen bösen Geister der Hölle. Auch C. Colpe meint, dass die Gestalt des Teufels oder des Satans als die Verkörperung des Bösen ein Konglomerat verschiedener kultureller Einflüsse sei. In ihm vereinigte sich die biblische Überlieferung sowohl mit der orientalischen und griechischen Tradition als auch mit dem volkstümlichen Aberglauben an die Welt der bösen Geister. Die Gestalt des Teufels ist demnach ein ‘Gemeingut’ der Menschheit, das bereits älteren Gesellschaften bekannt war, so daß wir nicht in der Lage sind, die genaue Zeit und den Ort ihrer ersten Erscheinung anzugeben; vgl. dazu C. Colpe, W. Schmidt-Biggemann, *Das Böse. Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen*, Frankfurt a. M. 1993, S. 66 ff.

⁶ Vgl. *Bartholomäusevangelium*, in W. Schneemelcher (Hg.), *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, Tübingen 1990, Bd. 1, S. 424-440. Dazu siehe auch W. Schneemelcher, *Einleitung zum Bartholomäusevangelium*, in W. Schneemelcher (Hg.), *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, a.a.O., Bd. 1, S. 424-425 und P. Dinzelsbacher, *Die Realität des Teufels im Mittelalter*, in P. Segl (Hg.), *Der Hexenhammer. Entstehung und Umfeld des Malleus maleficarum von 1487*, Köln-Wien 1988, S. 151-177, S. 156-158.

⁷ Vgl. dazu C. Colpe, W. Schmidt-Biggemann, *Das Böse. Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen*, a.a.O., S. 79 ff.

in Verbindung zur neutestamentarischen Aussage Jesu vom blitzgleichen Sturz des Satans⁸ vom Himmel (Luk. 10,18) gebracht und begründete eine leitmotivische, sehr populäre Kennzeichnung des Teufels in der Kirchenliteratur als einer glanzvollen Lichtgestalt, deren äußerer Glanz aber von einem erfahrenen Mönch erkannt und entlarvt wird. In dieser literarischen Tradition steht z. B. der Verfasser der russischen Nestor-Chronik, als er eine Erscheinung des Teufels in der Gestalt eines Lichtengels beschreibt.⁹

Diese exegetische Beschäftigung mit der Bibel, auf die im weiteren ausführlicher eingegangen wird, prägte nicht nur die Vorstellungswelt der Kirchendiener, sie beeinflusste auch die Vorstellungen der einfachen Bevölkerung, die ihr Welterklärungsmodell v.a. entsprechend den in der Wort- und Bildpredigt transportierten, vereinfacht dargebotenen Inhalten aufbaute. Wie stark gerade der Teufel das Denken der mittelalterlichen Menschen beschäftigte, geben die autobiographischen und biographischen Schriften wieder, die die visionären Berichte der mystisch begabten Gläubigen festhalten. Es fällt auf, daß die Lebensbeschreibungen solcher Mystiker wie der Wiener Begine Agnes Blannbekin, der hl. Francesca von Rom, der Engländerin Margery Kempe, des sel. Heinrich Seuse einen Hang zu festen Merkmalen

⁸ Die Bezeichnungen des Teufels sind mannigfaltig. Die alttestamentarische Überlieferung spricht vom Gegenspieler Gottes, der u. a. *śātān* heißt. Das Wort ist schwer zu übersetzen, es heißt wahrscheinlich 'der Verkläger', der Gegenanwalt oder etwas Ähnliches. Eine eindeutige Bedeutung hat dagegen der griechische *diabolos*, der den Durcheinanderwerfer oder Verleumder bezeichnet. Im Deutschen ist der Teufel ein Lehnwort aus dem Kirchenlatein; vgl. dazu C. Colpe, W. Schmidt-Biggemann, *Das Böse. Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen* a.a.O., S. 66 ff. Im Russischen wird Dämon durch *demon* und *bes* wiedergegeben. Beide sind Bezeichnungen, die seit dem 11. Jahrhundert nachweisbar sind. *Demon* ist eine der frühesten Entlehnungen aus der griechischen Sprache, während *bes* auf die indoeuropäische Wurzel *bhōi-/ bhōi-/ bhī- zurückgeführt wird. Von der gleichen Abstammung ist das heutige russische Verb *bojat'sja* – sich fürchten. Mit *bes* kann im Russischen auch der Anführer der bösen Geister bezeichnet werden. Er wird aber auch *d'javal* (vgl. das lateinische *diabolus*), *satana* – Satan – und *čert* – Teufel – genannt. Die beiden ersten Bezeichnungen des Teufels sind im Russischen seit dem 11. Jahrhundert gebräuchlich und sind dem Griechischen entlehnt. Die Bezeichnung *čert* ist umstrittener Herkunft und in den altrussischen Schriften nicht vorhanden. Es ist möglich, daß sie auf die indoeuropäische Wurzel *(s)ker-/ (s)kor zurückgeht, welche soviel wie 'schneiden', 'abschneiden', 'abhacken' bedeutet; vgl. dazu P. Ja. Černych, *Istoriko-étimologičeskij slovar' sovremennogo russkogo jazyka*, Moskva 1993, Bd. 1-2, Bd.1, S. 87, Art. *bes*, S. 240, Art. *demon*, S. 278, Art. *d'javal* und Bd. 2, S. S. 141, Art. *satana*, S. 384, Art. *čert*.

⁹ Andere Beispiele dieser von der Exegese der Bibel abhängenden Tradition faßt A. Schmücker im Kapitel *Teufel in der Gestalt eines Lichtengels* seiner Dissertation zusammen; vgl. ders., *Gestalt und Wirken des Teufels in der russischen Literatur von ihren Anfängen bis ins 17. Jahrhundert*, Bonn 1963, S. 6-10.

(Topoi) des Teufels zeigen, zu denen neben der Behaarung des Körpers, dem Gestank und der riesenhaften Körpergröße feurige Augen gehören, „die wie glühendes Eisen Funken sprühen“.¹⁰

Die Exegese der Offenbarungszeugnisse des vierten Evangelisten Johannes unterstützte zweifellos die Herausbildung dieser Teufelskennzeichnung.¹¹ So sind die bekannten Bilder des Jüngsten Gerichts in der Offenbarung des Johannes rot gefärbt. Der visionäre Bericht erwähnt das „feuerrote“ Pferd (Offb. 6,4), das zum Auftakt des göttlichen Gerichtes über alle Lebenden und Gestorbenen zusammen mit drei anderen, Tod, Leiden und Zerstörung bringenden Rossen und ihren Reitern entsandt wird. Das andere Motiv der Apokalypse ist der große und „feuerrote“ Drache, der „Satan heißt und die ganze Welt verführt“, um letztlich vom Erzengel Michael bekämpft und besiegt zu werden (Offb. 12,3-12). Diese Gestalt war wohl des Teufels dominante Ikonographie neben grotesken Ausformungen seines tierischen Körpers im Laufe des gesamten europäischen Mittelalters, wie es E. Osterkamp in seinem Aufsatz *Darstellungsformen des Bösen* betonte.¹² An dieser Stelle sei auf eine Darstellung des teuflischen Drachen hingewiesen, der im spätgotischen Altarretabel – *Inzigkofener Altar* (1505) – der Meister Hans und Jakob Strüb rot gemalt erscheint. Der rote Drache, der in diesem Werk gleichzeitig als Attribut des kämpfenden Erzengels Michael dargestellt ist, ist darüber hinaus mit weiteren typisch mittelalterlichen Merkmalen ausgestattet. Er hat eine furchterregende Tierfratze. Seine Hörner wurden zu einem Hirschgeweih stilisiert. An seinen Fingern und Zehen sind Krallen zu sehen. Sein zotiges Fell ist rot wie auch seine Haut an Beinen und Armen. Wegen Platzmangel ist auf dem Bild von Flügeln und Schwanz des Drachens nichts zu sehen, obwohl sie auf der Vorlage der Darstellung (Kupferstich M. Schongauers, um 1480 entstanden) gut erkennbar sind.

Eine weitere spätgotische Darstellung des roten Teufels illustriert die im Mittelalter verbreitete Ikonographie eines monströsen zoomorphen Teufels-

¹⁰ Vgl. dazu P. Dinzelbacher, *Die Realität des Teufels im Mittelalter*, a.a.O., S. 151-175. Auf diese typischen Erkennungsmerkmale des mittelalterlichen Teufels geht auch M. Dreyer ein; ders., *Der Teufel in der deutschen Dichtung des Mittelalters*, Teil 1, Rostock 1884, S. 26.

¹¹ I. Grubel, *Die Hierarchie der Teufel. Studien zum christlichen Teufelsbild und zur Allegorisierung des Bösen in Theologie, Literatur und Kunst zwischen Frühmittelalter und Gegenreformation*, a.a.O., S. 124.

¹² E. Osterkamp, *Darstellungsformen des Bösen. Das Beispiel Luzifer*, „Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft“, 5 (1974) 1-2, S. 177-195, S. 179. Eine repräsentative Bildauswahl sowohl zu diesem Darstellungstypus des Teufels als auch zu anderen weiter im Text erwähnten Darstellungstypen findet sich im Buch R. Giorgis *Angeli e Demoni*, Milano 2003, das in der Reihe *I Dizionari dell'Arte* von S. Zuffi herausgegeben wurde.

wesens, bevor die Renaissance anbrach und ihr neues “quantitatives, atomistisches, außerordentlich erweitertes säkulares Weltbild” die Grundlage geschaffen hat, das Böse nicht mehr in einer fremden, von außen einwirkenden Macht, sondern im Menschen selbst zu suchen.¹³ Es ist die Darstellung des Teufels auf dem *Antonius-Retabel* des Züricher Veilchenmeisters (um 1505 bis 1510). Auf dem Mittelbild dieses Triptychons ist der heilige Antonius im Augenblick der Versuchung abgebildet. Der Versucher – der Teufel – erscheint dem heiligen Eremiten in der feuerroten anthropomorphen Gestalt mit zwei gehörnten Fratzen, wobei eine auf dem Hinterteil des Teufels angebracht ist. Aus einer Mund- und einer Ohröffnung des Teufels hängen Schlangenkörper heraus, die ebenfalls zu häufigen Attributen seiner mittelalterlichen Darstellung zählen. Diese Kompositionen verdeutlichen die Lust des Mittelalters, auf den Teufelskörper alles anatomisch Deformierte, krankhaft Verunstaltete zu übertragen.¹⁴

Die Inkarnation des Bösen war für mittelalterliche Menschen leiblich und sinnlich erfaßbar und schreckenerregend, was auch die zahlreichen Höllendarstellungen dieser Zeit mit monströsen Höllenfürsten und deren zahlreichen Gehilfen belegen, wobei die leiblichen Qualen der Verdammten in der Hölle den inhaltlichen Schwerpunkt dieser Bilder darstellen und wahrscheinlich von den Berichten der apokryphen Literatur beeinflusst sind,¹⁵ in welchen die physischen Qualen der von Feuer oder eisiger Kälte umgebenen Sünder mit besonderer Dramatik geschildert werden.¹⁶

¹³ E. Osterkamp, *Darstellungsformen des Bösen. Das Beispiel Luzifer*, a.a.O., S. 179.

¹⁴ G. Mahal bringt die Entstehung dieses zoomorphen Darstellungstypus des Teufels, der etwa ab 1100 aufkommt, mit der Einwirkung der griechischen Satyrgestalt zusammen; vgl. G. Mahal, *Mephistos Metamorphosen. Fausts Partner als Repräsentant literarischer Teufelsgestaltung*, a.a.O., S. 63. P. Dinzelsbacher sieht die spätmittelalterlichen Variationen des zoomorphen Teufels eines Bosch oder Breugel von der visionären Literatur des Mittelalters beeinflusst, die die Jenseitsbilder der *Divina Commedia* Dantes nicht unberührt ließen, wie dies z.B. die Teufelsvisionen der hl. Francesca von Rom (1384-1440) eindeutig belegen; vgl. dazu P. Dinzelsbacher, *Die Realität des Teufels im Mittelalter*, a.a.O., S. 156f.

¹⁵ Die apokryphe Petrus-Apokalypse wird als die erste christliche Schrift genannt (entstanden gegen die Mitte des 2. Jahrhunderts in Ägypten), die ausführlich die Qualen der verdammten Seelen und die Wonnen der Seligen im himmlischen Paradies schildert. Diese Tradition der Schilderung der Höllenmarter wird in der apokryphen Paulus-Apokalypse (in der Mitte des 3. Jahrhunderts entstanden) wieder aufgegriffen, wobei hier neben dem dominanten Motiv der Feuermarter ein anderes in der späteren Literatur (Belyj, Th. Mann) durchaus bedeutendes Zeichen des Dämonischen auftritt: die Kälte, der Männer und Frauen preisgegeben sind, die sagen, “Christus sei nicht von den Toten auferstanden, und das Fleisch werde nicht auferstehen”. In bezug auf den Roman A. Belyjs *Peterburg* wird auf dieses Motiv in der Dissertationsschrift *Die Farbe und Rot und das Böse in der russischen Literatur* eingegangen.

¹⁶ Es fällt auf, daß diese bildliche Tradition der Höllendarstellungen sich ab dem 14. Jahr-

Eine weitere biblische Kennzeichnung führte zur Verankerung der roten Farbe als Farbe der Wollust, des verwerflichen außerehelichen Sexualverkehrs. In der Offenbarung des Johannes verkörpert die in Purpur und Scharlach gekleidete Frau, die auf dem scharlachroten gehörnten Tier sitzt, sexuelle Ausschweifung und Unzucht (Offb. 17,1-6), während der alttestamentarische Prophet Jesaja die Sünde als "rot wie Scharlach" (Jes. 1,18) bezeichnet. Im mittelalterlichen Bewußtsein war die Wollust die erste Todsünde, welche die ersten Menschen vor ihrer Vertreibung aus dem Garten Eden begingen und deshalb den göttlichen Zorn auf sich heraufbeschworen, in dessen Folge sie dann mit Leid, Arbeit und Untergang im Tod bestraft wurden. So wie der Satan als Vater der Sünden galt, die die ersten Menschen nach der Verführung durch ihn begingen, so wurde die Wollust als Mutter aller späteren Sünden aufgefaßt.¹⁷ Den teuflischen Ursprung dieser Sünde kennzeichnet der bekannteste spätmittelalterliche Darsteller des Teufels H. Bosch in seinem berühmten Werk *Garten der Lüste* (um 1500) mit der roten Farbe. Auf der Mitteltafel dieses Triptychons ist eine Vielzahl von roten Früchten (v. a. Erdbeeren), Blumen und Knospen dargestellt, die alle als erotische Symbole zu identifizieren sind. Als Grundlage für die allegorische Handlung des Bildes dienten H. Bosch zeitgenössische Lieder, Sprichwörter und Kraftausdrücke der altniederländischen Sprache. Rote Beeren, die von nackten Menschen gegessen werden, oder rote Früchte- und Blütenschalen, in denen erotische Handlungen stattfinden, verweisen auf die Todsünde der Unzucht und Wollust, die mit höllischen Qualen bestraft wird, wie es der rechte Flügel des Triptychons mit seiner Darstellung der Folter der Verdammten glaubhaft machen will.

Die westeuropäische Kunst entwickelte ab der Renaissance einen weiteren Typus der Teufelsikonographie, der neben dem beschriebenen und seit der karolingischen Epoche als Spukgestalt bekannten Teufel bestand. Erstmals bildete Lorenzo Lotto in seinem Gemälde *Michael und Luzifer* (um 1550, Museum des Palazzo Apostolico, Casa Santa, Loreto) nicht einen ekelerregenden und grausamen Fürsten der verdammten Engel bzw. Dämonen ab, sondern eine Engelsgestalt, die dem kämpfenden Erzengel in ihrer

hundert neben dem Motiv der Feuermarter besonders gerne des Motivs des Verschlingens der Sünder durch den Fürsten der Hölle bedient, wobei der frontal, überdimensional groß und als zottiges Ungeheuer gemalte und zentral platzierte Satan oft von mehreren Untergebenen umgeben ist, die brutal ihre Opfer schlagen, mit Messern oder Gabeln stechen, mit Pfeilen beschießen, über dem Feuer in Kesseln kochen etc. Die Farbigkeit der Dämonen ist wie auch dem Fresko G. da Modenas *Die Hölle* (um 1412-20, San Petronio, Bologna) auf die gemalte Umgebung abgestimmt und variiert die Schattierungen von Schwarz, Braun, Blau und Rot.

¹⁷ Vgl. dazu W. S. Gibson, *Hieronymus Bosch*, Frankfurt a. M. u. a. 1974, S. 98.

Schönheit ebenbürtig war. E. Osterkamp betont in seinem Aufsatz *Darstellungsformen des Bösen*, daß die Herausbildung dieses zweiten Typus der Teufelsdarstellung mit der Revolution in der Wissenschaft zusammenhängt, die das religiös geprägte Weltbild des Mittelalters durch ein neues säkulares ablöste, gemäß welchem das Böse entmystifiziert wurde: „Die Erfahrung der Welt als einer prinzipiell Erklärbaren verbietet die Darstellung des völlig Unerklärlichen und Widernatürlichen...“.¹⁸ Die Darstellung des Bösen in Menschengestalt bedeutet, daß das Böse nicht mehr in einer unmenschlichen, von außen einwirkenden Kraft gesucht wird, sondern daß der Anteil des Menschen am Bösen wahrgenommen wird.¹⁹

Die ‘schwarzen’ Teufel der russischen Kunst

Die Ursprünge der russischen Ikonographie des Teufels gehen im Gegensatz zur skizzierten Tradition des Westens auf den in der byzantinischen Malerei verankerten Typus der Teufelsdarstellungen zurück.²⁰ Diese Bildtradition

¹⁸ E. Osterkamp, *Darstellungsformen des Bösen*. Das Beispiel Luzifer, a.a.O., S. 180.

¹⁹ Ebd. Trotz dieser in der Hochrenaissance einsetzenden Entdämonisierung des Teufels, seiner Vermenschlichung und Romantisierung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Folge der romantischen Rezeption von J. Miltons *Paradise Lost* (1667) bleiben sowohl die literarische Symbolik als auch die Attribuierung der bildenden Kunst mit der roten Farbe als Farbe des Teufels verknüpft. Ganz noch in der mittelalterlichen Bildtradition verbleibt die Schilderung des Teufels in G. Marinos *Bethlehemitischem Kindermord* (1632 veröffentlicht), in dem das teuflische Attributerepertoire aus Qualm, Pestgestank, Donnerschlägen, häßlichen Gebärden und *scharlachroten Augen* [Hervorhebung von mir – A. M.-G.] besteht; vgl. dazu E. Osterkamp, *Darstellungsformen des Bösen. Das Beispiel Luzifer*, a.a.O., S. 184, der G. Marinos Teufelsbeschreibung in seinem Aufsatz zitiert. Auch E. T. A. Hoffmann bedient sich der typischen Farbe des Teufels, wenn er die Erscheinung Satans während eines Teufelspaktes in seinem Roman *Die Elixire des Teufels* (1815-16) beschreibt: „Als ich schon mehrere Wochen in dem dumpfigen feuchten Kerker zugebracht hatte, verfluchte ich mich und mein Dasein, ich lästerte Gott und die Heiligen, da trat, im *glühend roten* Scheine [Hervorhebung von mir – A. M.-G.], der Satan zu mir und sprach...“; vgl. E. T. A. Hoffmann, *Die Elixire des Teufels. Lebensansichten des Katers Murr*, Stuttgart u. a. 1964, S. 6-293, S. 113. Andere Beispiele der westeuropäischen literarischen Attribuierung des Teufels durch die rote Farbe werden von der Autorin des Aufsatzes im Hauptteil ihrer Dissertationsarbeit als mögliche Prätexte der russischen Prosastücke behandelt.

²⁰ Dieser Darstellungstypus war der frühmittelalterlichen Teufelsikonographie Westeuropas nicht unbekannt; vgl. die Kapitellreliefe in den Kathedralen von Autun und von Saulieu (12. Jh.), die Tympanondarstellung der Kirche Saint-Lazare in Autun (um 1130) und die Portalgestaltung der Benektinerabtei Conques-en-Rouergue (um 1125), die den Satan und Dämonen als Engel bzw. Menschen wiedergeben, deren Gesichtszüge jedoch bereits zu einer häßlichen Grimasse mit aufgerissenem Mund bzw. mit wulstigen Lippen verzerrt sind. Die Rezeption dieser frühchristlichen Tradition scheint die Miniatur des *Engelssturzes* in *Les Très Riches*

stellt den Satan in menschenähnlicher Gestalt dar, wobei er entweder als dunkler Engel erscheint oder als schwarzer bärtiger Greis die Unterwelt beherrscht.²¹ Eines der frühesten Beispiele des ersten Bildtypus ist das Mosaik der Kirche Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna, 6. Jh., auf dem der in Purpur gekleidete Christus von einem roten und einem blauen Engel flankiert wird. Diese frühchristliche Komposition geht auf den Bericht des Evangelisten Matthäus (25,31-33) zurück, der das Geschehen am Tage des Jüngsten Gerichts allegorisch mit der Scheidung von Schafen und Böcken verglich. Der rote und der blaue Engel sind als Patrone der auf dem Mosaik erscheinenden Schafe und Böcke zu sehen und somit die Führer der 'guten' und der 'schlechten' Tiere: der rote ist der das Licht Gottes verbreitende und verkörpernde Engel, der die weißen Schafe ins Paradies begleitet, der blaue dagegen verkörpert das dunkle Ende in der ewigen Verdammnis. Er ist der Führer der dunkel dargestellten Böcke und somit der Fürst der Hölle.²²

Die Abbildung des Satans als eines bärtigen Alten, der von schwarzen Engeln umgeben in der Hölle auf dem Thron sitzt und die Seele des Judas auf seinem Schoß hält, ist auf dem venezianischen Mosaik des Jüngsten Gerichts aus dem 11./12. Jahrhundert zu sehen (Santa Maria Assunta, Venedig), das sowohl in diesem alten Darstellungstypus des Satans als auch in seiner gesamten Komposition und Technik der byzantinischen Tradition verpflichtet ist. Wie auf diesem Wandmosaik treten die beiden Darstellungstypen des Teufels (als schwarzer Engel und als bärtiger Greis) vereint in der Komposition der Anastasis – Christi Höllenfahrt – auf, die in der Moskauer Ikonen-tradition seit dem späten 14. Jahrhundert bekannt ist.²³ Auf einem älteren

Heures des Herzogs von Berry beeinflusst zu haben, die die Brüder Limburg 1415 schufen. Die besiegten und auf die Erde stürzenden Engel dieser Miniatur nehmen mit ihrem charakteristisch engelhaften Äußeren auch den in der Renaissance üblichen Darstellungstypus vorweg.

²¹ Die Herausbildung dieses Darstellungstypus wird mit der Wirkung der jüdischen Apokryphen und Pseudoepigraphen auf die exegetischen Werke der Kirchenväter zusammengebracht, die auf der plastischen Beschreibung des Teufels in den apokryphen Schriften aufbauten und deren leitmotivische Charakterisierung des Teufels die bildende Kunst berücksichtigte bzw. umsetzte; vgl. dazu A. Wünsche, *Der Sagenkreis vom geprellten Teufel*, Leipzig u.a. 1905, S. 5.

²² Vgl. E. Kirschbaum, *L'angelo rosso e l'angelo turchino*, "Rivista di archeologia cristiana", 17 (1940), S. 209-248, S. 209ff.

²³ In der russischen sakralen Kunst tritt die Ikone der Höllenfahrt als die Ikone des Osterfestes und damit der Auferstehung Christi auf. Auf die Unterscheidung zwischen zwei Typen dieser Komposition – des Descensus und Ascensus – wird an dieser Stelle nicht eingegangen. Zur typologischen Unterscheidung der Darstellungen der Anastasis siehe E. O. Kosteckaja, *K ikonografii voskresenija Christova*, in *Seminarium Kondakovianum. Sbornik statej po archeologii i vazantinovedeniju*, T. II, Prag 1928, S. 60-70.

Beispiel dieser Komposition (*Voskresenie – Sošestvie vo ad*, Ende des 14. Jh., Moskva, Tret'jakov-Galerie) liegt ein bärtiger alter Mann am Boden der finsternen unteren Zone des Bildes gefesselt, dürftig mit einem Lendentuch gekleidet und mit seinen Füßen an einem Holzpfeiler angebunden. Das ist der Satan, der den auferstandenen Erlöser anblickt, welcher auf den gestürzten und über Kreuz liegenden Torflügeln der Hölle steht und seine Hände den auferstehenden Adam und Eva reicht.

Den Sieg Christi über Tod und Teufel und die Verheißung dieses Sieges für die gesamte Menschheit will die obere Bildhälfte ausdrücken, wobei der Sieg Christi durch ein Engelheer unterstützt wird, das in Form einer runden Glorie um Christus angeordnet ist. Die Engel durchstechen mit ihren langen Lanzen die Teufel, die den liegenden Satan umrahmen und gleichzeitig von diesem abgewendet nach rechts und links fliehen. Ihre Gestalten sind kleiner als die des liegenden Höllenfürsten und eindeutig als Engelabbildungen dank der gemalten Flügel zu identifizieren. So wie Satan durch eine Überschrift: „Beelzebub – jeder Sünde Urheber“ (*vel'zevul'' [...]sjakogo gr[...]cha nano-sitel'*) in seiner dominanten Stellung innerhalb der unteren Bildzone bestätigt wird, so tragen die schwarzen Unterteufel ebenfalls Überschriften und sind dadurch als Personifikationen der einzelnen Laster eindeutig zu bestimmen. Die Tugenden, die die Laster besiegen, werden durch die erwähnten Engel personifiziert, die um Christus angeordnet erscheinen. In ihren Händen tragen sie Sphären mit Aufschriften, die noch gut zu lesen sind. Es sind: Gnade/Mitleid (*milost'*), Jungfräulichkeit (*devstvo*), Reue/Buße (*pokajanie*), Fasten (*post*), Demut (*smirenje*), Frieden (*mir*), Wahrheit (*pravda*), Sanftmut (*krotost'*), Liebe (*ljubov'*), Kirchgang (*cerkvi prichoždenie*), Liebe zum Nächsten (*bratoljubie*), Leben (*život*), Gerechtigkeit (*pravosudie*), Schönheit (*krasota*), nicht nachtragend sein (*zlonepomenenie*), Geldhaß (*nenavist' se-rebru*), Freude (*radost'*), Tadellosigkeit (*neosuždenie*).²⁴

Welche Laster diese Tugenden besiegen, verdeutlicht eine um 1500 entstandene und aus der Werkstatt des Dionysius hervorgegangene Ikone, die das gleiche ikonographische Sujet interpretiert und zur Sammlung des Russischen Museums in St. Petersburg gehört. Auf ihr sind die Überschriften der Teufel noch deutlich zu sehen. Es sind folgende: Tod (*smert'*), Verwesung (*istlenie*), Gram (*gorest'*), Verzweiflung (*otčajanie*), Haß (*nenavist'*), Fall (*spadenie*), Schlechtigkeit (*skvernost'*), Unvernunft (*nerazumnost'*), Falschheit (*krivost'*), Feindschaft (*vražda*), Selbstpreisung (*veličanie*), Trauer (*skorb'*). Die Aufschriften der Tugenden variieren auf diesem späteren Beispiel. Übereinstimmend sind Leben (*žizn'*), Liebe (*ljubov'*), Freude (*radost'*), Wahrheit (*istina*) und Demut (*smirenje*), während Aufrichtung (*vosstanie*), Glück (*sčast'e*), Weisheit (*mudrost'*), Wonne (*sladost'*), Vernunft (*razum*) und Reinheit (*čistota*) als neue Modifikationen des Tugendhaften erscheinen.²⁵ Der Satan der späteren Ikone ist im Gegensatz zum früheren Bild als

²⁴ Daß hier zwischen Liebe (*ljubov'*) und Liebe zum Nächsten (*bratoljubie*) deutlich unterschieden wird, ist ein besonderes Phänomen, das an die Unterscheidung zwischen *Caritas Dei* (Liebe zu Gott) und *Caritas Proximi* (Liebe zum Nächsten) denken läßt, welche Augustinus getroffen hat und welche auch die westeuropäische mittelalterliche Kunst beeinflusste.

²⁵ Auffällig erscheint die recht freie Bestimmung der Tugenden auf diesen Ikonen der *Anastasis*, die zu einer Serie von acht Ikonen gehören, die alle zwischen dem späten 14. und

gefesselter dunkler Engel dargestellt, der statt in das Lendentuch der früheren Ikone in ein Gewand gekleidet am Boden der Hölle liegt. Die ikonographische Neuerung der später entstandenen Komposition besteht in der Darstellung zweier Engel in der Unterwelt – eines Engels und eines Erzengels, wie dies die Aufschriften über den Figuren verdeutlichen. Einer der beiden Engel bindet dem gestürzten Satan einen Strick um den Hals, während der zweite mit einer Hand den göttlichen Widersacher am Kinn faßt und mit der anderen einen Hammer hält, mit dem er zum Schlag ausholt.

Beide Kompositionen zeichnen sich durch farbliche Übereinstimmung in der Darstellung der Hölle und ihrer Bewohner aus. *Schwarze* Finsternis ist der Wohnort der bösen Teufel und ihres Fürsten. Sie sind eindeutig als *dunkle* halbnackte (frühere Darstellung) oder gekleidete (spätere Komposition) Engel (bzw. bärtiger Greis) dargestellt.

Diese ikonographische Tradition bestätigte die im russischen Volksglauben vorhandene Apostrophierung des Teufels als Unreinen, Dunklen, Schwarzen, Ungewaschenen, worauf mehrere Euphemismen der russischen verbalen Tradition hinweisen: *nečistyj* (der Unreine), *černyj* (der Schwarze), *nemytik* (der Ungewaschene), *černaja sila* (schwarze Kraft), *černyj šut* (schwarzer Narr) etc. Inwiefern diese verbale Tradition von dieser Ikonographie des Teufels und von dessen Kennzeichnung in der überlieferten kirchlichen Literatur abhängt, läßt sich nicht mehr genau sagen. Ab dem 14. Jahrhundert wurden z.B. die Abschriften einer sehr populären, aus Byzanz stammenden Erzählung *Povest' o bese Zerefere* – *Erzählung vom Dämon Zerefer* – verbreitet, in denen der Teufel mit formelhaften Euphemismen belegt ist, die alle den eindeutigen Bezug des Teufels zur Finsternis – *mrak* – unter-

der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden sind. Fünf von diesen Ikonen wurden für monastische Gemeinschaften gemalt und sind deshalb wahrscheinlich dem asketischen Ideal des geistigen Tuns – *umnoe delanie* – verpflichtet, das durch die asketische Literatur dieser Zeit und v.a. durch den Traktat Nil Sorskijs (1433-1508) *Ustav skitskogo žitija* transportiert wurde. Der Traktat übte einen grundlegenden Einfluß auf monastische Gemeinschaften aus, welche bei der Vergabe des Malauftrags dem Ikonenmaler ihre Kompositionswünsche und somit die ungewöhnliche Ikonographie erklärten, ohne jedoch einem stabilen Schema bei der Bezeichnung der Tugenden und Laster zu folgen. So variieren die Tugend- und Lasterbezeichnungen von einer Ikone zur anderen, bekräftigen aber das Ideal des vergöttlichten Menschen, der ganz im Sinne des seligen Eremiten die acht Hauptleidenschaften besiegt, sein Inneres reinigt und damit die besagten Tugenden praktizieren kann. Dazu vgl. A. Maier-Geiger, *K srednevekovoj ikonografii dobrodeteli v zapadnoevropejskom i vostočnochristianskom iskusstve. Ličnost' i dobrodetel'*, in A. Saltykov (Hg.), *Iskusstvo christianskogo mira*, vyp. 11, Moskva 2009, S. 56-70; V. K. Laurina, *Vnov' raskrytaja ikona "Sošestvie vo ad" iz Ferapontova monastyrja i moskovskaja literatura konca XV v.*, in *Vzaimodejstvie literatury i izobrazitel'nogo iskusstva v Drevnej Rusi*, Moskva-Leningrad 1966 [= "TODRL", XXII], S. 165-187.

streichen: *drevnjaja zloba* – das alte Böse; *mračnoe zabluždenie* – finsterner Irrtum.²⁶ Deutlich ist dagegen die Abhängigkeit des Euphemismus *šiš*, *šišiga*, *šiško* oder *šišok* von der ikonographischen Bildtradition des Teufels. Die ungewöhnliche Frisur des Teufels mit den nach oben stehenden Haaren, die *šiš* genannt wird und in allen russischen mittelalterlichen Teufelsdarstellungen als festes Attribut des Bösen auftritt, begründete den genannten Euphemismus²⁷ und bereicherte eine verbale Tradition, die über 70 verschleiende Umschreibungen des Teufelsnamens kennt.²⁸

Das andere konstante Attribut des 'russischen' Teufels, das bis ins 19. Jahrhundert in der Ikonographie beibehalten wird, sind die gefiederten Rückenf Flügel, die auf die bereits erwähnte byzantinische ikonographische Tradition zurückgehen und den Teufel als ungehorsamen, stolzen Engel – Luzifer – ausweisen, der sich Gott gleichsetzen wollte und für diese Anmaßung aus dem Himmel verstoßen wurde und seitdem in der Hölle regiert.

Auch die russischen Legenden verbinden die Abstammung der zahlreichen bösen Geister, die im russischen Volksglauben Wasserquellen, Wälder, Fel-

²⁶ Vgl. *Povest' o bese Zerefere*, in *Biblioteka literatury Drevnej Rusi*, Bd. 8, S.-Peterburg 1997, S. 528-533.

²⁷ Vgl. dazu S. A. Tokarev (Hg.), *Mify narodov mira. Ėnciklopedija*, Bd. 1-2, Moskva 1997, Bd. 2, S. 625f., Art. *čert*. Interessant erscheint das Aufgreifen dieses Attributs des Dämonischen in jüngster Zeit bei der Kreation der neuen ikonographischen Sujets. So z. B. wurden die Rotgardisten auf den Randbildern (*klejma*) der Ikone *Sobor novych mučenikov i ispovednikov Rossijskich, za Christa postradavšich, javlennyh i nejavlennyh* – Sammlung der Neumärtyrer und Bekenner Rußlands, die für Christus gelitten haben – die zur Jubiläumssynode der russischen orthodoxen Kirche im Jahr 2000 neu konzipiert und gemalt wurde, in typischen Uniform-Mützen der 20er Jahre und Militärmäntel der Zeit dargestellt. Sowohl die dunkelgrün-graue Farbe der Uniform als auch die Form der Mützen, die als *budenovka* bezeichnet wurden und wegen ihrer spitz zulaufenden helmartigen Form leicht zu erkennen sind, fügen sich hervorragend in die traditionelle Wiedergabe des Teufels ein. Die Form der Mützen kann als eine Modifikation der typischen Teufelsfrisur (*šiš*) gesehen werden. Die als Inkarnation des Teuflischen dargestellten Rotgardisten erschießen Kirchendiener, Zarenfamilie und Gläubige, rauben Reliquien und vertreiben die einberufene Kirchensynode. Die Ikone, die zur Heiligsprechung der Zarenfamilie und anderer christlicher Märtyrer durch die orthodoxe Kirche des Moskauer Patriarchats gemalt wurde, vereint in ihrem Mittelfeld die heilig gesprochene Gemeinschaft um ein Kreuz, das vor einer weißen Kirche mit fünf Zwiebeltürmen erscheint.

²⁸ Vgl. S. V. Maksimov, *Nečistaja, nevedomaja i krestnaja sila*, Bd. 1-2, Moskva 1993 (Reprint der Ausgabe von 1903), Bd. 1, S. 4. Nach russischem Aberglauben wird der Teufel durch Ausrufen seines Namens gerufen, er gesellt sich unbemerkt zu dem Sprechenden und beginnt sein Unwesen mit diesem zu treiben. Die Tabuisierung seines Namens bedingt diese umschreibende Nomination. Im Deutschen ist eine ähnliche Tradition zu beobachten, die auch solche Ersatznamen des Teufels wie z.B. *Gottseibeius* hervorrief.

der, menschliche und tierische Behausungen etc. bevölkern, mit dem Engelsturz: Die verstoßenen Engel brachten die besagten Örtlichkeiten in ihre Macht, nachdem sie vom Himmel verstoßen auf die Erde fielen.²⁹ Ihre Namen stammen dann von ihren jetzigen Aufenthaltsorten ab: *lešij* ist der Waldgeist, der im Wald – *les* – haust; *domovoj* oder *domožil* stammt von *dom* – Haus – und ist ein Hausdämon; *vodjanoj* ist ein Wasserdämon, der im Wasser – *voda* – wohnt; *baennik* – der Geist des Baderaumes – beherrscht den Raum des russischen Dampfbades – *banja* etc.³⁰

Bereits hier, bei der Beobachtung dieser Motive der Folklore, offenbart sich der gleiche „Amalgamierungsprozeß“, den G. Mahal in bezug auf die westeuropäische Christianisierung herausgearbeitet hat und der die Verschmelzung der heidnischen Glaubensinhalte mit den christlichen beschreibt. Die russischen Untersuchungen zu diesem Thema sprechen ebenso von der Vereinigung des unklaren und bloß fragmentär ausgearbeiteten Weltmodells des heidnischen Glaubens mit christlichen Inhalten,³¹ in deren Folge „das Heidentum sich verwandelte und zum integralen Teil des christlichen Weltmodells wurde“.³² Im System des sog. *dvoeverie* beobachtet man auch eine besondere rituelle Praxis im Alltag der Gläubigen, in der kirchliche Riten neben den magischen Handlungen der paganen Zeit koexistieren.³³

Die scheinbare Vielfältigkeit der dämonischen Erscheinungsformen, die auf die Adaptation verschiedener Einflüsse (u. a. auch von ikonographischen

²⁹ Vgl. N. I. Tolstoj, *Iz zametok po slavyjanskoj demonologii. Otkuda d'javoly raznye?*, in *Materialy vsesojuznogo simpoziuma po vtoričnym modelirujuščim sistemam*, Bd. 1, Tartu 1974, S. 27-32. Von den gleichen Vorstellungen des Engelsturzes berichtet auch S. V. Maksimov, *Nečistaja, nevedomaja i krestnaja sila*, a.a.O., Bd. 1, S. 7.

³⁰ Vgl. dazu S. V. Maksimov, *Nečistaja, nevedomaja i krestnaja sila*, a.a.O., Bd. 1, S. 30ff. und V. V. Mil'kov, *Spory XI veka o "vysšich silach" i "potaennye" knigi*, in V. V. Mil'kov, *Drevnerusskie apokryfy*, S.-Peterburg 1999, S. 81-123, S. 90 und 114.

³¹ Vgl. N. I. Tolstoj, *Iz zametok po slavyjanskoj demonologii 2. Kakoj oblik d'javol'skij?*, in *Narodnaja gravjura i fol'klor v Rossii XVII-XIX vv.*, Moskva 1976, S. 288-319, S. 309f.

³² O. Ju. Tarasov, *Ikona i blagočestie. Očerki ikonogo delo v imperatorskoj Rossii*, Moskva 1995, S. 71.

³³ S. Smirnov beschrieb z.B. in seiner Untersuchung *Ispoved' zemle* einen unter der einfachen Landbevölkerung besonders verbreiteten Ritus der Bußgebete (oder Beichte), die an die Erde, aber auch an das Wasser und den Himmel gerichtet werden und die als Abendgebete gelesen oder als Abschiedsformel gesprochen werden, bevor man in die Kirche geht; vgl. ders., *Ispoved' zemle*, in S. Smirnov, *Drevne-russkij duchovnik*, Moskva 1914, S. 255-283. Siehe dazu auch N. N. Gal'kovskij, *Bor'ba christianstva s ostatkami jazyčestva*, Bd. 1-2, Moskva 1913, V. V. Mil'kov, N. B. Piljugina, *Christianstvo i jazyčestvo: problema dvoeverija*, in *Vvedenie christianstva na Rusi*, Moskva 1987, S. 263-273 und N. N. Veleckaja, *Jazyčeskaja simbolika slavyjanskich archaičeskich ritualov*, Moskva 1978.

Darstellungen)³⁴ im offenen mythologischen System des Volksglaubens zurückgeht, folgt dennoch einer feststehenden, dem Volksglauben eigenen Organisation der Inhalte, der die dichotomische Betrachtung der Welt zugrunde liegt, so daß den Erscheinungsformen des Bösen sogleich deren Opposition entgegengestellt ist. Diese grundlegende Binarität, die die phänomenologische Betrachtung der Welt prägt, äußert sich in oppositionellen Schemata und Gegenüberstellungen wie Alt – Neu, richtiger Glaube – falscher Glaube, Rußland – Westen, Schwarz – Weiß oder Schwarz – Rot; Ungerade – Gerade; Unten – Oben; Weiblich – Männlich etc.³⁵

Damit kann der christliche Teufel mit dem dunklen, ungeraden, weiblichen Bereich nicht nur ohne Verluste seiner christlichen Identifikation und Attribuierung vereinigt werden, er bestätigt geradezu in seiner christlichen Interpretation als dunkler Widersacher Gottes das aus dem Heidentum stammende Welterklärungsmodell des Volksglaubens. So erscheint er im russischen Aberglauben sehr häufig als *schwarze Katze* oder *schwarzer Hund*. Er verursacht Epilepsie, die *schwarze Krankheit* – *černaja bolezň* – genannt wird,³⁶ da er in Erscheinung eines Windsturmes – *vichr* – einen Menschen hochhebt, um ihn anschließend fallenzulassen.³⁷ *Schwarz* sind auch seine kleinen Helfer, die als Geister der verschiedenen Plätze ihr Unwesen mit dem Menschen treiben können und deshalb besonders ehrerbietig behandelt werden sollen.

Auf Grund dieser scheinbar eindeutigen farbigen Apostrophierung des Teufels im russischen Aber- oder Volksglauben behauptete S. V. Maksimov, daß die russischen Teufel im Gegensatz zu den 'deutschen', die rot dargestellt werden, schwarz seien, und ihre Farbe als Erkennungsmerkmal des bösen Geistes in seinen zahlreichen Metamorphosen aufgefaßt werden könne.³⁸

³⁴ Bereits oben erwähnt; vgl. auch S. I. Nikitina, *Ob obščich sjužetach v fol'klore i narodnom izobrazitel'nom iskusstve*, in *Narodnaja gravjura i fol'klor v Rossii XVII-XIX vv.*, Moskva 1976, S. 320-369, S. 320ff.

³⁵ Vgl. dazu J. Lotman, B. Uspenskij, *Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts)*, "Poetika. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft", 9 (1977), S. 1-40, S. 2ff.; N. I. Tolstoj, *Iz zametok po slavjanskoj demonologii 2. Kakoj oblik d'javol'skij?*, a.a.O., S. 310 und D. S. Lichačev, *Poetika drevnerusskoj literatury*, Moskva 1979, S. 173f.

³⁶ Vgl. etwa die Redewendung *čornaja* [sic!] *nemoč'* in der Vita des Protopopen Avvakum – *Žitie protopopa Avvakuma* –, die eindeutig die Epilepsie meint: *Žitie protopopa Avvakuma, im samim napisannoe, i drugie ego sočinenija*, Moskva 1960, S. 246.

³⁷ Vgl. N. I. Tolstoj, *Iz zametok po slavjanskoj demonologii 2. Kakoj oblik d'javol'skij?*, a.a.O., S. 294, 307 und 308.

³⁸ Vgl. S. V. Maksimov, *Nečistaja, nevedomaja i krestnaja sila*, a.a.O., Bd. 1, S. 7, 12.

Es muß zudem betont werden, daß die russische Maltradition sich zunächst von der westeuropäischen Ikonographie des Teufels distanzierte. Während der zweite im Westen ab der Renaissance bekannte Darstellungstypus des Teufels als rebellischer, schöner Engel auf russischem Boden keinen Fuß fassen konnte, wurden einzelne Merkmale des ersten im mittelalterlichen Europa entwickelten Typus – der Teufel als zoomorphe Monstergestalt – in die alte byzantinische Ikonographie integriert. So erhielt der ‘russische’ Teufel Krallen, Schwanz und eine neue Form der Rückenflügel, welche nicht mehr als gefiedert gemalt wurden, sondern Fledermausflügel nachahmten.³⁹ Diese Entwicklung der mittelalterlichen russischen Teufelsikonographie kann in die gleiche Zeit gelegt werden, in der auch eine absolut neue Darstellungsweise des Todes in die russische Maltradition einging. Wie wir bereits bei der Beschreibung der Anastasis-Ikonen gesehen haben, wurde der Tod in der mittelalterlichen Ikonenikonographie als dunkler dämonischer Engel dargestellt, der von dem auferstandenen Christus in der Hölle besiegt wird. Die neue, ab dem 16. Jahrhundert sich verbreitende Ikonographie griff den westeuropäischen Darstellungstypus des Todes als Knochenmann mit allen üblichen Attributen auf.⁴⁰ Die farbliche Kennzeichnung des Teufels blieb aber konstant. Rote Teufel sind in der russischen Teufelsikonographie sehr selten. Einzelne Beispiele stammen aus dem 18. und 19. Jahrhundert und gehören zu den sog. allegorischen Ikonendarstellungen, die sich ab dem 16. Jahrhundert nachweisen lassen und gegen die die Kirche ab der Großen Moskauer Synode (Bol’šoj Moskovskij Sobor) im Jahr 1667 mit Verboten vorging. Die Malpraxis reagierte auf diese kirchlichen Beschlüsse mit geringer Aufmerksamkeit.⁴¹ Die ikonographischen Neuerungen, die durch den Kontakt der russischen Ikonenmaler mit der westeuropäischen Kunsttradition in die russische Maltradition übernommen wurden, lassen sich in solchen Kompositionen beobachten, wie das *Schicksal des Gerechten und des Sünders* (*Sud’ba pravednika i grešnika*). Eine dieser neuen Ikonen, die aus

³⁹ Die Vermutung über diesen Einfluß wurde bereits von N. I. Tolstoj in seinem Artikel zur russischen Volksdämonologie ausgesprochen; vgl. N. I. Tolstoj, *Iz zametok po slavyanskoi demonologii* 2. *Kakoj oblik d’javol’skij?*, a.a.O., S. 295 und 304.

⁴⁰ Vgl. dazu P. Brang, *Zur Todesmotivik in der russischen Moderne*, in P. Brang u. a. (Hg.), *Schweizerische Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongress*, Bern u. a. 1978 [= *Slavica Helvetica*, Bd.12], S. 23-59, S. 33. Die westeuropäische Ikonographie des Todes als Knochenmann bzw. als Skelett entwickelt sich auch erst im 14.-15. Jahrhundert und löst die Darstellung des Todes als eines dämonenähnlichen Wesens ab; vgl. P. Dinzelbacher, *Sterben/Tod. Mittelalter*, in P. Dinzelbacher (Hg.), *Europäische Mentalitätsgeschichte*, Stuttgart 1993, S. 244-260, S. 255.

⁴¹ Vgl. dazu N. K. Gavrušin, *Vechi ruskoj religioznoj estetiki*, in N. K. Gavrušin (Hg.), *Filosofija russkogo religioznogo iskusstva XVI-XX vv.*, Moskva 1993, S. 7-34, S. 15ff.

dem 18. Jahrhundert stammt und sich jetzt im Moskauer Gosudarstvennyj istoriko-architekturnyj muzej-zapovednik Kolomenskoe befindet, zeigt, was einen Toten nach seinem Ableben erwartet.⁴² Seine Seele wird entweder vom Engel empfangen, wenn der Verstorbene sich tugendhaft in seinem Leben verhielt, oder von einem Teufel dem Herren der Unterwelt zugeführt. Auf dieser Ikone erscheinen die Teufel zwar weitgehend dem alten bekannten Typus des dunklen Engels mit den nach oben stehenden Haaren angeglichen, die Farbe der nackten Teufelsleiber ist aber nicht mehr nur dunkelgrau, braun oder schwarz – sie bekommt einen rötlichen Schimmer.

Ein zweites Beispiel dieser im orthodoxen Kulturkreis seltenen Bildtradition stammt aus der illustrierten Schrift *Lekarstvo duševnoe*, die etwa um die Jahrhundertwende zum 18. Jahrhundert auf der Grundlage des Vorwortes eines Synodikons entstand.⁴³ Auf dem Blatt 127 dieses Buches ist ein sterbender Jüngling dargestellt, den ein roter Drache verschlingen will. Der Drache symbolisiert den Teufel, der die Seele des Sterbenden in seine Gewalt bringen will. Die Komposition greift das bekannte Sujet des ungerechten Sünders auf, dessen Schicksal in diesem Fall jedoch noch abgewendet wer-

⁴² Diese Komposition stützt sich auf die im westeuropäischen Raum seit dem frühen Mittelalter verbreiteten Mahnbilder über das plötzliche Eintreten des Todes (*memento mori*) und über das Schicksal der Seele des Verstorbenen, welche von einem Schutzengel und einem Dämon (oder vielen Dämonen) umkämpft wird bzw. deren Sünden und Tugenden abgewägt werden (vgl. etwa die Darstellung *Tod des Geizhalses* von H. Bosch, um 1490, National Gallery of Art, Washington).

⁴³ Ab dem 17. Jahrhundert begleiten Darstellungen mit Sterbeszenen und der Seelenreise des Verstorbenen ins Jenseits die Publikationen des Synodikon (*sinodik*). Zunächst sind sie mit dem sog. Vorwort verbunden und werden dem eigentlichen Hauptteil mit den Namen der verstorbenen Verwandten vorangestellt, um sich dann zusammen mit dem mahnenden Text des Vorwortes zu verselbständigen und einen neuen Typus des Synodikon herauszubilden. Die Kompositionen der Miniaturen, die die Erzählungen des Vorwortes begleiteten und die Botschaft der gesammelten Texte vom Nutzen des Gedenkens an die Verstorbenen bildhaft transportierten (unter den Texten befinden sich Ausschnitte aus Evangelien, Werken der patristischen Literatur, Heiligenviten, aber auch Erzählungen aus dem *Prolog* und *Velikoe i Maloe Zercalo*, Predigte, wie die des hl. Gregorius des Großen, Legenden und Parabeln) gehen auf die sog. „Blätter“ – *listy* – zurück, die, nach dem Vorbild der westeuropäischen Kupferstiche hergestellt und mit Text versehen, starke Verbreitung im 17. Jahrhundert gefunden haben. Mit der Zeit und besonders ab dem Anfang des 18. Jahrhunderts, nachdem das gedruckte und mit Kupferstichen illustrierte Synodikon vorlag, verselbständigten sich diese Illustrationen des Synodikon-Vorwortes und wurden zu eigenständigen Blättern der Volksbilderbogen-Literatur. Sie übten einen starken Einfluß auf die Ikonographie der Ikone aus. Zur Schrift *Lekarstvo duševnoe*, die in drei Handschriften überliefert ist, siehe I. Dergačeva, *Stanovlenie povestvovatel'nych načal v drevnerusskoj literature XV-XVII vekov (na materiale Sinodika)*, München 1990, S. 58f.

den kann, wie wir es aus der zur Miniatur gehörigen Beschreibung entnehmen können. Mönche, die sich um das Bett des Sterbenden versammelt haben, vertreiben den Teufel mit ihren Gebeten. Der Sterbende läßt sich daraufhin zum Mönch weihen und stirbt, nachdem er “die Gnade Gottes empfangen hat”.⁴⁴

Ein weiteres seltenes Beispiel eines roten Teufels auf russischem Boden ist die Darstellung des Mephisto in M. Vrubel’s Ölgemälde *Flug des Faust und Mephistopheles* (1896). Dieses monumentale Wandbild (290x240 cm), das Vrubel’ zusammen mit dem Triptychon *Faust* für das gotische Zimmer im Haus des Moskauer Mäzens A. B. Morozov ausführte, zeichnet sich durch eine bis ins kleinste durchdachte Ikonographie aus.⁴⁵ Die Komposition ist zunächst der literarischen Vorlage des berühmten Versdramas Goethes verpflichtet: Auf zwei mächtigen Rossen fliegen Faust und Mephistopheles über die Mauern einer Stadt in die Lüfte hinauf. Die beiden beginnen gerade ihren wundersamen Ritt auf Zauberpferden, die Mephisto besorgte, um Margarethe aus der Todeszelle zu entführen. Die Todgeweihte verweigert aber die Flucht und distanziert sich von Faust beim Erscheinen des Mephisto. Faust und der Teufel fliehen im letzten Augenblick kurz vor dem Sonnenaufgang. Die Stimmung dieser frühen Morgenstunde hat Vrubel’ durch verschiedene Schattierungen des Grau wunderbar einfangen können. Der sich aufhellende Himmel und die noch dunkle Stadtsilhouette rahmen zwei mächtige Gestalten ein – den schwarz gekleideten Faust und den ganz in Rot dargestellten Mephisto. Der rote Teufel hat eine Mütze mit einem langen Zipfel und einen vom Wind angeschwollenen Mantel an. Zusammen mit seinem braunen Pferd, das farblich die rote Kleidung variiert, erweckt er den Eindruck eines aufflammenden Feuers. Sein Schuhwerk ist auf dem Gemälde durch den reitenden Faust verdeckt, ist aber auf dem linken Flügel des erwähnten Triptychons gut sichtbar. Hier trägt Mephisto seine bereits erwähnte Mütze, die mit einem langen Zipfel endet und die wie die Schuhe, die er anhat, rot leuchtet. Statt in seinem eigenen Mantel erscheint er hier im schwarzen Talar eines Gelehrten – des Faust. Ihn legte er um, um sich ganz gemäß der Szene im Studierzimmer in Goethes *Faust* als den berühmten Doktor auszugeben und den jungen, wissensdurstigen Mann in die Geheimnisse der Gelehrsamkeit einzuführen. Der Schüler beugt sich über seinen

⁴⁴ Vgl. die Beschreibung und die Abbildung des Stichs in A. Uspenskij, *Bes*, in *Zolotoe runo*, Nr. 1, 1907, S. 21-27 mit Abbildungen auf S. 11-20, S. 23f.

⁴⁵ Ein weiteres Wandgemälde (Panneau), das den Zyklus der Faustbilder des gotischen Kabinetts thematisch fortführt, ging in den Besitz der Hausdame über – Margarita Kirillovna Morozova. Faust und Margarita sind auf diesem Gemälde bei ihrem Zusammenkommen im Garten zu sehen.

M. Vrubel', *Flug des Faust und Mephistopheles*, 1896, Moskva, Tret'jakov-Galerie

M. Vrubel', *Faust*, Triptychon, 1896, Moskva, Tret'jakov-Galerie

Arm, um im aufgeschlagenen “Stammbuch” den Satz zu lesen, den Mephistopheles hier hineinschrieb – den alten Spruch des Verführers, mit dem bereits die Schlange im Paradies das erste Menschenpaar zum Sündenfall bewegte: *Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum*. Auf diesen gerade niedergeschriebenen Satz weist Mephisto mit seinem Finger. Der Eindruck der scheinbar ‘wortgetreuen’ Übertragung der Szenen des Versdramas in ein Bild täuscht jedoch bei der genauen Betrachtung dieser Werke. Vrubel’ operiert mit Details, um nicht nur die Atmosphäre der Zeit möglichst genau und historisch korrekt wiederzugeben, sondern um die Aussage seiner Bilder zu präzisieren und zu erweitern. So arbeitet er in das Bild des Fluges die Darstellung einer blühenden Distel ein, die, in extrem verkürzter Perspektive wiedergegeben, Faust an Fuß und Mantel zu halten scheint. Das Verfangensein in der Distel kann als Hinweis auf Fausts Leiden gesehen werden, da die Pflanze in der westeuropäischen Ikonographie als Symbol der Passion auftritt. Die Erlösung nach den erduldeten Qualen mag die Distel ebenfalls dem Faust verheißen. Vrubel’ verändert auch das Aussehen des Teufels im Vergleich zur Beschreibung dessen in Goethes Werk. Goethes “Geist der Verneinung” trägt die “rote, goldverbräunte” Tracht eines spanischen Kavaliers mit einer “Hahnenfeder auf dem Hut” und einem “langen, spitzen Degen” an der Hüfte. In dieser Bekleidung, die ihn als einen “edlen Junker” ausgibt, erscheint er zunächst im Studierzimmer Fausts, um diesen auf die Reise mitzunehmen. Um diese Tracht legt er den “Rock” des Gelehrten, als er den wartenden Studenten an Fausts Stelle empfängt und mit diesem spricht. Die gleiche, der spanischen Hoftracht nachgeahmte Kleidung (und der Beschreibung des Mephisto in Goethes *Faust* verpflichtet) trug Mephisto in der berühmten Oper Ch. Gounods *Faust* (deutscher Titel *Margarete*), wie ihn z.B. A. Benua 1876 auf der Bühne des Bol’šoj Theaters in St. Petersburg erlebte. (Die Oper war um die Jahrhundertwende in Rußland außerordentlich populär. Michail Bulgakov sah sie z.B. über 50 Mal und mehrere Male erlebte er Fedor Šaljapin in der Partie des Mephisto.) “Krasnyj gospodin” – der rote Herr –, wie Benua Mephisto in seinen Lebenserinnerungen bezeichnet, hatte in dieser Inszenierung der Oper sogar die rote Feder auf dem roten “Mützchen”.⁴⁶

⁴⁶ A. Benua, *Moi vospominanija v pjati knigach*, Moskva 1990 [= Serija Literaturnye pamjatniki], S. 302f. Das Kostüm des Mephisto erfuhr eine stetige Wandlung seit der Auseinandersetzung Šaljapins mit dieser Opernfigur, die er über 40 Jahre als Sänger dieser Partie gestaltete. Erstmals entschied er, die tradierte Kostümierung des Mephisto, die Benua während seines ersten Operbesuchs erlebte und in seinen Lebenserinnerungen beschrieb, im Jahre 1896 zu verändern, als er den Mephisto Gounods zum ersten Mal auf der Bühne der Moskauer Russischen Privaten Oper – *Russkaja častnaja opera* – darstellte. Hier wurde er sowohl vom Gründer, Stifter und Intendanten der Oper S. I. Mamontov unterstützt als auch vom Künstler V. D. Polenov. Polenov entwarf das Kostüm eines mittelalterlichen Magiers, das mit seinem

Man darf vermuten, daß diese traditionelle szenische Wiedergabe und Charakterisierung des Mephisto mit einem berühmten Zyklus von Zeichnungen zusammenhängt, der zu Goethes *Faust* von Moritz Retzsch (1779-1857) entwickelt und 1816 zum ersten Mal veröffentlicht wurde.⁴⁷ Goethe hat diese Umrißzeichnungen bereits 1810 gesehen und sie als „recht interessante und geistreiche Umrisse“ bezeichnet.⁴⁸ Eckemann betont in einem Brief vom 3. Februar 1829 an die Schauspielerin Auguste Kladzig, daß die Zeichnungen Retzschs zu *Faust* „das Edelste und Sicherste“ sind, „woran man sich zu halten hätte...“,⁴⁹ wobei er mit dem „Halten“ die Orientierung des Bühnenbildausstatters an die von Retzsch vorgebildete Ausstattung der Figuren meint. Bereits die frühesten Theateraufführungen haben die Kostümvorlagen dieser Faustillustrationen umgesetzt und die Figuren von Faust und Mephisto ganz entsprechend der Vorgaben Goethes als „spanisch“ gekleidete Kavaliers

weiten Mantel und einer Kapuze stark an die Wandgemälde Vrubel's für das gotische Zimmer Morozovs erinnert. Polenov kannte die Wandgemälde Vrubel's aus unmittelbarer Nähe, da er zusammen mit K. Korovin an der Ausführung dieser Werke beteiligt war. Beide Maler hatte Vrubel' um Hilfe gebeten wegen des enormen Zeitdrucks, unter dem er damals arbeitete. 1904 gestaltete A. Ja. Golovin eine neue Version des Kostüms für Šaljapin, für dessen Mephistopartie in Mailand auf der Bühne der Scala. Diese Variante des Kostüms und die szenische Schminke, die zusammen mit dem Kostüm die Gestalt des Mephisto auf der Bühne bestimmte, wurde von Golovin im Porträt Šaljapins von 1905 festgehalten. Die scharlachrote Farbe beherrscht alle Kleidungsstücke dieses Kostüms – den langen Mantel mit Kapuze, die Strümpfe, die spitz zulaufenden Schuhe und den Leibrock, dessen Schnitt eindeutig der spanischen Hoftracht verpflichtet war. Mit dem roten Stoff des Leibrocks kontrastierten die Tupfer der blauen Stoffstückchen um so stärker, die auf den Leibrock genäht waren. Möglich ist eine bewußte Anlehnung Golovins beim Entwurf dieses Kostüms sowohl an die westeuropäische mittelalterliche Tradition als auch an die Wandbilder Vrubel's, die ihm zweifellos bekannt waren. Die blaue Farbe, die hier das Scharlachrot durch ihre kontraste Wirkung besonders hervorhebt, beinhaltet eine Reminiszenz an die spätantike bzw. frühmittelalterliche Auffassung vom Blau als eine Dunkelheit bzw. Finsternis konnotierende Farbe und somit eine Abstufung der schwarzen Farbe. Dieses Kostüm F. Šaljapins ist im Moskauer Theatrumuseum A. A. Bachrušins – Gosudarstvennyj central'nyj teatral'nyj muzej imeni A. A. Bachrušina – ausgestellt, im Raum, der dem Schaffen des Sängers gewidmet ist. Dazu und zu den weiteren Modifikationen des Kostüms des Mephisto, die mit dem Schaffen Šaljapins in der Oper A. G. Rubinštejns *Demon* und in der Oper Arrigo Boitos *Mefistofele* zusammenhängen siehe A. Raskin, *Šaljapin i russkie chudožniki*, Leningrad-Moskva 1963, insbesondere S. 48ff., 76ff., 97f.

⁴⁷ 1816 werden von Retzsch die 26 Stiche zum ersten Teil *Fausts* veröffentlicht, 1836 erscheinen dann 11 Stiche zum zweiten Teil.

⁴⁸ Zitiert nach F. Neubert, *Vom Doctor Faustus zu Goethes Faust*, Leipzig 1932, S. 241.

⁴⁹ Vgl. ebd.

agieren lassen, wobei die Feder auf den Mützen der Haupthelden hier ganz der Feder Mephistos in der Erinnerung A. Benuas entspricht.⁵⁰ Und gerade diese Kleidung des Teufels verwirft Vrubel', der den Teufels als Bühnenfigur sicherlich gut kannte.⁵¹ Sein Mephisto ist kein spanischer Kavalier. Seine Kleidung und besonders seine Zipfelmütze vermitteln nicht den Eindruck eines weltmännischen Reisenden, sondern identifizieren ihn als eine magische und gefährliche Erscheinung. Diese Charakterisierung des Mephisto wurde aber auch von Peter Cornelius (1783-1867) in seinem Bildzyklus zu Goethes Faust gewählt. Der junge Peter Cornelius hat zwischen 1810 und 1816 zwölf Federzeichnungen⁵² mit grauer Tusche ausgeführt, die alle die "altdeutsche" Ausrichtung – wie sie Goethe in einem Gespräch bezeichnet

⁵⁰ W. Wegner zählt in seiner Monographie *Die Faustdarstellungen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart* die Aufführungen auf, die nach Retzschs Zeichnungen gestaltet wurden. Es sind die Radziwill-Aufführung von 1819, die Braunschweiger Uraufführung von Hermann Neefe (1829), die Aufführung von lebenden Bildern in Coburg (1838), die erste Pariser Aufführung von 1828 und die Leipziger Inszenierung von 1830. In dieser Reihe darf natürlich nicht das Faustfest unerwähnt bleiben, das 1859 in St. Petersburg veranstaltet wurde und ebenso von Retzschs Folge beeinflusst worden ist. Vgl. ders., *Die Faustdarstellungen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Amsterdam 1962, S. 58f. Anzunehmen ist, daß auch die Figuren des Maskenzuges, der 1818 in Weimar anlässlich des Besuches der Kaiserin-Mutter Maria Fedorovna stattfand und bei dem die Figuren des *Faust* als stumme Masken auftraten, in Anlehnung an Retzschs Zeichnungen gestaltet wurden. Leider ist bis jetzt keine bildliche Wiedergabe dieses ersten szenischen Auftritts von Figuren des Versdramas bekannt. Vgl. dazu ebd., S. 61.

⁵¹ Vrubel's Musikalität, seine Begeisterung für die Stimme ist bekannt. Seine Ehefrau war die berühmte Sängerin N. I. Zabela-Vrubel', die im privaten Musiktheater S. I. Mamontovs *Russkaja častnaja opera* auftrat und für die Vrubel' mehrere Kostüme entwarf, während er auch einige Inszenierungen des Theaters ausstattete. Bezeichnend erscheint in diesem Zusammenhang die in Erinnerungen M. A. Dulovas überlieferte Abneigung Vrubel's gegenüber der traditionellen Kleidung des Dämons auf der Opernbühne. Während der Vorstellung der Oper A. G. Rubinštejns *Demon* in Kiev 1885 drückte Vrubel' beim Erscheinen des Dämons seine Augen zu und murmelte: "Das ist es nicht!" Dazu siehe M. Deppermann, *Die Faust-Panneaus von Michail Aleksandrovič Vrubel'*, in G. Mahal (Hg.), *Ausstellungskatalog Faust-Rezeption in Rußland und in der Sowjetunion*, Knittlingen 1983, S. 76-85, S. 78 und Vrubel', *Perepiska. Vospominanija o chudožnike*, hg. v. È. P. Gomberg-Veržbickaja u.a., Leningrad 1976, S. 253.

⁵² Die Federzeichnungen Cornelius' wurden 1816 von F. Ruscheweyh gestochen und von F. Wenner als Kupferstichausgabe in Frankfurt a. M. verlegt. In die Neuausgabe von 1825 wurde die Zeichnung „Osterspaziergang“ aufgenommen. Siehe dazu M. Sonnabend, *Peter Cornelius. Zeichnungen zu Goethes Faust*, in *Ausstellungskatalog Peter Cornelius. Zeichnungen zu Goethes Faust*, Frankfurt a. M. 1991, S. 7-22, S.7-8.

hat⁵³ – seiner Kunst offenbaren, welche vom Studium der Gemälde und der Druckgraphik Dürers und dessen Zeitgenossen beeinflusst wurde. Besonders die Federzeichnungen Dürers zum *Gebetbuch Maximilians I.* haben den Stil der Federzeichnungen Cornelius' geprägt, welcher nicht nur einzelne Motive (wie den Storch auf dem siebten Blatt mit dem Gretchen vor der Mater Dolorosa) zitierte, sondern die gesamte Konzeption Dürers bei der Anordnung der Ornamente, Ranken und Figuren berücksichtigte.⁵⁴ Das Titelblatt zum Faustzyklus lehnt sich ganz an die Arabeskenform an, welcher sich Dürer bei der Gestaltung seiner Randzeichnungen bediente. Und hier findet sich auch die auf den anderen Blättern so oft wiederkehrende Gestalt des Mephisto, dem leitmotivisch die Mütze mit einem Zipfel zugeordnet ist. Unter ihm, in der entgegengesetzten linken Ecke des Blattes sieht man den Faust, der in einen Talar gekleidet, an der Übersetzung der Bibel arbeitet. Über dem schreibenden Faust hat Cornelius ein Krokodil aus dem Rankenwerk hervorstechen lassen, das wie ein Studierobjekt zur Wohnstube des Gelehrten zu gehören scheint.⁵⁵ Dasselbe Reptil, das in keiner Kunstkammer eines Humanisten fehlen durfte, schwebt über den Köpfen des Mephisto und des Faust auf dem Triptychon Vrubel's. Das Krokodil kann im Kontext der Tiere, die gleich hinter dem Faust auf dem Titelblatt von Cornelius zu sehen sind, symbolisch gedeutet werden. Cornelius läßt den Erdgeist, der in der Nachtscene des Faust beschworen wird und auf dem Titelblatt des Bildzyklus gleich hinter dem Faust plziert ist, einen Hirsch und ein Einhorn in den Händen tragen. Auf dem Kopf des Erdgeistes ließ er einen Adler seine Fittiche ausbreiten. Möglicherweise hat auf die Auswahl der Tiere in dieser Ecke des Blattes der Physiologus eingewirkt, der dem mittelalterlichen Leser und Betrachter suggerierte, den göttlichen Heilsplan bereits in den Naturerscheinungen vorgebildet zu sehen. Gemäß des Physiologus verweist das Krokodil auf die Laster der Heuchelei, da das Krokodil nach der Beschreibung des Buches echte Tränen beim Verspeisen seiner Beute vergießt, während das Verhalten des Einhorns und des Hirsches als Hinweis auf die Menschwerdung Christi,

⁵³ Zitiert nach F. Neubert, *Vom Doctor Faustus zu Goethes Faust*, a.a.O., S. 241.

⁵⁴ Vgl. dazu M. Sonnabend, *Peter Cornelius. Zeichnungen zu Goethes Faust*, in *Ausstellungskatalog Peter Cornelius. Zeichnungen zu Goethes Faust*, a.a.O., S.16.

⁵⁵ P. Cornelius' Umriß eines hängenden Krokodils hat eine ikonografische Tradition begründet, wie es die späteren Faust-Illustrationen offenbaren. Das Motiv kehrt in der Zeichnung der Studierstube G. Nehrlichs (1807-1840) wieder, ist angedeutet in der lithographischen Wiedergabe der acht Bilder nach den Angaben des Fürsten Anton Radziwill, der die Privataufführung einiger Faustszenen 1819-1820 in Berlin veranstaltete. Modifiziert zur Abbildung eines hängenden Hais ist das Motiv in den Taschenbuchillustrationen J. H. Rambergs (1763-1840) wiederzusehen. Die Abbildungen dieser Faustillustrationen sind in der Monographie F. Neuberts *Vom Doctor Faustus zu Goethes Faust*, Leipzig 1932 wiedergegeben.

P. Cornelius, *Titelblatt zur 2. Kupferstichausgabe der Faustzeichnungen 1825*, Frankfurt a. M., Städelches Kunstinstitut

die erfolgreiche Bekämpfung des Teufels und die Erneuerung der Seele im Wasser der Taufe gedeutet wurde.

Es kann angenommen werden, daß Vrubel' sein Krokodil über die Köpfe von Faust und Mephisto mit der Kenntnis der Federzeichnungen Cornelius' und der symbolischen Bedeutung des Tieres plazierte, da auch ein solches Detail wie die bereits erwähnte Distel in einer Federzeichnung Cornelius' vorgebildet ist. Cornelius plazierte diese Pflanze auch bei den reitenden Faust und Mephisto, unterhalb der Pferdehufe in der Szene der Erscheinung am Rabenstein. Während hier auf dem elften Blatt des Bildzyklus Cornelius' die Distel als eine unscheinbare Pflanze am Wegesrand zu sein scheint, wird sie zu einer "handelnden" Figur im Reitergemälde Vrubel's – sie versucht Faust am Mantel zu fassen. Und dennoch folgt Vrubel' Cornelius bei der Konzeption seiner beiden zentralen Reitergestalten nicht. Zwar bilden Faust und Mephisto auch bei ihm eine reitende Einheit – eine Figur überlagert die andere. Die beiden Reiter, die sich in die Luft erhoben haben, sind aber bei Vrubel' in einer so extremen Verkürzung wiedergegeben, daß der Betrachter meint, den Faust ähnlich der Distel anfassen zu können, solange er an ihm noch nicht vorbeigeritten ist. Den Eindruck der Schnelligkeit dieses Ritts

P. Cornelius, *Erscheinung am Rabenstein*, Blatt 11 der *Faustzeichnungen*, Frankfurt a. M., Städelches Kunstinstitut

verstärkt der gewählte Ausschnitt, bei dem die Pferde den Rand der Leinwand gerade zu durchbrechen scheinen. Die Reiter sind deswegen auch nicht vollständig wiedergegeben, da sie ihren Ritt gerade beginnen. Cornelius läßt dagegen seine Reiter auf Entfernung agieren, so daß sich die Szene dem Betrachter wie der Ausschnitt einer Bühnenhandlung präsentiert. Die Figur des reitenden Faust gestaltete Cornelius in Anlehnung an die Ikonographie eines römischen Triumphators: Faust zügelt das sich aufbäumende Pferd und zeigt mit erhobenem Arm auf den Rabenstein, wobei seine Armhaltung den Redegestus eines Triumphators imitiert. Sein Blick ist wie auch seinweisender Arm nach hinten gerichtet, zu Gestalten, die auf den Rabenstein steigen. Im Gegensatz dazu ist der Blick von Vrubel's fliegendem Faust nach vorne, in die Weite des sich aufhellenden Himmels gerichtet. Auf die gleiche Weise ist er in einer Profilwendung auf dem Triptychon wiedergegeben. Hier erscheint er auf dem rechten Flügel vor einem geöffneten Fenster seiner Studierstube stehend und hinaus blickend.

Der Blick aus der Stube, aus einem begrenzten Raum kann als Hinweis auf den Ausbruch in die Weite des Magischen, des "Übermenschlichen" ge-

deutet werden, den Faust durch den Pakt mit Mephisto vollzieht. Daß dieser Ausbruch mit der Frage nach der Erkenntnis zusammenhängt, verdeutlicht die Figur des Mephisto auf dem linken Flügel, die gerade mit der Niederschrift des Spruches „Eritis sicut Deus...“ fertig wurde und sich deshalb zum Schüler umdreht, um diesen in dessen Stammbuch das Geschriebene lesen zu lassen. Dabei trifft der Blick des Mephisto nicht den Schüler, sondern den Magister Faust auf dem rechten Flügel. Und diesem gilt letztlich der Spruch im Sinne einer Herausforderung des Verführers. Der rot-schwarze Teufel und sein wahres Gegenüber, das mit dem schwarzen Talar des Magisters bekleidet ist, korrespondieren farblich miteinander. Sie, die im engen Studierzimmer mit einem kleinen Fenster eingeschlossen sind, flankieren das wahre Zentrum der Komposition – die Gestalt Gretchens, die in der Weite einer Landschaft abgebildet ist. Die Weite ist hier das Symbol der wahren Erkenntnis, die mit den leitenden Prinzipien von Gretchens Handeln verknüpft ist – mit der hingebenden Liebe und Barmherzigkeit. Gretchen, die als die Verkörperung einer „Seelenschönheit“ vorbildhaft zu würdigen ist, bezeugt, realisiert die Erkenntnis, die Faust noch aussteht, nämlich, daß menschliche Gottesebenbildlichkeit sich nicht im überheblichen, selbstbezogenen und scheinbar gottesgleichen Genuß, sondern im barmherzigen, mitfühlenden, sich selbst beschränkenden Vergeben offenbart. Die Gnade, die dem gefallen Faust und seinem Prototyp, dem Adam, zuteil wird, ist in der Figur Gretchens bildhaft vorgebildet. Vrubel’ drückt das Göttliche dieser Gestalt aus, indem er Gretchen vor dem unendlich hohen Himmel malt, dessen Horizontlinie knapp oberhalb von Gretchens Füßen anfängt. Die Gestalt der Frau scheint zu schweben. Ihr Körper und Gesicht sind in en face wiedergegeben. Durch die Profilwendungen der beiden Figuren des Mephisto und des Faust auf den umrahmenden Flügeln beginnt die ganze Komposition als eine Nachbildung der Deesis zu wirken, wobei die zentrale Stelle des Pantokrator in diesem Falle die stehende Frau einnimmt. Ähnlich dargestellt wurde die Madonna in der Plastik der gotischen Tympana – en face sitzend und den Betrachter direkt anblickend, während Heilige und Stifter, im Profil wiedergegeben, sich ihr von beiden Seiten nähern. Vrubel’ ermöglicht auch eine Beziehung zur Gottesmutter als Verkörperung der stärksten menschlichen Annäherung an das Göttliche im Bild herzustellen, indem er Gretchen eindeutig die marianischen Symbole zuordnet. Das sind die Blumen unter Gretchens Füßen, deren dominante Farben sich in der Gestalt der Frau wiederholen, so daß beide – Gretchen und die Blumen – als zwei Teile einer natürlichen Einheit erscheinen. Während die roten Nelken, die auf die wahre und reine Liebe der Gottesmutter hinweisen, Gretchens Liebe die gleiche Eigenschaft des Selbstverzichts bescheinigen, symbolisiert die große weinrote Iris, die mit dem weinroten Mieder Gretchens korrespondiert, die Vergebung der Sünden. Die Demut Gretchens wird mit der Demut der Gottesmutter gleich-

gesetzt, darauf weisen die Veilchen hin, die unter ihren Füßen erscheinen. Die großen weißen Lilien, deren Farbe eine Fortsetzung im Kleide Gretchens findet, apostrophieren das dargestellte Mädchen als die Verkörperung der Reinheit, Keuschheit und Unschuld, wie sie in gleicher Weise auch bei der Darstellung der Gottesmutter eingesetzt werden.⁵⁶ Damit erscheint die weibliche Gestalt mit ihren blauen Augen, ihrem weizengelben Haar, dem weinroten Mieder und dem weißen Gewand als ein aus der Natur aufblühendes göttliches Antlitz – *lik*, wie ihn Belyj in seinem Aufsatz *Svjaščennye cveta* (1904) beschrieb und dessen Farben er auch als Symbole seiner Wesenheit begriff.⁵⁷

Die Größe eines übermenschlichen Strebens nach einem Ideal und das Scheitern des heroischen Suchers beschäftigt Vrubel', der diese Thematik in Symbolen der geistigen Rebellion wie den Gestalten des Dämon, Faust und Hamlet verkörpert, lebenslang. Sein Dämonenzyklus ist in diesem Kontext zu betrachten.⁵⁸ Der Dämon seiner Gemälde versinnbildlicht die "Seele"⁵⁹ und nicht den Verleumder im christlichen Sinne. Sein asketisches Äußere,

⁵⁶ Die westeuropäische Tradition der Darstellung der Gottesmutter in einem blühenden Garten (*hortus conclusus*) ist der traditionellen russischen Ikonenmalerei weitgehend unbekannt. Es gibt am Ende des 17. Jahrhunderts die ersten Zeugnisse der Ikonographie *Gottesmutter "Verschlossener Garten"* (Bogomater' "Vertograd zaključennyj"), die, dem westeuropäischen Vorbild folgend, die Gottesmutter mit der Darstellung eines verschlossenen Gartens verbinden. Die Landschaft dieses regelmäßig angelegten und mit einer barocken Balustrade abgeschlossenen Gartens umgibt die stehende Gottesmutter, die sich ihrem Kind zuwendet. Das Kind auf dem linken Arm der Mutter und die überdimensional große Gottesmutter sind nicht in die Landschaft integriert, sondern scheinen über dem Garten zu schweben. Die Blumen dieses Gartens sind die notwendigen Attribute der Landschaft, die die Bepflanzung andeuten. Unter ihnen sind viele Tulpen wie auf der Ikone *Gottesmutter "Verschlossener Garten"* von Nikita Pavlovec vom Ende des 17. Jahrhunderts (Tretjakov-Galerie), welche die Kenntnis der niederländischen Blumenstileben vermuten lassen.

⁵⁷ Die Symbolisten sahen Vrubel's Bilder als Ausdruck des prophetischen Geistes ihres Schöpfers an, der das tragische Scheitern einer überdurchschnittlichen, heroischen Persönlichkeit als Symbol einer heldenhaften Auflehnung gegen das Konventionelle thematisiert. Besonders Blok betonte die Affinität seiner Gestalten zu Vrubel's Bildern, die seiner Meinung nach von der tragischen Suche nach Realiora (im Sinne des Wortes von V. Ivanov) geprägt sind; dazu siehe Ausführungen von V. Kafitz in ihrem Buch *Sprachartistische Lyrik. Gemälde- und Skulpturengedichte des russischen Symbolismus*, Köln u.a. 2008, S. 106f. und 139ff.

⁵⁸ Zum Dämonen-Zyklus Vrubel's werden vorwiegend drei monumentale Gemälde gezählt: *Demon sidjaščij* (1890), *Demon letjaščij* (1899) und *Demon poveržennyj* (1902). Ihre Entstehung begleiteten Illustrationen zum Poem Lermontovs *Demon* (1842 veröffentlicht) und mehrere Öl- und Aquarellskizzen.

⁵⁹ Zitiert nach M. Allenov, *Michail Vrubel'*, Moskva 2001, S. 55.

die großen, fragenden Augen, die prachtvolle, an Purpur grenzende Farblichkeit weisen dennoch viele Parallelen zur romantischen Figur des gefallen Engels auf, wie sie besonders um die Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jahrhundert gestaltet wurde.⁶⁰ (Seit 1885 sind die Entwürfe Vrubel's zum Dämonenzyklus überliefert. 1891 erscheint das Poem M. Ju. Lermontovs *Demon* in der Jubiläumsausgabe der Werke Lermontovs mit seinen Illustrationen.) Damit knüpft Vrubel' bewußt an die frühromantische, westeuropäische, bis dahin in Rußland unbekannte Tradition an. Mit der Idealisierung und der pathetischen Überhöhung seines Dämons setzt er sich deutlich von der genuin russischen, byzantinisch geprägten Darstellung des schwarzen Engels ab. Die an das Purpur grenzende Farblichkeit seiner Gestalt, die auch golden schimmert (besonders deutlich ist der Goldauftrag an den Federn des 1902 entstandenen *Gestürzten Dämons – Demon poveržennyj*, Tret'jakov-Galerie), läßt sie auch als farbgewordene Lichtgestalt wahrnehmen, ganz im Sinne der etymologischen Bedeutung *Luzifers* und ganz entsprechend der in der Moderne üblichen Remythologisierung des bösen Dämons als kämpferischer, prometheischer Geist.⁶¹

Trotz der herausragenden Auseinandersetzung Vrubel's mit der westeuropäischen Maltradition des Teufels und der kontinuierlichen Besetzung des Mephisto mit der roten Farbe auf der Bühne des russischen vorrevolutionären Theaters verhielt sich die russische ikonographische Tradition der Abbildung eines roten Teufels weitgehend abweisend gegenüber. Sie hielt an dem frühchristlichen, byzantinisch überlieferten Typus des schwarzen Engels fest und bestätigte damit das binar aufgebaute Weltbildmodell der archaischen Zeit, in dem das Unreine, Uneigene, Fremde, Verderbliche und Unfruchtbare mit der Farbe in Verbindung gebracht wurde, die keine apologetische Ähnlichkeit mit der Licht- und so mit der Lebensquelle aufwies. Die Farben, die diese Ähnlichkeit besaßen, versinnbildlichten die Kraft und

⁶⁰ Vgl. etwa die 1808 entstehenden Illustrationsstiche und Aquarellentwürfe W. Blakes zu J. Miltons Poem *Das verlorene Paradies* und die späteren Illustrationen G. Dorés zum gleichen Werk.

⁶¹ Diese neu-romantische Tradition der Bonifizierung des Dämonischen tritt sowohl in den Werken der Literatur als auch der bildenden Kunst auf, vgl. etwa die berühmten *Blumen des Bösen* Ch. Baudelaires, die eine Tradition der Satanslytaneien begründeten. Auf russischem Boden haben zu dieser Tradition sehr früh Bal'mont, Sologub, Gippius etc. mit ihren Werken beigetragen. Der traditionell russischen und in Zeugnissen der Kunst, des Kunsthandwerks und der Politik verankerten Wahrnehmung der roten Farbe, aber auch des Purpurs und des Goldes sind mehrere Kapitel meiner Dissertationsschrift *Die Farbe Rot und das Böse in der russischen Literatur* gewidmet.

Lebensfülle der Lichtquelle – der Sonne. Eine Farbe schien dies besonders gut zu können, sie, die als farbige Verkörperung der Sonne verstanden wurde, übte eine schützende (apotrophäische) und segnende Wirkung aus, wenn sie an Kragen der Männerhemden, an Kopfputz (kokošnik) und Kleidung der Frauen auftrat, Geschirrtücher, Spielzeug, Behälter aus Birkenrinde, Zaumzeug und Möbelstücke zierte. Ihre positive Konnotation während der heidnischen Zeit wurde während der Christianisierung bestätigt, da sie nach orthodoxer Farbauffassung⁶² die Fülle des göttlichen Lichtes wiedergab. Die göttliche Lebensquelle, die v.a. als Quelle der geistigen, religiösen Aufklärung und Entwicklung verstanden wurde, wurde aber in sinnlich erfassbaren Zeichen wahrgenommen und wiedergegeben, die selbst den Abglanz ihres Ursprunges in sich zu tragen schienen. Somit war die rote Farbe nicht nur ein Chiffre des Himmlischen, Fruchtbaren und Kostbaren, sie selbst schien das göttliche Licht zu verströmen, das in ihr eingefangen war. Ihr Erscheinen in der Ikonenmalerei und auf den Gegenständen des Alltags schien den Raum und die Anwesenden zu heiligen und die bösen Geister der Finsternis zu vertreiben.

⁶² Der orthodoxe Farbkanon wurde im Gegensatz zum westeuropäischen, katholischen nicht kodifiziert. Das Festhalten an der farbigen Kennzeichnung folgte einem ungeschriebenen Kanon der Überlieferung, der zweifellos von dem antiken Farbverständnis ausging. Dazu ausführlicher in der Dissertationsschrift der Verfasserin.