

Die visuelle Repräsentation von Recht

Bilder als Ausdruck von Weltbildern

Verena Marie Eberhardt

Dieser Beitrag widmet sich der visuellen Darstellung von Recht anhand des Kupfertitels einer Porträtsammlung von Juristen aus dem Jahr 1566. Ausgehend von einem anthropologischen Bildbegriff wird erkundet, wie Bilder abstrakte Konzepte visualisieren und damit Weltbilder prägen, die das Verständnis von Recht beeinflussen. Bilder werden mit diesem Zugang also nicht nur als materielle Artefakte verstanden, sondern in einem Prozess der visuellen Kommunikation verortet. Der Beitrag kombiniert religionswissenschaftliche, bildwissenschaftliche und kunsthistorische Ansätze, um die Bedeutung von Bildern für das Verständnis von Recht zu untersuchen.

1 Bilder, die Abstraktes sichtbar machen: Die Rolle visueller Medien im Rechtsdiskurs

Visuelle Medien prägen wesentlich die Wahrnehmung unserer Umwelt, sie gestalten die Kommunikation in der Gesellschaft grundlegend mit und sind daher auch in unterschiedlichen Disziplinen Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung. Die Hinwendung zum Visuellen führt in den Geistes- und Sozialwissenschaften spätestens seit dem *iconic turn* zur Erkenntnis, „dass die Deutung und Aneignung von Wirklichkeit maßgeblich von Bildern geprägt wird.“¹ Mit Bildern zu kommunizieren, bedeutet vergegenwärtigen und hervorbringen; Bilder bilden nicht nur ab, sie bilden die Welt, verfügen über politische und soziale Dimensionen, stoßen Identitäts- und Abgrenzungsprozesse an und prägen dadurch Wahrnehmungen und Deutungen.² Als visuelle Medien sind Bilder Artefakte, die etwas, das zu einer anderen Zeit an einem anderen Ort entstanden ist, in Erinnerung rufen oder als Imagination erst erzeugen können.³

1 Neumann 2013, 71.

2 Vgl. Fritz u. a. 2018, 34; Neumann 2013, 71.

3 Vgl. Fuchs 2007, 102; Gladigow/Scholz/Huizing 2018.

Die Sprache vermag es, abstrakte Sachverhalte, Ideen und Vorstellungen auszudrücken; doch auch Bilder haben dieses Potenzial. Im Gegensatz zu sprachlich erfassten Begriffen setzen Bilder die sinnliche Wahrnehmung und Erfahrung unmittelbar voraus und sprechen sie direkt an.⁴ Gerade durch ihre Fähigkeit, Abstrakta darzustellen, sind Bilder für alle Bereiche der Gesellschaft, die sich nur konzeptuell verstehen lassen, besonders interessant, da sie Unsichtbares sichtbar machen und mit den ihnen eigenen Mitteln kommunizieren. Das Recht ist eine der gesellschaftlichen Sphären, die primär sprachlich organisiert ist, denn als institutionalisierte, verbindliche Regelung menschlicher Beziehungen, ist das Recht eine Form sozialer Normen, die mittels Sprache und Schrift codiert sind.⁵ Gleichzeitig ist das Recht eine gesellschaftliche Dimension, die in Vergangenheit und Gegenwart auch in ihrer vielfältigen visuellen Kultur rekonstruiert werden kann.⁶ Der Blick auf die Bilder erweist sich als notwendig, um dem Rechtsdiskurs in einer visuell geprägten Gesellschaft Rechnung zu tragen und die Bedeutungsebenen, die sich in der visuellen Kommunikation eröffnen, in das Verständnis von Recht zu integrieren.

Dieser Beitrag widmet sich den Verflechtungen von Bild und Recht anhand eines Kupferstichs aus dem 16. Jahrhundert, der eine der Leistungen von Bildern, nämlich Abstrakta darzustellen, in ganz besonderer Weise demonstriert: Mittels allegorischer Figuren stellt der Stich auf dem Titelblatt einer Porträtreihe bekannter Juristen das Verhältnis von Gerechtigkeit, Klugheit und Tapferkeit oder Glaube visuell dar. Unter der Leitfrage, welche Rolle dem Bild im Verständnis von Recht zukommt, fokussiere ich in der Analyse des Bildes auf die Komponenten, die das Rechtswesen aus der Perspektive des Stiches konstituieren. In der theoretischen Perspektivierung meines Beitrages beziehe ich mich auf bildwissenschaftliche Zugänge zu Bildern, um sie in einem anschließenden Kapitel hin zum Konzept des Weltbildes zu öffnen. Da Bilder abstrakte Ideen zur Vorstellung bringen, haben sie Einfluss auf Imaginationen der Welt und der Rolle des Menschen darin. Der ausgewählte Kupferstich kann als Quelle gedeutet werden, die religiöse Weltbilder in das Verständnis von Recht integriert. Der theoretische Zugang zu religiösen Weltbildern ist deshalb unerlässlich, um das Bild in seinem Kontext zu verstehen.

4 Vgl. Engelbart 2000, 155.

5 Vgl. Rink 2005, 137.

6 Zu historisch rekonstruierbaren visuell repräsentierten Rechtsvorstellungen siehe die zahlreichen Beiträge in diesem Sammelband. Zur Visualität des Rechtsdiskurses in der Gegenwart siehe zum Beispiel Fritz/Pezzoli-Olgiati 2024, 15–17.

Da Bilder dem Unsichtbaren eine materielle Gestalt verleihen, sind sie wichtige Medien religiöser Symbolsysteme, die das Nicht-Erfahrbare, das Transzendente, in den Mittelpunkt ihres Deutungszugangs stellen. Bilder sind also Teil eines kommunikativen Prozesses, der Religion als Phänomen hervorbringt, das auf emischer, gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Ebene untersucht werden kann.⁷ Ein kommunikationstheoretischer Zugang zu Religion ermöglicht es, die Symbole, Narrative und Praktiken zu rekonstruieren, die in Austauschprozessen mit Bedeutung versehen werden. Eine wesentliche Prämisse dieses Zugangs zu Religion liegt darin, Religion als eine Praxis zu verstehen, indem in der Wechselwirkung von Repräsentation, Produktion und Rezeption Bedeutung entsteht. Diesem Paradigma der Performanz wendet sich auch die Bildwissenschaft zu, die das Bild nicht als bloßes Artefakt, sondern als Praxis versteht und damit den Menschen in den Mittelpunkt rückt. Im Folgenden wird dieser Zugang vorgestellt, um ihn im Anschluss mit dem Konzept von Weltbild zu verbinden.

2 Was ist ein Bild? Bilder in der Wechselwirkung von Wahrnehmung und Kommunikation

Die Frage, was ein Bild zu einem Bild macht, ist nicht eindeutig geklärt und Bestandteil reger wissenschaftlicher Debatten. Um der mediengeschichtlichen Entwicklung von Bildern gerecht zu werden, bedarf ein tragfähiges Konzept von Bild der Berücksichtigung ganz unterschiedlicher Formen, seien es visuelle Zeugnisse präliteraler Kulturen, Gemälde, Fotografien oder Produktionen, die als digitale Information hergestellt und rezipiert werden.⁸ Ein breiter Bildbegriff wie ihn etwa der Kunsthistoriker und Philosoph Gottfried Boehm entwickelt, der auf die Fähigkeit von Bildern fokussiert, „Sinn aus genuin bildnerischen Mitteln“⁹ zu erzeugen, erweist sich hier als besonders anschlussfähig. Bilder als Medien zu verstehen, die in kommunikativen Prozessen Bedeutung generieren und sinnstiftendes Potenzial für Individuen und Gesellschaften entfalten können, verortet sie im Austausch mit dem Menschen. Mit einer kulturwissenschaftlichen Ausrichtung konzentriert sich die Bildwissenschaft auf medienspezifische Strukturen von Bildern und die Funktionen, die diese für Sinnstiftungspro-

7 Vgl. Pezzoli-Olgiati 2020, 255.

8 Vgl. Fritz u.a. 2018, 19.

9 Boehm 2004, 28.

zesse einnehmen.¹⁰ Dieser Ansatz verdeutlicht, dass der wissenschaftliche Umgang mit Bildern weit über die inhaltliche Analyse bildnerischer Gestaltungsmittel hinausgehen kann. Die Bildwissenschaft schärft „das Bewusstsein für die geschichtliche und kulturspezifische Prägung von Bildern sowie die Historizität von Kommunikationsformen.“¹¹

So unterschiedlich die Zugänge zu Konzepten von Bild auch sind, die Ähnlichkeit besteht darin, dass Bilder die Wahrnehmung unmittelbar voraussetzen und direkt ansprechen. Der Kunsthistoriker und Medientheoretiker Hans Belting geht einen Schritt weiter und argumentiert: „Ein ‚Bild‘ ist mehr als ein Produkt von Wahrnehmung. Es entsteht als das Resultat einer persönlichen oder kollektiven Symbolisierung.“¹² Wahrnehmung versteht Belting als analytische Operation, in der visuelle Daten und Reize aufgenommen werden. Die Verarbeitung der Informationen münde in einer Synthese, in der das Bild erst entstehe.¹³ Mit diesem Zugang verortet Belting das Bild also wesentlich in der Rezeption durch die Betrachtenden, die es nicht nur visuell aufnehmen, sondern selbst konstituieren.

Hans Belting beschreibt mit seinem anthropologischen Bildbegriff ein spezifisches Verhältnis zwischen Bild, Medium und Körper der betrachtenden Person.¹⁴ Bilder entstehen ihm zufolge erst im Körper des Menschen. Den Begriff der Medien nutzt Belting im Sinne von Trägermedien, die den Bildern als materielle Grundlage dienen, um sichtbar zu werden.¹⁵ Das Bild hat hingegen eine mentale Eigenschaft, es verbindet sich mit der materiellen Komponente des Mediums für die Betrachtenden im sinnlichen Eindruck zu einer Einheit.¹⁶ „Der Körper bleibt das Bindeglied in einer medialen Bildgeschichte, in der Technik und Bewußtsein, Medium und Bild, zusammenkommen. Bilder existieren in der doppelten Geschichte der mentalen und der materialen Bildproduktion.“¹⁷

Der anthropologische Bildbegriff begrenzt Bilder nicht auf ihre materielle Dimension, sondern versteht sie vor allem in der Wechselwirkung mit mentalen Bildern der Erinnerung und Fantasie, die im eigenen Körper entstehen, der als lebendes Trägermedium dient: „Diese Erfahrung hat

10 Vgl. Neumann 2013, 71.

11 Ebd.

12 Belting 2001, 11.

13 Vgl. ebd., 58.

14 Vgl. ebd., 20.

15 Ebd., 17, 26f.

16 Vgl. ebd., 29.

17 Ebd.

bekanntlich die Unterscheidung zwischen Gedächtnis, als einem körpereigenen Bildarchiv, und Erinnerung, als einer körpereigenen Bilderzeugung, angeregt.¹⁸ Mentale Bilder sind geknüpft an unsere Lebenserfahrung, die wir individuell machen. Gleichzeitig sind sie Teil des kulturellen Imaginären, einem kollektiv geteilten Archiv mentaler und materieller Bilder, das über Generationen hinweg tradiert und in Sozialisationsprozessen angeeignet wird.¹⁹

Mit dem Konzept des kulturellen Imaginären wird deutlich, dass gesellschaftliche Ordnungen durch Repräsentationen und Handlungen als Wirklichkeit wahrgenommen werden. Die Vorstellungen davon, wie die Welt strukturiert und organisiert ist, äußern sich als Weltbilder, die nicht nur in ihrer mentalen Komponente erfassbar sind. Am Beispiel des zur Untersuchung ausgewählten Kupferstichs wird deutlich, dass materielle Bilder zum Vermittler von Weltbildern werden können. Im Folgenden nähere ich mich deshalb dem Verhältnis zwischen Bild und Weltbild aus einer theoretischen Perspektive an.

3 (Welt-)Bilder: Sinndeutungen im Spannungsfeld von Immanenz und Transzendenz

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel deutlich wurde, verfügen Bilder über großes sinnstiftendes Potenzial, das in Kommunikationsprozessen zwischen Betrachter:in und Bild im Rückgriff auf kollektiv geteilte Wahrnehmungen ausgehandelt wird. Bilder sind also wesentlicher Bestandteil von Kultur und speisen die Bedeutung, die Menschen sich und der Welt geben. Dieser Deutungsrahmen wird in der Religionsforschung als Weltbild bezeichnet:

Weltbilder zielen auf eine Totalität, sie sollen alles umfassen, womit der Mensch konfrontiert ist. Dabei ist er mit Elementen ganz unterschiedlicher Art befasst, mit Dingen, die ihm näher oder ferner liegen, solchen, die er durchschaut und beherrscht, und solchen, die er nicht durchschaut und die ihn beherrschen.²⁰

18 ebd., 13.

19 Vgl. zum Konzept des kulturellen Imaginären Pezzoli-Oligati 2015.

20 Stolz 2001, 9.

Weltbilder schaffen Ordnung in den Kategorien, die die Welt als umfassendes Sinnsystem betreffen, „dazu gehören etwa Zeit, Raum, Kausalität und Zweck und die Rolle des Menschen innerhalb dieses Gefüges.“²¹ Weltbilder äußern sich in Deutungsansätzen, die Orientierung stiften können; sie sind Reaktionen auf die Kontingenz der Welt und des eigenen Lebens.²² Der prinzipiellen Ungewissheit und Instabilität, mit der wir ständig konfrontiert sind, begegnen Menschen mit unterschiedlichen sinnstiftenden Ansätzen.

Religiöse Weltbilder bieten Orientierung, indem sie Grenzen zwischen Immanenz und Transzendenz gestalten. Der Begriff Transzendenz operiert mit dem Phänomen, dass die alltägliche Erfahrung des Menschen an bestimmten Stellen an Grenzen stößt. Wenn diese Grenzen nicht innerhalb dieser Wirklichkeit überschritten werden können, spricht der Soziologe Thomas Luckmann, der das Konzept maßgeblich geprägt hat, von *großen Transendenzen*. Diese Formen von Transzendenz werden nur als Verweis auf eine andere, außeralltägliche und als solche nicht erfahrbare Wirklichkeit erfaßt.²³ Mit einem Religionskonzept, das Religion als orientierungsstiftendes Symbolsystem versteht, das Bedeutung an der Grenze von Immanenz und Transzendenz aushandelt, wird es möglich, Religion in Geschichte und Gegenwart zu rekonstruieren. Da Religionen das prinzipiell Nicht-Verfügbare anbelangen, repräsentieren sie Transzendenz mit immanenten, also verfügbaren Zeichen.²⁴ Die Verweise auf Transzendenz sind medial vermittelt, seien es Bilder, Sprache, Rituale, Töne oder Gedanken. Da sie in der Wechselbeziehung zwischen Individuen und Gruppen artikuliert werden, sind religiöse Weltbilder eingebettet in Kommunikationsprozesse, sie werden in Tradierungen zwischen den Generationen weitergegeben, adaptiert und infrage gestellt.²⁵

Die Artikulation von Weltbildern erfolgt mit unterschiedlichen medialen Mitteln. Das Verhältnis zwischen Bildern und Weltbildern kann in seiner doppelseitigen Struktur beschrieben werden: Auf der einen Seite können Bilder Ausdruck von Weltbildern sein, sie visualisieren Ordnungen und geben mit denen ihnen eigenen Mitteln wieder, wie die Welt und die Rolle des Menschen darin gedeutet werden kann. Weltbilder formen auch den Umgang mit Bildern und den Stellenwert, den Menschen ihnen beimessen.

21 Vgl. Luckmann 2014, 90.

22 Zum Konzept der Kontingenz siehe Luhmann 2000, 147–186.

23 Vgl. Luckmann 2014, 168.

24 Vgl. Krech 2012, 54.

25 Vgl. Pezzoli-Olgiati 2020, 257.

Auf der anderen Seite beeinflussen Bilder unsere Wahrnehmung der Welt und prägen die Art und Weise, wie wir ihr Sinn verleihen.

Die Repräsentation von Weltbildern in Bildern ist für die Forschung ein wertvoller Zugang, um Einblicke in Weltdeutungen zu erhalten, die zu anderen Zeiten oder in anderen kulturellen Kontexten artikuliert wurden. Der im vorangegangenen Kapitel skizzierte anthropologische Bildbegriff und das Konzept von Weltbild, das als theoretische Rekonstruktion von Sinndeutungen verstanden werden kann, stellen die Forschung vor große Herausforderungen im Umgang mit Bildern. Im folgenden Kapitel soll dieser Zugang methodologisch reflektiert werden.

4 Visuelle Kommunikation erforschen: Dynamiken von Repräsentation, Produktion und Rezeption

Visuelle Kommunikation entfaltet sich am Ort der Begegnung zwischen Bildern und Menschen. Die Deutung ein und desselben Bildes kann sich je nach Ort und Zeit, je nach Betrachtenden und Medium unterscheiden: „Damit wird betont, dass visuelle Kommunikation nie eindeutig und nie einmal für immer festgelegt ist.“²⁶ Trotz der großen Variabilität muss die Bedeutung eines Bildes nicht in jeder Betrachtung grundlegend von Neuem erzeugt werden. Bilder sind Teil des kulturellen Imaginären, sie werden über Generationen hinweg tradiert und in Sozialisationsprozessen angeeignet.²⁷ Deshalb ist es auch möglich, Bilder, die in anderen Kontexten, zu anderen Zeiten entstanden sind, zu deuten. Dennoch erweist sich die Rekonstruktion kommunikativer Prozesse für die Forschung, insbesondere die historische Forschung, als Herausforderung.

Die Religionswissenschaftlerin Daria Pezzoli-Olgiati schlägt deshalb einen Zugang zu Bildern vor, der sich am Kommunikationsprozess, in dem Bilder eingebettet sind, orientiert:

„Eine erste Dimension von Kommunikation ist die Begegnung mit dem Bild als Medium. [...] In einem Analyseprozess geht es in diesem ersten Schritt darum, die materielle Repräsentation, die auf etwas verweist, detailliert zu untersuchen. Die Analyse der Repräsentation richtet sich auf die Eigenschaften des jeweiligen visuellen Mediums. Wichtige Aspekte

26 Ebd., 256.

27 Vgl. ebd., 257.

sind die vorkommenden Motive, die Konstellationen, in die sie eingebettet sind, und die Verweise, die die Quelle im Hinblick auf ihre Rezeption enthält.“²⁸

Für den zur Analyse ausgewählten Kupferstich bedeutet es gemäß diesem Verfahren, zunächst die materielle Repräsentation, das heißt das als Digitalisat zur Verfügung stehende Bild zu untersuchen. Die bildnerischen Gestaltungsmittel, also Punkt, Linie, Fläche, Raum, Komposition, Format, Licht und Schatten, sowie Proportion stehen im Vordergrund einer bildimmanenten Analyse. Im zweiten Schritt rekonstruiere ich die vorkommenden Motive, Konstellationen und Verweise, die im Bild angelegt sind. Da es sich um einen Stich handelt, der allegorische Figuren darstellt, ist der Vergleich mit anderen – sprachlichen und visuellen Quellen –, die dieselben Motive aufnehmen, gewinnbringend.

Neben der Analyse des Bildes als Repräsentation spielt der Kontext der Produktion und Rezeption eine wichtige Rolle. Je nach Zeit und Ort der Entstehung und des Betrachtens kann die Deutung eines Bildes variieren. Der Produktionskontext wird insofern erschlossen, als die Angaben zum Werk, das heißt zu Entstehungszeit und -ort, zum Titel, zum Produzenten und zur Absicht des Werkes rekonstruiert und der Bildanalyse vorangestellt werden. Die Rezeption des Stiches ist im Wesentlichen durch die der Analyse zugrundeliegenden Fragestellung geprägt. In einer ersten Sichtung wird aufgrund von konventionalisierten Sehgewohnheiten deutlich, dass das Bild *Justitia*, die Allegorie der Gerechtigkeit, darstellt. Die Fragestellung, welche Rolle dem Bild im Verständnis von Recht zukommt, und welche Komponenten das Rechtswesen aus der Perspektive des Stiches konstituieren, prägt meine Betrachtungsweise. Würde man ihn unvermittelt in einem Kabinett eines Museums, umgestaltet als Werbeplakat in der U-Bahn oder als Wandschmuck im Warteraum einer Kanzlei sehen, würde sich die Bedeutung des Bildes jeweils verändern.

In der Wechselwirkung aus Produktion, Repräsentation und Rezeption soll der Kupferstich im Folgenden analysiert werden, um die visuelle Kommunikation von Recht anhand eines ausgewählten Bildes zu erkunden.

28 Ebd., 256.

5 *Der Titelpuffer Illustrium iureconsultorum imagines quae inveniri potuerunt ad vivam effigiem expressae (1566) als Visualisierung des Rechts*

Das ausgewählte Bild (Abb. 1) ist der Kupfertitel einer Porträtsammlung bekannter Juristen aus der Kollektion des Juristen Marco Mantova Benavides und wird auf das Jahr 1566 datiert. Er hat die Maße 22,5 x 16,6 cm. Heute ist der Kupferstich nicht nur in ausgewählten Bibliotheken als Titelblatt gebundener Bücher, sondern auch in mehrfacher Ausführung digital einsehbar. Eine digitale Vollversion mit den Porträts stellen beispielsweise die Biblioteca Apostolica Vaticana²⁹ und die Biblioteca Histórica Fondo Antigo³⁰ zur Verfügung, als Einzelblatt ist der digitalisierte Stich in der Wellcome Collection³¹ abrufbar. Letztere betitelt das Bild als „[a]n ornate frame of masonry framing the portraits of famous jurists, with allegorical figures. Engraving, 1566“³², und beschreibt es: „Above, Justice holding a sword and scales. Left, Faith (?) holding a column. Right. Prudence holding a mirror and serpent“³³. Diese Beschreibung prägt bereits die Betrachtung, da sie das Bild thematisch kontextualisiert und erste Deutungsansätze anbietet. Im Folgenden wird das Bild zunächst in seinen Produktionskontexten erfasst, um es anschließend zu beschreiben und ausgehend von seiner Repräsentation hinsichtlich der dargestellten Motive und Narrative und der zugrundeliegenden Intermedialität zu untersuchen.

29 <https://cicognara.org/catalog/2048>.

30 <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5317962120&seq=5>.

31 <https://wellcomecollection.org/works/t7guxcvw/images?id=x5hqv26p>.

32 <https://wellcomecollection.org/works/t7guxcvw>.

33 Ebd.



Abb. 1: Titelblatt der Sammlung *Illustrum iureconsultorum imagines quae inveni potuerunt ad vivam effigiem expressae*, 1566, 22,5 x 16,6 cm, Kupferstich, <https://wellcomecollection.org/works/t7guxcvw>.

5.1 Im Dialog zwischen Antike und Renaissance

Der Kupferstich ist das Titelblatt eines Buches, das Porträts bekannter Juristen darstellt. Der Text auf dem Titelblatt weist darauf hin, dass es sich um Darstellungen handelt, die Marco Mantova Benavides aus Padua gesammelt hat. Marco Mantova Benavides lebte von 1489 bis 1582, er war Jurist, Professor an der Universität Padua, und Sammler von Antiquitäten. Er förderte die Künste und besaß eine umfangreiche Bibliothek.³⁴ Über die Grenzen Paduas hinaus wurde Mantova Benavides als Übersetzer und Kommentator der Texte Francesco Petrarcas wirksam. Der Editor des Buches war Antonio Lafreri (1512–1577), ein in Rom ansässiger Drucker und Verleger französischer Herkunft, weshalb sein Name auf dem Titelblatt mit Ant. (Antoine) Lafrerÿ angegeben wird. Auf wen der Entwurf des Titelblatts zurückgeht, ist nicht eindeutig geklärt, möglicherweise zeichnet der italienische Kupferstecher Enea Vico dafür verantwortlich.³⁵

Das Buch, dessen Kupfertitel im Folgenden einer näheren Betrachtung unterzogen wird, trägt den Titel *Illustrium iureconsultorum imagines quae inveniri potuerunt ad vivam effigiem expressae* und zeugt von lebendigen Veränderungen und Ergänzungen, die über die Zeit hinweg auf inhaltlicher und gestalterischer Ebene vorgenommen wurden. Auffällig ist, dass sich das Buch, das in der Biblioteca Histórica Fondo Antiguo der Universidad Complutense de Madrid digitalisiert wurde, in Umfang und Auswahl der vorgestellten Juristen von der Version unterscheidet, die in der Biblioteca Apostolica Vaticana einsehbar ist. Auch innerhalb der Bücher kann nachvollzogen werden, dass sie verändert und ergänzt wurden. Dem ersten Werk ist eine Liste der Porträts vorangestellt, die 50 Personen beginnend bei Solon, Platon und Cicero umfasst. Bereits auf den ersten Blick wird deutlich, dass es sich ab Porträt 31 um Ergänzungen handeln muss, da das Buch gemäß Titelblatt 1566 veröffentlicht wurde, die Porträtsammlung jedoch fortgeführt wurde bis zu Jeremy Bentham, der erst 1832 gestorben ist. Gleichzeitig entspricht die Reihenfolge und Auswahl der Bilder nicht immer den Namen auf der Liste, das heißt auch hier muss es nachträgliche Änderungen gegeben haben.

Das andere digitalisierte Buch, das mit dem gleichen Titelblatt geschmückt ist, und in der Biblioteca Apostolica Vaticana vorliegt, beginnt nicht bei Solon, sondern bei Magnus Accursius Florentinus, dessen Todes-

34 Wrana 2023, 289.

35 Vgl. Alberti 2019, 107.

jahr mit 1236 angegeben wird. Im anderen Buch kommt dieser erst an siebter Stelle vor. In der Version der Biblioteca Apostolica Vaticana werden nur 24 Juristen porträtiert, wobei 23 mit der Version aus Madrid übereinstimmen, zusätzlich jedoch Dante Alighieri hinzugefügt wurde. Die verbleibenden 23 Porträts wurden 1569 mit einem anderen Titelblatt unter dem gleichen Titel in Venedig herausgegeben.³⁶ Bereits dieser Einblick in die Geschichte der Überlieferung des Buches zeigt, dass die Deutung von Bildern je nach Kontext variieren kann. In beiden Fällen wurden Porträts von Personen ergänzt, deren Wirksamkeit über italienische Städte hinausgeht, seien es beispielsweise Platon und Seneca auf der einen Seite oder Dante Alighieri auf der anderen Seite. Das Titelblatt zielt demnach Bücher, die im Nachhinein verändert und um zu ihrer Zeit bereits berühmte Personen ergänzt wurden. In der Version, die in Madrid verfügbar ist, schreibt sich die Deutung des Titelblatts mit Solon, Platon, Cicero und Seneca in die antike Tradition ein, die in den architektonischen Elementen des Bildes aufgenommen wird. Die Hinzufügung von Dante Alighieri hingegen verortet die Sammlung der Version aus dem Vatikan in der italienischen Renaissance, die die antikisierende Bauweise ebenfalls aufnimmt. Die Berücksichtigung der Produktionskonzepte wirkt sich also wesentlich auf die Rezeption aus.

5.2 Eine Bildbeschreibung der Symbiose von Architektur, Körper und Text

Das zentrale Motiv des Kupferstichs ist eine Architekturdarstellung in Form einer Ädikula, auf die die Betrachter:innen frontal blicken. Der symmetrisch angelegte Wandaufbau besteht im Hintergrund aus einem Säulenelement und einem Bogenfeld, die eine Nische rahmen. Im Vordergrund sieht man drei idealisierte Statuen: Auf der linken Säulenbasis steht eine Frau, deren Körper und Blick den Betrachtenden zugewandt ist. Ihr rechtes Bein ragt in einer Schrittbewegung nach vorn, mit beiden Armen umfasst sie eine Säule an ihrem Schaft. Die Säule ist am Abakus aus dem oberen Fries herausgelöst und weist in ansteigender Linie aus der linken Bildhälfte hinaus. Der Faltenwurf ihres Gewandes unterstützt die Dynamik der Bewegung ihres Körpers.

Die Frau auf der rechten Säulenbasis ist in einer Drehung zur Bildmitte hin ausgerichtet. Auch ihr in Falten geworfenes Gewand betont die Körperlichkeit der Staute. In der rechten Hand hält sie einen konvexen

36 <https://edit16.iccu.sbn.it/resultset-titoli/-/titoli/detail/CNCE71743>.

Handspiegel, sie erblickt ihr Gesicht darin. Die Betrachtenden sehen das Gesicht im Bild wie auch im Spiegelbild aus dem Profil. Der rechte Arm der Statue weist in einer diagonalen Linie aus dem Bild hinaus. Sie hält eine Schlange in ihrer Hand, deren Körper sich spiralförmig um ihren Unterarm windet. Die Schlange blickt mit ausgestreckter Zunge in die untere rechte Bildhälfte. Die Statue steht vor einer Säule, die – anders als die linke – am oberen Fries fest verankert ist. Beide Statuen sind vertikal gerichtet und betonen das über ihnen liegende Bogenfeld.

In der oberen Bildhälfte sitzt im als Flachbogen ausgearbeiteten Bogenfeld mittig ausgerichtet eine Frau, deren durch ihr gegürtetes Gewand stark betonter Körper frontal von den Betrachtenden erblickt wird. Sie schaut mit leicht gesenktem Kopf nach unten und blickt dadurch die Betrachter:innen direkt an. Der Kopf der Frau bildet an der Position der Agraffe des Bogenfeldes die höchste Stelle des Bildes. In ihrer rechten Hand hält sie ein Schwert, dessen Spitze zur oberen linken Bildhälfte weist. In ihrer linken Hand hält sie eine Balkenwaage, die parallel zu ihrem Arm diagonal ausgerichtet ist. Zu den Füßen der Frau befinden sich mehrere Bücher und Schriftrollen. Alle drei Statuen sind raumoffen und betonen diagonale Linien, sie wirken aufgrund ihrer Bewegungen und der Objekte in ihren Händen im Gegensatz zum klaren, frontalen Aufbau der Ädikula dynamisch.

Die architektonischen Elemente bilden nicht nur einen Wandaufbau, sondern sind gleichzeitig ein Schmuckrahmen für ein Textfeld, das in der unteren Bildhälfte mittig ausgerichtet ist. In *Capitalis monumentalis* steht in der oberen Hälfte des Textfeldes: „Illustrium iureconsultorum imagines quae inveniri potuerunt ad vivam effigiem expressae“, was auf Deutsch etwa mit „Bilder bedeutender Rechtsberater, die gefunden werden konnten, nach lebendiger Gestalt wiedergegeben“ übersetzt werden kann. Darunter steht in Schreibschrift: „Ex Musaeo Marci Mantuae Benavidij Patavini iureconsulti clarissimi“, also etwa „Aus dem Museum des Marcus Mantua Benavidius Patavini, der berühmte Jurist“. Der untere Textteil gibt Auskunft über den Produktionskontext: „Romae Ant. Lafrerj Sequani formis, Anno Sal. ∞ ► Ð ► LXVI ► cum Gratia et Privilegio“, „Rom, Antonie Lafrerj, Sequaner, im Jahr der Erlösung 1566 mit Dank und Privileg“. Die einzelnen Bildelemente wie auch das Textfeld bieten erste Ansätze zur Deutung des Kupferstichs. Im folgenden Kapitel werden die dargestellten Motive und Narrative analysiert, um sie in eine Gesamtdeutung des Bildes zu überführen.

5.3 Motive und Narrative der Säulen der Gerechtigkeit

In der Komposition des Bildes interagieren drei Elemente miteinander, die in der Deutung aufeinander bezogen werden können: Architektur, Skulptur und Text. Den flächenmäßig größten Anteil des Bildes nimmt die Ädikula ein, die die Statuen und das Textfeld in ihre Form aufnimmt und alle Komponenten miteinander verbindet. Der Wandaufbau selbst wie auch die stilistischen Elemente verweisen auf antike Bauformen, etwa die ionischen Säulen, die an ihren Volutenkapitellen erkennbar sind oder die ionischen Kymatien, die Zierleisten in Eiform als Ornamentfrieze an Text- und Bogenfeld. Der Kupferstich wurde im Jahr 1566 in Rom verlegt, und die Verzierungen der Ädikula spiegeln diese Zeit, die italienische Renaissance, wider: Das ionische Kymnation wie auch die Säulen waren beliebte Schmuckelemente der zeitgenössischen, antikisierenden Architektur.³⁷

Die formale Ordnung und die klare, symmetrische Form des architektonischen Bildelements wird durch die Skulpturen gebrochen. Dazu trägt nicht nur die Dynamik der Körper bei, die im Gegensatz zur Vertikale die Diagonale betonen, sondern vor allem auch die Statue auf der linken Säulenbasis, die die aus ihrem Oberfries gelöste Säule hält. Dass es sich bei den drei Frauen um Allegorien handelt, wird nicht nur aus der Bildbeschreibung der Wellcome Collection deutlich, sondern kann aus den Bildelementen und dem kulturellen Imaginären rekonstruiert werden.³⁸ Alle drei Statuen weisen große Ähnlichkeiten hinsichtlich ihrer Größen, Figuren, Gesichter, Frisuren und Kleidung auf. Es handelt sich also nicht um Individuen, die dargestellt werden, sondern um Figuren, die einen Zweck haben, sie repräsentieren als Personifikation jeweils ein abstraktes Konzept.

Die Statue in der Mitte, die über den beiden anderen thront, dürfte für viele Menschen einfach zu deuten sein: Es handelt sich um Justitia, die Personifikation von Gerechtigkeit. Justitia hält ein Schwert und eine Balkenwaage in den Händen, sie sitzt auf Büchern und Schriftrollen, die das Recht – in Text kodifiziert – repräsentieren. Wie bei den meisten Allegorien haben sich auch die Attribute der Justitia in kulturellen Transmissionsprozessen verändert und gefestigt. Das Schwert verweist auf Dike, eine der Horen und Personifikation der Gerechtigkeit und deren Mutter Themis, die

37 Vgl. Koepf/Binding 2005, 150.

38 Zur Allegorie siehe Kurz 2004, 30–69.

Göttin der Gerechtigkeit in der griechischen Mythologie.³⁹ Diese Personifikationen wurden von den Römern übernommen, sie hoben jedoch in ihrer Deutung der *Justitia* deren „Eigenschaft des gerechten Zuteilens (*Aequitas*)“ hervor und gaben ihr deswegen eine Waage als Attribut.⁴⁰ Entgegen heutiger Darstellungen der *Justitia* trägt sie in diesem Stich keine Augenbinde, die anfangs des 16. Jahrhunderts in Deutschland aufkam: „Ursprünglich als Zeichen der ungerechten Rechtspflege gemeint, symbolisierte sie bald das unparteiische Richten ohne Ansehen der Person.“⁴¹

Die Statue auf der rechten Säulenbasis stellt *Prudentia* dar, die Allegorie der Klugheit. *Prudentia* blickt in einen Spiegel, in dem sich ihr altes Gesicht reflektiert. Das Motiv der in den Spiegel sehenden Frau ist semantisch polyvalent und reicht von Klugheit (*Prudentia*) über Wahrheit (*Veritas*) und Weisheit (*Sapientia*) bis hin zu Hochmut (*Superbia*) und Vergänglichkeit (*Vanitas*).⁴² Die Deutungsgrenzen sind insbesondere zwischen *Prudentia* und *Sapientia* fließend, was sich auch an den beiden Attributen zeigt: Im Kontext der *Prudentia* dient der Spiegel als Medium der (Selbst-)Erkenntnis, der in Vorschau auf die Zukunft Einblick in das Weltgeschehen gewährt.⁴³ Die Statue erblickt sich selbst als gealterte Frau, ihre Erkenntnis bezieht sich auf die weltliche Ebene. Die Konnotation des Spiegels mit der Klugheit wird auf das Alte Testament zurückgeführt⁴⁴, in Weish. 7,26 heißt es über die Weisheit „Sie ist der Widerschein des ewigen Lichts, / der ungetrübte Spiegel von Gottes Kraft, / das Bild seiner Vollkommenheit.“ Auch in Kombination mit der Schlange, die die Statue in der linken Hand hält, nähert sich die Allegorie der Klugheit hier der Weisheit an.⁴⁵ Die Schlange gilt als weise und besonnen, beispielsweise in Mt 10,16, als Christus die Menschen ermahnte, umsichtig wie Schlangen zu sein: „seid daher klug wie die Schlangen und arglos wie die Tauben!“⁴⁶ Die Unterscheidung zwischen beiden Allegorien wird hinsichtlich der Zielgerichtetheit begründet: Während sich *Sapientia*, die Weisheit, auf die Schau des Transzendenten bezieht, richtet *Prudentia*, die Klugheit, ihren Blick im Spiegel auf „Umsich-

39 Vgl. Vignau-Wilberg 1991, 364.

40 Ebd., Herv. i. O.

41 Ebd.

42 Vgl. Schneider 2012, 27.

43 Vgl. Brückner 1997, 89.

44 Vgl. zum Spiegel der *Prudentia* im Alten Testament Baltrušaitis 1986, 9.

45 Vgl. Kacunko 2010, 220.

46 Vgl. Rösch 2021, 550; Ronchetti 1922, 824f.

tigkeit in menschlichen Werken, quasi das Blickfeld der eigenen Augen.“⁴⁷ Die Statue der Prudentia verdeutlicht, dass allegorische Deutungen keineswegs festgeschrieben sind, sondern in Aushandlungsprozessen entstehen, sich überschneiden und unterschiedliche Sinnhorizonte eröffnen.

Während Justitia eindeutig als Personifikation der Gerechtigkeit erkannt werden kann, stoßen die Betrachtenden in der Bestimmung der Prudentia bereits auf ambivalente Deutungsansätze. Im Kontext des Titelpupfers ist es sicherlich die Statue der linken Bildhälfte, die die Betrachter:innen vor die größten Herausforderungen in der Bestimmung stellt. Gleichzeitig ist diese Allegorie am wirksamsten für das Gesamtverständnis von Gerechtigkeit. Die Statue hält die Säule, einen der zwei Grundpfeiler der Gerechtigkeit, in ihren Armen und regt dadurch zur Reflexion über die Grundlagen von Recht und Gerechtigkeit an. Die Säule ist ein Element der Ädikula, sie ist kein Element der Statue, die auch sonst nicht mit Gegenständen attribuiert wird. Die Deutung dieser Figur bleibt offen, wodurch das Bild seine eigene Bedeutungsoffenheit selbstreflexiv zur Schau stellt.

Die Kunsthistorikerin Alessia Alberti deutet die linke Statue als Fortitudo, die Allegorie der Tapferkeit.⁴⁸ Diese Personifikation wird in anderen Darstellungen ebenfalls teilweise mit Architekturelementen wie einer Säule oder Säulenfragmenten dargestellt, die die Stärke der Figur hervorheben. Fortitudo

„ist diejenige der sieben Kardinaltugenden, die den Menschen, insbesondere den Herrscher und Heerführer dazu befähigt, Gefahren zu bestehen. [...] Zusammen mit der *Sapientia* [...] besonders in der frühen Neuzeit bildet F. eine Formel für eine hervorragende Herrschertugend.“⁴⁹

Mit dieser Personifizierung der linken Statue kann das Bild in seiner Gesamtbetrachtung als Ausdruck des institutionellen Rechtswesens gedeutet werden, worin Gerechtigkeit auf Klugheit und Tapferkeit der Herrschenden beruht.

Eine ganz andere Deutung plausibilisiert die Beschreibung der Wellcome Collection, in der vermutet wird, dass es sich bei der Statue um *Faith*, das heißt um Fides handeln könnte. Zu Fides' Attributen gehören ein goldener Gürtel, ein brennendes Herz, ein Kelch und ein Kreuz, seltener auch

47 Brückner 1997, 98.

48 Vgl. Alberti 2019, 107.

49 Wang 1991, 212f.

Gesetzestafeln und die geöffnete Bibel.⁵⁰ Das Konzept von Fides meint schon in römischer Zeit ein Vertrauensverhältnis zwischen zwei Menschen unterschiedlicher gesellschaftlicher Stellungen und legt die Grundlage für die zwischen ihnen herrschende Gerechtigkeit.⁵¹ Fides

„ist demnach zweiseitig wirksam und bringt unterschiedliche Bedürfnisse in Übereinstimmung. Dies gilt auch im christlichen Bereich in der Vermittlung zwischen Gott und dem Menschen, der an Gott zuversichtlich glauben soll, ohne eines Beweises zu bedürfen (Augustin). So stellt sich F. als ein bewußter Willensakt dar, der vonseiten Gottes Gnade verspricht, aufseiten des Menschen besonders *Oboediantia*, Gehorsam, verlangt.“⁵²

In der Bedeutung des Konzepts aus römischer Zeit, die die grundlegende Gerechtigkeit zwischen allen Menschen unterschiedlicher gesellschaftlicher Stellungen betont, verweist die Allegorie auf einen Grundpfeiler des Rechts, der heute auch in der Praxis umgesetzt wird. Mit der religiösen Konnotation eröffnet sich ein Deutungsraum hin zum Transzendenten, der Gerechtigkeit im Spannungsfeld von Gehorsam und Gnade verortet. Doch entgegen der gängigen Ikonografie verfügt die hier dargestellte Statue über keines der Attribute der Fides. Der Fortitudo wird die Säule als Attribut beigegeben, da sie eine tragende Funktion in der Architektur übernimmt, doch genau diesen Nutzen muss die Ädikula mit der thronenden Justitia entbehren, da sie eben nicht mehr von zwei Säulen, sondern nur von einer gestützt wird.

Die Deutungsoffenheit des Bildes entsteht nicht nur aus der schwer zu bestimmenden Allegorie, sondern auch aus der angedeuteten Bewegung im Umgang mit der Säule: Je nachdem, ob die Statue die Säule ihrem zugeordneten Platz entnimmt oder sie dorthin zurückbringt, verändert sich die Deutung des Bildes. Der Titelpfeiler regt also durch die Metapher des Bauwerks dazu an, über die Grundpfeiler des Rechts nachzudenken. Während die Ausgewogenheit und die Fähigkeit zu richten aus der Perspektive des Stiches auf dem Studium von Büchern, auf Klugheit und Weitsicht beruhen, bleibt die Deutung weiterer Komponenten offen und transferiert das Bild mit Fortitudo entweder auf die kollektive Ebene des gemeinschaftlich organisierten Rechts oder mit Fides auf die individuelle Ebene des Glaubens.

50 Vgl. ebd., 207.

51 Vgl. Wang 1991, 207.

52 Ebd. Herv. i. O.

Der Sinngehalt des Bildes erschließt sich aus der Intermedialität zwischen Architektur, Skulptur und Schrift auf der einen Seite, Bild und Text auf der anderen Seite. Diese intermedialen Wechselwirkungen werden im Folgenden vertieft.

5.4 Intermediale Bezüge im selbstreflexiven Bild

Der Kupferstich vereint verschiedene Ausdrucksmedien in sich, die je unterschiedliche Bedeutungsebenen hinzufügen. Es handelt sich um ein Werk, das ein Weltbild mit bildnerischen Gestaltungsmitteln ausdrückt, die die sinnliche Wahrnehmung und Erfahrung direkt ansprechen. Die Materialität des Herstellungsprozesses ist dabei immer präsent, da sich die Technik des Kupferstechens in den Schraffuren niederschlägt. Das abgebildete Motiv nimmt zwei weitere Ausdrucksformen – Architektur und Skulptur – auf, die miteinander verwoben werden und so die Frage evozieren, auf welchen Grundpfeilern der Kultur Recht und Gerechtigkeit ruhen. Die Sprache, die schriftlich kodiert ist, verortet das Werk in einem spezifischen juristischen Kontext und betont ebenfalls die Relevanz des Bildes, da es sich bei den gesammelten Porträts der Juristen um bildliche Darstellungen handelt.

Die Deutung des Bildes resultiert aus einem intermedialen Vergleich, der sich aus anderen, ähnlichen Bildern der Allegorien, aus Erzählungen der Kulturgeschichte und aus wissenschaftlichen Abhandlungen über die einzelnen Elemente des Bildes ergibt. All diese Verweise sind eingebettet in das kulturelle Imaginäre, sodass es möglich wird, dem Kupferstich in der Wechselwirkung aus mentalen und materiellen Bildern Bedeutung zu verleihen. Intermedialität ist nicht nur ein Zugang der Hermeneutik, sondern auch eine Praxis der Kunst, „wo immer die Reflexion über den Medienstil ins Bewusstsein der Werkbetrachtung gerückt wird.“⁵³ Der Stich ist auf verschiedenen Ebenen selbstreflexiv und nutzt die ihm eigenen Mittel, um die Betrachter:innen in die Deutung des Bildes miteinzubeziehen.⁵⁴

Die erste Ebene der Selbstreflexivität des Bildes ist im Hinblick auf das Motiv des Spiegels der Prudentia erkennbar. Spiegel regen zur Reflexion darüber an, was ein Bild ist und in welchem Verhältnis Bild und Abbild

53 Belting 2001, 48.

54 Zur Selbstreflexivität von Bildern siehe auch Pezzoli-Olgiati 2011.

stehen.⁵⁵ Sie betonen Perspektiven und sind Medien der Selbstüberprüfung und Selbstkontrolle, Dimensionen, die in der Frage nach Recht und Gerechtigkeit von Relevanz sind. Spiegelbilder sind Vorbilder für andere, der Spiegel als Erkenntnismedium konzeptualisiert also metaphorisch das Verantwortungsbewusstsein, das sich mit *Prudentia* allegorisch als Klugheit in der Entscheidung ausdrückt.⁵⁶

Die zweite Ebene der Selbstreflexivität des Bildes bezieht sich auf den Körper, der in zweifacher Hinsicht, als Körper der dargestellten Figuren, aber auch als Körper der Betrachtenden von Bedeutung ist. Die Deutung des Bildes ist wesentlich von den drei Allegorien bestimmt, den in Körpern personifizierten Konzepten von Gerechtigkeit und Klugheit, Tapferkeit oder Glaube. Die Körper interagieren mit der räumlichen Ordnung der Architektur, beispielweise durch die Stellung der *Justitia* über den anderen beiden Figuren, die als Grundsäulen dienen. Die herausgelöste Säule regt zur Reflexion über die Grundlagen von Recht und Gerechtigkeit an und fördert die Bedeutungsoffenheit von Bildern durch die Unbestimmtheit der Figur selbstreflexiv zu Tage. Dadurch bezieht das Bild die Betrachtenden in ihrer Körperlichkeit mit ein, die im Sinne des anthropologischen Bildbegriffs das Bild erst in der Wechselwirkung aus materiellem und mentalem Bild entstehen lassen.

6 Bilder wirken: Reflexionen über Recht und Gerechtigkeit

Bilder übermitteln Ideen und Vorstellungen, die in Aushandlungsprozessen über Generationen hinweg tradiert und adaptiert werden. Der Rechtsdiskurs ist ein abstrakter gesellschaftlicher Bereich, der in seiner praktischen Vollziehung wesentlich über schriftliche Kommunikation ausgehandelt wird. Gleichzeitig existiert eine Fülle an visuellen Ausdrucksmitteln, die Recht und Gerechtigkeit thematisieren und um eigene Bedeutungsebenen ergänzen. Der diskutierte Kupferstich nimmt das Konzept des Rechts, verbindliche Regelungen menschlicher Beziehungen auszuhandeln und durchzusetzen, allegorisch auf und geht den Prinzipien des Rechts auf den Grund. Mit der Auslegung von Recht, das auf der kollektiven Ebene auf Klugheit und Tapferkeit, auf der individuellen Ebene auf Klugheit und Glauben basieren kann, stellt der Kupferstich nicht nur drei Allego-

55 Vgl. Konersmann 1988, 80; Engelbart 2000, 155.

56 Vgl. Wetzel 2023, 546.

rien vor einem antiken Wandaufbau dar, sondern ganze Weltbilder, die die Betrachtenden zur Reflexion des eigenen Verständnisses von Recht und Gerechtigkeit anregen. Alle drei Allegorien entwickeln sich aus religiösen Symbolsystemen, die in der europäischen Religionsgeschichte aus der Wechselwirkung von antiken und christlichen Traditionen rekonstruiert werden können. Deutet man die linke Statue als Fides, so wird der Bezug zu Transzendenz eindeutig, handelt es sich doch um eine Allegorie, die das Verhältnis zwischen Gott und den Menschen repräsentiert. Doch auch die rechte Statue, Prudentia, impliziert das Konzept der Transzendenz, indem im Spiegel das sichtbar wird, was eigentlich unsichtbar ist: die Erkenntnis.

Das Bild kann ein Weltbild vermitteln, das Recht auf Klugheit und Erkenntnis, auf weisen Entscheidungen und tapferer Stärke, auf Glauben und Vertrauen basieren lässt. Für den Umgang mit der Kontingenz der Welt, für die Rolle des Menschen in diesem Gefüge aus Zeit und Raum bietet das Recht eine wesentliche Orientierung. Dieser individuelle Zugang zur Welt, zum Verständnis von Recht und Gerechtigkeit wird durch das Bild herausgefordert, dessen Bedeutungsebenen nicht klar festgeschrieben sind, sondern je nach Rezeptionskontext variieren. Ein Bildbegriff, der uns als Betrachtende in den Fokus rückt, vermag es, diese Dimension des Bildes aufzunehmen und zur Selbstreflexion anzuregen.

Literaturverzeichnis

- Alberti, Alessia (2019): La raccolta lafreriana di ritratti della Biblioteca Trivulziana (Triv. B. 498), in: *Libri & Documenti*, XLII–XLIII, 2016–2017, 75–112.
- An ornate frame of masonry framing the portraits of famous jurists, with allegorical figures. Engraving, 1566, Wellcome collection, [<https://wellcomecollection.org/works/t7guxcvw/images?id=x5hqv26p>] <04.10.2024>.
- Baltrušaitis, Jurgis (1986): *Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien, Gießen*.
- Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München.
- Boehm, Gottfried (2004): *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln, 28–43.
- Brückner, Wolfgang (1997): *Spiegel-Erkenntnis. Mittelalterliche Realie und doppeldeutige Metapher*, in: Luthé, Heinz O./Wiedenmann, Rainer E. (Hg.): *Ambivalenz. Studien zum kulturtheoretischen und empirischen Gehalt einer Kategorie der Erschließung des Unbestimmten*, Opladen 83–107.
- Engelbart, Rolf (2000): *Bild/Ikonoklasmus*, in: Auffarth, Christoph/Bernard, Jutta/Mohr, Hubert/Imhof, Agnes/Kurre, Silvia (Hg.): *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien*, Stuttgart, 155–159.

- Fritz, Natalie/Höpflinger, Anna-Katharina/Knauf, Stefanie/Mäder, Marie-Therese/ Pezzoli-Olgiati, Daria (2018): Sichtbare Religion. Eine Einführung in die Religionswissenschaft, Berlin/Boston.
- Fritz, Natalie/Pezzoli-Olgiati, Daria (2024): "Are There Any Questions?" Fiction, Religion and Politics in *The Handmaid's Tale*. Editorial, in: *Journal for Religion, Film and Media* 10, 1, 7–24.
- Fuchs, Martin (2007): Repräsentation, in: Straub, Jürgen/Weidemann, Arne/Weidemann, Doris (Hg.): *Handbuch interkulturelle Kommunikation und Kompetenz. Grundbegriffe – Theorien – Anwendungsfelder*, Stuttgart/Weimar, 101–110.
- Gladigow, Burkhard/Scholz, Oliver R./Huizing, Klaas (2018): Bild, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart Online*, Leiden/Boston, [https://doi.org/10.1163/2405-8262_rgg4_COM_02035] <28.01.2025>.
- Illustrium iureconsultorum imagines quae inueniri potuerunt ad viuam effigiem expressae: ex Musaeo Marci Mantuae Benauidij Patauini iureconsulti clarissimi, in: HathiTrust [<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5317962120&seq=5>] <04.10.2024>.
- Illustrium iureconsultorum imagines quae inueniri potuerunt, ad viuam effigiem expressae: Ex musaeo Marci Mantuae Beneuidij Patauini iureconsulti clarissimi, in: *Edizioni Italiane del XVI Secolo* [<https://edit16.iccu.sbn.it/resultset-titoli/-/titoli/detail/CNCE71743>] <08.10.2024>.
- Illustrium iurisconsultorum imagines quae inueniri potuerunt ad vivam effigiem expressae ex Musaeo Marci Mantuae Benavidii Patavini Jurisconsulti clarissimi, Romae 1566, in fol. Antonii Lafrerii formis, in: *The Digital Cicognara Library* [<https://cicognara.org/catalog/2048>] <04.10.2024>.
- Kacunko, Slavko (2010): *Spiegel – Medium – Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*, München.
- Koepf, Hans/Binding, Günther (2005): *Bildwörterbuch der Architektur*, Stuttgart.
- Konersmann, Ralf (1988): *Spiegel und Bild. Zur Metaphorik neuzeitlicher Subjektivität*, Würzburg.
- Krech, Volkhard (2012): *Religion als Kommunikation*, Stausberg, Michael (Hg.): *Religionswissenschaft*, Berlin, 49–63.
- Kurz, Gerhard (2004): *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen.
- Luckmann, Thomas (2014): *Die unsichtbare Religion*, Frankfurt a. M.
- Luhmann, Niklas (2000): *Die Religion der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.
- Neumann, Birgit (2013): *Bildwissenschaft*, in: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart, 70–72.
- Pezzoli-Olgiati, Daria (2011): *Images in Images. Self-Reflexivity in Votive Paintings from the 19th Century*, in: dies./Christopher Rowland (Hg.): *Approaches to the Visual in Religion*, Göttingen, 21–38.
- Pezzoli-Olgiati, Daria (2015): *Religion in Cultural Imaginary. Explorations in Visual and Material Practices (Religion – Wirtschaft – Politik, Bd. 13)*, Baden-Baden.

- Pezzoli-Olgiati, Daria (2020): Sichtbare Religion und ihre epistemologischen Herausforderungen, in: Hock, Klaus (Hg.): Wissen um Religion: Erkenntnis – Interesse. Epistemologie und Episteme in Religionswissenschaft und interkultureller Theologie, Leipzig, 251–275.
- Rink, Steffen (2005): Recht, in: Auffarth, Christoph/Bernard, Jutta/Mohr, Hubert/Imhof, Agnes/Kurre, Silvia (Hg.): Metzler Lexikon Religion. Gegenwart -Alltag – Medien, Stuttgart, 137–144.
- Ronchetti, Giuseppe (1979): Prudenza, in: ders. (Hg.): Dizionario illustrato dei Simboli II. Simboli – Emblemi -Attributi – Allegorie – Immagini degli Die, ecc., Milano, 824f.
- Rösch, Gertrud Maria (2021): Schlange, in: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (2021): Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart, 548–550, [https://doi.org/10.1007/978-3-476-04945-2_19] <28.01.2025>.
- Schneider, Norbert (2012): Zum Motiv des Spiegels in der Malerei des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, in: Filippi, Elena/Schwaetzer, Harald (Hg.): Spiegel der Seele. Reflexionen in Mystik und Malerei, Münster, 19–33.
- Stolz, Fritz (2001): Weltbilder der Religionen. Kultur und Natur, Diesseits und Jenseits, Kontrollierbares und Unkontrollierbares, Zürich.
- Vignau-Wilberg, Thea (1991): Justitia, in: Lurker, Manfred (Hg.): Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart, 364.
- Wang, Andreas (1991) Fides, in: Lurker, Manfred (Hg.): Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart, 207.
- Wang, Andreas (1991) Fortitudo, in: Lurker, Manfred (Hg.): Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart, 212f.
- Wetzel, René (2023): ...*das dien sin leben ein spiegel und ein bild si*. Die Metaphorik monastischer und feudaler Responsibilisierungskonzepte zwischen Selbstverantwortung und Fremdbestimmung, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 53, 543–564.
- Wrana, Magdalena (2023): Marco Mantova Benavides, amico e protettore dei polacchi, promotore delle traduzioni latine di Petrarca, in: Romanica Cracoviensia 23, 3, 287–297.