Recht und Religionen | 3

Markus Brodthage | Dieter Krimphove [Hrsg.]

Bilderwelten in Recht und Religionen

Nomos

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Recht und Religionen

herausgegeben von

Dr. Markus Brodthage

Prof. Dr. Dieter Krimphove

Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dr. David Atwood,
Religionswissenschaft, Universität Zürich/Schweiz

Dr. Matthias Belafi, Politikwissenschaft,
Katholisches Büro Bayern

Prof. Dr. Krystian Kałuża, Fundamentaltheologie,
Universität Oppeln/Polen

Dr. Markus Solo Kewuta, Islamwissenschaft,
Vatikanisches Dikasterium für den
Interreligiösen Dialog in Rom/Italien

Univ.-Prof. Dr. Dr. Thomas Ratka, LL.M.,
Rechtswissenschaft, Universität Krems/Österreich

Prof. Dr. Dr. Oliver Reis, Religionspädagogik,
Universität Paderborn

Prof. Dr. Birgitt Riegraf, Allgemeine Soziologie,
Universität Paderborn

PD Dr. Anne-Laure Zwilling, Religionsanthropologie,
Universität Straßburg/Frankreich

Band 3

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Markus Brodthage | Dieter Krimphove [Hrsg.]

Bilderwelten in Recht und Religionen

Nomos

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gefördert durch den Publikationsfonds der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.

Gefördert aus Open-Access-Mitteln der Universität Erfurt.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

1. Auflage 2026

© Die Autor:innen

Publiziert von
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden
www.nomos.de

Gesamtherstellung:
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden

ISBN (Print): 978-3-7560-2292-2
ISBN (ePDF): 978-3-7489-4943-5

DOI: https://doi.org/10.5771/9783748949435

Onlineversion
Inlibra

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Inhaltsverzeichnis

Dieter Krimphove und Markus Brodthage
Zur Einführung in den Sammelband 7

Gemeinsamkeiten

Stefan Hampl und Konrad Lachmayer
Justiz als Religionsersatz?
Filmanalyse der zwölf Geschworenen 25

Verena Marie Eberhardt
Die visuelle Repräsentation von Recht
Bilder als Ausdruck von Weltbildern 53

Maike Maria Domsel
Bildliche Reflexionen des Karsamstags
Das Kirchenfenster *To keep on remembering* als ästhetischer
Ausdruck des Gerichtsgedankens 75

Anja Ilka Schneider
Herrschaftsrepräsentation und Memoria
Die Wappenschilde im York Minster 101

Bernhard Kretschmer und Johannes Mayser
Bilder- und Symbolsprache des Rechts
Die Inszenierung des endlichen Rechtstags in Illustrationen der
Frühen Neuzeit 147

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Grenzen

Martin Heger
Blasphemische Darstellungen
Aus dem Blickwinkel (straf-)rechtlicher Diskussion 181

Dieter Krimphove
Religiöser Kitsch
Juristische und religiöse Bedeutung 203

Beispiele

Serhat Ortac
Welt der Bilder und Symbole im Ezidentum
Einblicke in eine mündliche Religionskultur 231

Nicola Towfigh
Symbole und Symbolsprache der Bahá'í
Eine Sprache reich an Bildern 255

Thomas Mark Németh
Das Jüngste Gericht in Ráckeve
Annäherungen an ein monumentales Wandgemälde der Orthodoxie 287

Rita Burrichter
Bild und Spiritualität
Zum Umgang mit Kreuzwegstationen 309

Autorinnen und Autoren des Bandes 323

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zur Einführung in den Sammelband

Dieter Krimphove und Markus Brodthage

Bilder sowie allgemein optische Darstellungen sind Medien, die einen bestimmten Inhalt nicht nur in seiner Materialität konservieren, sondern ihn medial kommunizieren. In dieser Hinsicht ähneln sie textsprachbezogenen Medien, wie denen der Dramatik, allgemeiner Literatur oder noch abstrakter: der Sprache. Auch diese Medien transportieren die inhaltlich-geistige Aussage eines u.U. transzendenten oder gar numinosen Abbildes in eine Weise, die interpretationsbedürftig, aber den Beobachtenden unter Rückgriff kulturspezifischer Denk- und Handlungsweisen im Umgang mit diesen Objekten zugänglich ist. Somit treten Bilder im weitesten Sinne als schillernde, nicht immer eindeutige Vermittler zwischen einer abstrakten Ideenwelt und dem Verständnis des Menschen auf; andererseits treten sie, trotz oder gerade wegen ihrer diversen Erscheinungsformen, auch als Verständnisförderer auf – man denke hier nur an die Funktion von Bildern und Objekten in Bildung und Erziehung, insbesondere aber ihren Eigenwert als ästhetischer Ausdruck und Zugang zur Wirklichkeit.

Eine solche Verständnisvermittlungsfunktion von Bildern im Kontext von Recht und Religion nehmen sie auch dann, ob intendiert oder unbeabsichtigt, ein, wenn die darzustellenden Gegenstände ihrerseits überaus abstrakt transzendent oder sogar ihrem Wesen nach undarstellbar, nämlich gestaltlos göttlich sind. Diese Eigenschaften ergeben sich gerade bei den Inhalten der Religionen wie bei denen des Rechts, sodass Beobachtende, insbesondere wenn diese bislang nur wenig Berührungspunkte mit religiösen oder juristischen Bilderwelten verfügen, stark auf einer Vermittlung dieser abstrakt transzendenten, u.U. kaum fassbaren Inhalte, durch Bilder angewiesen sind. Mit anderen Worten: bildliche Darstellungen und ihre Bezüge zu Recht und Religion sind im hohen Maße deutungsfähig, aber genauso deutungsbedürftig.

Erstaunlicherweise weisen die Phänomene Recht und Religion, bei aller Unterschiedlichkeit ihrer Wirkungsbereiche, auf der Ebene des Visuellen historisch wie gegenwärtig betrachtet große inhaltliche wie formale Übereinstimmungen auf. So bedient sich das Recht und auch die Religionen, auch über konfessionelle wie religiöse Grenzen hinweg, z.T. ähnlicher bild-

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

licher Darstellungen. Parallelen in den Bilderwelten des Rechts wie der Religionen ergeben sich so auch in den erkennbaren Äußerlichkeiten des Vollzuges von religiösen wie juristischen Ereignissen: Weihehandlungen oder Sakramenten bzw. gerichtlicher Wahrheits- und Rechtsfindung treten in der baulichen architektonischen Gestaltung jener Orte auf, die dem Vollzug dieser Handlungen dienen. Ihre optischen wie inhaltlichen Gemeinsamkeiten wahrzunehmen, zu analysieren und auszudifferenzieren, dazu möchte der vorliegende Sammelband beitragen. Dieser Einführung obliegt es, diese Prallelen grundsätzlich in zwei groben Zügen (Handlungspraxis und Raum) zu beleuchten, während die detaillierten und differenzierenden Beiträge sich unterschiedlichen Schwerpunkten der Bilderwelten widmen.

1 Bildliche Parallelen von Recht und Religionen: Handlungsvollzüge und ihre optische Ausgestaltung am Beispiel von Kleidung und Körperhaltung

Zahlreiche Gemeinsamkeiten kennt der Vollzug religiöser wie juristischer Handlungsvollzüge. Ihre optische Präsenz in der Praktik wie auch in ihrer visuellen Hervorhebung bildet einen ersten praktischen Zugang zu Bilderwelten beider Phänomenbereiche. Am Beispiel der Bekleidung im europäischen, christlich geprägten Raum wird dies besonders deutlich.

1.1 Die Notwendigkeit des Tragens von Roben und ihre Ausgestaltung

Eine eher vordergründige, weil offensichtliche Parallele ist das Tragen von Roben bei Geistlichen und Juristen.

Rechtsordnungen sehen Roben als spezifischen *Berufskleidung*. Ihre Wahl und ihr Gebrauch sagt viel über das jeweilige Berufsverständnis und dessen Ausübung aus. Wenn sowohl *Geistliche* als auch *Richter, Staats- und Rechtsanwälte* und *Urkundsbeamte der Geschäftsstelle* zur Ausübung ihrer Tätigkeit Roben tragen müssen, so deutet diese Gemeinsamkeit auf eine konzeptionelle Bedeutungs- und Wertegleichheit von *kirchlicher/priesterlicher* und *gerichtlicher Tätigkeit* hin. In beiden Wirkungsbereichen treten Geistliche wie Juristen äußerlich sichtbar in ihrer Funktion auf, sie sind nicht mehr (nur) handelnde Individuen, sondern auch ausführende Organe. Letzteres trifft auch dann zu, wenn Personen dieser Wirkungsbereiche ihre Funktion individuell-orientiert variieren – ihre Kleidung transzendiert sie als Person hin auf einen übergeordneten Orientierungsraum: als Geistli-

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

che, die einem Gottesdienst vorstehen; als Richter, die den Gerichtsprozess leiten; als Akolythen oder Anwälte, die in ihrer Funktion einen Dienst oder Auftrag erfüllen.

Das Aussehen der Roben in rechtlichen Kontexten unterscheidet sich von Ort und Funktion des Gerichts:

Gericht	Robe
Internationale Gerichte	
Internationaler Gerichtshof (IGH)	schwarz, Samtbesatz, Jabot aus weißen Spitzen
Internationaler Strafgerichtshofs (IStGH, ICC)	schwarze Robe, plissierte weiße Jabot
Internationaler Strafgerichtshof für das ehemalige Jugoslawien	Schwarz/rote Seidenroben, weiße Jabot
Internationaler Seegerichtshof (ITLOS)	dunkelblaue Roben, schwarzes Samtrevers, Jabot
Europäischer Gerichtshofs (EuGH)	rote Robe mit dunklem Samtbesatz, plissierte weiße Jabot
Europäischer Gerichtshofs für Menschenrechte (EGMR)	blaue Robe, weißes Jabot
Deutsche Gerichte	
Bundesgerichtshof; Bundesarbeitsgericht; Bundessozialgericht; Bundesfinanzhof; (historisch: Bundesdisziplinarhof) Verfassungsgerichtshof Nordrhein-Westfalen; Oberverwaltungsgericht für das Land Nordrhein-Westfalen; Oberverwaltungsgericht Rheinland-Pfalz	karmesinrote Robe, karmesinroter Besatz
Verwaltungsgerichte Bayern, Bremen, Nordrhein-Westfalen, Schleswig-Holstein und Mecklenburg-Vorpommern; hessischen Staatsgerichtshof in Gebrauch	blaue Robe, Samtbesatz blau
Ordentliche Gerichtsbarkeit (Straf- und Zivilgerichte)	schwarze Robe, Samtbesatz schwarz
Bundespatentgericht	schwarze Robe, Samtbesatz stahlblau

Tab. 1: Roben der Richter unterschiedlicher internationaler und deutscher Gerichte.

Während die Gestaltung juristischer Roben von der Art und der Stellung des Gerichtes abhängt und sie sich in dieser Weise kaum von der hierarchischen Kleidungsordnung etwa in der römisch-katholischen Kirche (Papst, Kardinäle, Bischöfe und Pfarrer, aber auch Nonnen, Mönche und die Kleidungsordnung der Ordenskongregationen) unterscheidet, ist für

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die farbliche Gestaltung der liturgischen Gewänder das jeweilige *Kirchenfest* ausschlaggebend. Besonders kunstvolle und aufwendig hergestellte Gewänder sind zudem der geistlichen Leitung am Altar vorbestimmt, sowie dem mit ihr zelebrierenden Anwesenden im Altarbereich. Während diese Einkleidung zunächst insbesondere als äußerliches Merkmal der Ausübung einer Rolle bzw. Funktion im Gottesdienst diente und allen an der gottesdienstlichen Gestaltung Beteiligten angeraten war, wird dies heute auch zugunsten einer Nähegewinnung zwischen den am Altar Wirkenden und der Gemeinde weniger streng ausgelegt.

Besonders eindrucksvoll dokumentiert das eigenhändigem Schreiben des Preußenkönigs *Friedrich Wilhelm I* an seinen *Geheimen Staatsminister Christian Friedrich von Bartholdi* vom 2. April 1713, und dessen entsprechenden Erlass vom 5. April 1713, die Parallele von Roben im kirchlichen wie im rechtlichen Sinne. Mittels dieser Schreiben dekretiert der *preußische Staat*, dass seine Bürger, seien es *Kirchenvertreter* der vorwiegend evangelischen Kirchen, seien es *preußischer Juristen* im Staatsdienst, die in dem königlichen Schreiben standardisierten Roben zu verwenden haben.[1/2]

Eine Robe bekommt durch diese Gleichsetzung von ihrem religiösen Gebrauch mit ihrer juristischen Verwendung die Konnotation einer schlichten *Amtstracht*. In diesem Sinne steht auch die juristische Handhabe und Bedeutung einer Robe bzw. die Verpflichtung eine solche bei Amtshandlichen tragen zu müssen. So schreibt die *Rechtsprechung einzelner Landesrechte*[3] das Tragen von Roben für *Richter*, *Staats-* und *Rechtsanwälte* und *Urkundsbeamte der Geschäftsstelle* ausdrücklich vor.

Das entscheidende Gericht kann im Einzelfall jedoch dann auf das Tragen der Robe verzichten, wenn dies dem *Interesse an der Rechtsfindung* dient. Nach dem *Bundesverfassungsgericht* besteht ein *erhebliches Allgemeininteresse* an dem Tragen von Roben.[4] Denn

- zum einen muss sichergestellt sein, dass Gerichtsverhandlungen in *guter Ordnung* und in *angemessener Form* durchgeführt werden können.

1 Acta Borussica I, 382; Schmoller/Krauske 1894, 382.

2 Friedrich Wilhelm III. ordnete 1811 für alle lutherischen, reformierten und unierten Pfarrer, und sowie ab 1817 für alle Rabbiner das Tragen des schwarzen Talars im Gottesdienst an.

3 Z.B. in Baden-Württemberg der § 21 des Gesetzes zur Ausführung des Gerichtsverfassungsgesetzes und von Verfahrensgesetzen der Ordentlichen Gerichtsbarkeit vom 16. Dezember 1975 (AGGVG).

4 In diesem Sachzusammenhang speziell Rechtsanwaltsroben.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

- zum anderen vermittelt das Tragen der Robe den Prozessteilnehmenden die *herausgehobene Stellung* und *Unabhängigkeit* der *Prozessbeteiligten*. Damit macht sie das Prozessgeschehen übersichtlich und dient so mittelbar der Rechts- und Wahrheitsfindung in einem gerichtlichen Verfahren.[5]/[6]

1.2 Körperhaltungen im religiösen wie rechtlichen Kontext

Deutliche, wenngleich formale Gemeinsamkeiten zwischen den religiösen und den gerichtlichen Diensten bestehen im Auftreten von Richtern und Geistlichen. Der liturgische wie der juristische Kontext des Vollzugs religiöser und gerichtlicher Handlungen setzt eine bestimmte Körperhaltung wie das Sich-Erheben, Stehen, Sitzen oder auch Knien voraus.

Im religiösen Zusammenhang bleiben Fehlhandlung, insbesondere das Unterlassen des Einnehmens zu einer geforderten Körperstellung, jedoch folgenlos. Einerseits dient die körperliche Haltung als Zugang zum gottesdienstlichen Geschehen und ist liturgisch-theologischer und damit spiritueller, nicht aber kirchenrechtlicher Natur. Nur wenn die Teilnahme die Ordnung des Gottesdienstes stören könnte, sind Sanktionen denkbar,[7] eine Nichtausführung eines bestimmten körperlichen Handlungsvollzug, etwa das Nicht-Knien während des Hochgebetes, zieht jedoch keine Konsequenzen nach sich. Vielmehr haben sich hier pastorale Gewohnheiten etabliert, die die unterschiedlichen Steh-, Sitz- und Knie-Positionen der sich versammelnden Gemeinde als Ausdruck einer vielfältigen gottesdienstlichen Teilnahme verstehen – auch und gerade in dem Fall, wenn eine Person bestimmte Körperhaltungen für sich ausschließt. Dies betrifft sodann auch das Bekreuzen, Verbeugungen jeglicher Art oder Haltungen der Hände, letzteres in Variationen selbst beim Empfang der Eucharistie. All diese Bereiche sind der individuell-religiösen Ausdrucksvariabilität der Gläubigen überlassen.

---

5 Vgl. BVerfG, v. 18. 2. 1970, NJW 1970, 851ff.

6 Das Gericht entwickelte aus diesen Grundsätzen eine gewohnheitsrechtliche Verpflichtung der Rechtsanwälte, Roben vor Landgerichten zu tragen. Ähnlich ist auch der Wortlaut des § 176 GVG, der allerdings keine Ordnungsmaßnahmen zum Tragen einer Robe vorsieht; auch: OLG München, v. 14. Juli 2006, NJW 2006, 3079.

7 Can. 1312 CIC.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Anders reagieren Rechts- bzw. Gerichtsordnungen. Diese sanktionieren insbesondere mit Ordnungsstrafen ein Nicht-Aufstehen zu Beginn der Hauptverhandlung und an deren Ende, nämlich der Urteilsverkündung. Juristische Systeme verdeutlichen sowohl die Bedeutung der jeweiligen gerichtlichen Handlung als auch den Stellenwert, den die Einhaltung von Körperstellung für den Vollzug ihrer Akte einnimmt. § 178 Abs. 1 GVG berechtigt den der Verhandlung v*orsitzenden Richter* im Fall einer *Ungebühr*, neben deren strafgerichtlichen Konsequenzen gegen sich *ungebührlich* verhaltenden *Prozessbeteiligten* und *Zuschauer* auch ein *Ordnungsgeld* i.H.v. bis zu 1.000 € oder *Ordnungshaft*[8] bis zu einer Woche festzusetzen und diese sogar sofort zu vollstrecken. Unter dem stark auslegungsbedürftigen Tatbestandsmerkmal der *Ungebühr* versteht die Rechtsprechung jeden erheblichen Angriff auf die Ordnung der Sitzung und deren justizgemäßen Ablauf; wobei nicht nur die Nichtbeachtung eines Mindestmaßes der äußeren gerichtsüblichen Formen[9] insbesondere deren grobe Verletzungen etwa durch Pöbeleien, Beleidigungen, bewusste Provokationen, Störung der Verhandlung durch lautstarke Gespräche, Beifallsbekundungen unter dem Begriff der Ungebühr subsumiert werden.[10] Auch ein Nichtaufstehen stellt, insbesondere wenn die Person hierzu aufgefordert worden ist, nach ständiger Rechtsprechung eine solche sanktionswürdige Ungebühr im Sinne des § 178 Abs. 1 GVG dar.[11]

Diese äußerlichen Merkmale zeigen eines: die äußere Erscheinungsform, selbst wenn diese eine inhaltlich ähnliche Begründung aufweist, unterscheidet sich im Hinblick auf Recht und Religion in ihrem Vollzug sowie in ihren Konsequenzen erheblich. Bei aller äußerlichen Gemeinsamkeit haben rechtliche wie religiöse Handlungsvollzüge unterschiedliche funktionelle Rahmen, die ihren Ausdruck ermöglichen, verbieten und damit äußerliche Ordnung sichern.

8 OLG Brandenburg, Beschl. v. 11.06.2013 – 2 Ws 12/13, openJur 2013, 4111.
9 Abschnitt 124 Abs. 2 RiStBV.
10 Siehe: die Karlsruher Kommentar-Diehmer, StPO 6. Aufl. § 178 GVG Rn. 1.
11 Siehe: OLG Celle, Beschl. v. 17.01.2012 – 1 Ws 504/11 NStZ-RR 2012, 119; siehe auch OLG Brandenburg, Beschl. v. 11.06.2013 – 2 Ws 12/13, openJur 2013, 4111 Rn. 8ff.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2 Architektonische Gemeinsamkeiten

Bedeutende, sich im äußeren Erscheinungsbild niederschlagende, Gemeinsamkeiten zwischen Recht und Religion stellen auch sakrale bzw. Gerichtsbauwerke dar.

2.1 Äußere bauliche Gemeinsamkeiten

Sakrale Bauwerke wie Gerichtsstätten erscheinen, insbesondere durch ihre Größe, imposant. Sie gleichen sich bereits in dieser Hinsicht. Mit einer Gesamtfläche von 26.000 m² ist der etwa der Brüsseler Justizpalast (*Abb. 1*) wesentlich größer als der Petersdom. Seine *Kuppelhöhe* erreicht mit 98m allerdings nicht die des Petersdomes.



Abb. 1: Der Brüsseler Justizpalast (Innenansicht), Foto: Laurencefwhite.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In den USA nehmen bezeichnenderweise Justizgebäude unmittelbaren architektonischen Bezug auf *griechische Tempel* (*Abb. 2*). Sie ordnen so den Vorgang der juristischen Wahrheits- und Rechtsfindung einem Ereignis zu, das Bezüge zum Sakralen aufweisen.

Von ihrer Bauweise unterscheiden sich Gerichtsgebäude jedoch doch deutlich von kirchlichen Gebäuden mit Kirchturm, Apsiden und Haupt- und Seitenschiffen und auch im Hinblick auf die Strukturierung im Inneren.



Abb. 2: New York County Supreme Courthouse.

2.2 Innenarchitektonische Raumgestaltung

Auch die Interieurs von Gerichtsbauten ähneln mehr einem liturgischen Kirchenraum als an einen profanen Arbeitsplatz der Rechtsfindung (*Abb. 3*).[12]

Neben der Beleuchtung, insbesondere des Richtertisches oder des Altars, deuten Säulenverkleidungen und zentralangebrachte Bildwerke (Fresken) Parallelen der Gestaltung sakraler Räume an.

12 Siehe dazu: Schulz/Schulz 2024.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kennzeichnend für alle Sakralräume wie für Gerichte ist die *Erhöhung* und *Zentrierung* des *Altars* oder der *Richterbank*. Dieses kann aus Gründen der Sichtbarkeit erfolgen. Hauptmotiv dieser innenarchitektonischen Gemeinsamkeiten von kirchlichen wie gerichtlichen Einrichtungen ist die Betonung der zentralen und hervorgehobenen Stellung des *Vollzugs* der kirchlichen wie der gerichtlichen Handlungen, und der sie vollziehenden *Priester* bzw. *Richter*.



Abb. 3: Gerichtssaal des Corte Suprema di Cassazione in Rom.

2.2.1 Vormalige kirchliche und gerichtliche Raumaufteilung

Die vormals bestehende Gemeinsamkeit, sowohl einen Kirchenraum als auch einen Gerichtssaal durch einen *Lettner* bzw. eine *Gerichtsschranke*, die sog. *Bar*, zu trennen, ist heute entfallen. Beide historische Einrichtungen dienten dem gemeinsamen Zweck der *Separierung* des Bereichs der sakralen bzw. juristischen Vollzugshandlung von dem Bereich der Gläubigen, bzw. der Zuschauer.

2.2.2 Die Verwendung religiöser Symbole in Gerichtsrumen

Zum Teil greift die Konzeption von Gerichtsälen religiöse Symbole insbesondere das *christliche Kreuz* bewusst auf (*Abb. 4*).

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 4: Saal 38 des Saarbrücker Landgerichts.

Dabei erscheint die juristische Rechtslage zur Präsenz eines *Kreuzes* in einem deutschen Gerichtsaal unbefriedigend geklärt. Die Entscheidung, ob ein Kreuz im Gerichtsaal aufgehängt werden soll trifft der Gerichtspräsident oder -vorsteher.

Das *Bundesverfassungsgericht* (BVerfG) verneint ein Anbringen dann, wenn „*der Zwang in einem mit einem Kreuz ausgestatteten Gerichtssaal zu verhandeln*" für die Partei „*eine unzumutbare innere Belastung*" darstellt. Denn hierdurch könnte deren in Art. 4 GG verfassungsrechtliche *negative Religionsfreiheit* verletzt sein.[13] Ob ein solche *unzumutbare innere Belastung* der Partei vorliegt ergibt sich aus dem Eindruck, den ein Kreuz im Gerichtssaal erweckt.[14] Dies ist letztlich eine Frage des Einzelfalles. Da sich zudem das Recht der Gerichtsbarkeit in Deutschland auf die einzelnen Bundeländer verteilt, ist eine einheitliche Sichtweise auch künftig nicht zu erwarten. Der *Bayerische Verfassungsgerichtshof* stellt in seiner Entscheidung vom 14. März 2019[15] zur Auslegung des Art. 11 Abs. 2 BayRiStAG, entscheidend auf eine *Pflicht des Staates zu weltanschaulich-religiöser Neu-*

13 BVerfGE 35, 366, in: NJW 1973, 2196, Rn. 29.
14 BVerfGE 35, 366, NJW 1973, 2196, Rn. 25, 26.
15 BayVerfGH v. 14.3.2019, NJW 2019, 2151.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tralität, insbesondere im Bereich der Justiz,[16] ab. Gegenstand der Entscheidung war allerdings das Verbot des Tragens religiöser/weltanschaulicher Symbole auf Kleidung,[17] und nicht die eben angesprochene Ausstattung eines Gerichtsaales mit dem christlichen Symbol des Kreuzes. Auch aus der landesgerichtlichen Rechtsprechung sind daher bis heute nur wenig verallgemeinerbare Lösungsansätze zur letzteren Frage gefunden.

2.2.3 Sakrale Lichtführung in Gerichtssälen



Abb. 5: Chorraum Saint Denis (Paris).

Ein beredtes Beispiel für die parallele Architektur von Kirchen und Gerichten bildet die Übernahme der *Lichtführung gotischer Kathedralen* durch die Gestaltung des *Sitzungssaales des EuGH*.

16 BayVerfGH v. 14.3.2019, NJW 2019, 2151 Rn. 23, 29ff. (m.w.H.).
17 BayVerfGH v. 14.3.2019, NJW 2019, 2151, Rn. 22ff. (m.w.H.).

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gotische Kathedralen sind insbesondere durch die Übernahme der im Emmanations-Lehre Plotins (*205 – †270) durch den Abt *Suger* [*Saint Denis (Paris)]* (*Abb. 6*) im 12. Jahrhundert dadurch gekennzeichnet, dass sie den Chorraum der Kathedrale speziell durch ihre hoch aufstrebenden gotischen Fensterfronten mit Licht fluten. Wie die Sonne, vergleichbar der Existenz Gottes, ihr Licht verströmt, ohne sich dabei zu verbrauchen, und so neue, untergeordnete Erscheinungsformen herzubringen, deren Existenz sie der Sonne schulden, die sich in ihnen manifestiert, so soll auch das göttliche Licht die christlichen Opfergaben von Brot und Wein, auf dem im Chorraum aufgestellten Hochaltar, durchdringen und sich in ihnen bei ihrer Wandlung in das Leib und Blut Christi manifestieren.[18]



Abb. 6: Sitzungssaal des EuGH.

Diese sakrale, mystische Lichtführung nimmt die Gestaltung des Hauptsitzungssaales des Europäischen Gerichtshofs (EuGH) seinerseits unmissverständlich auf.

Verbunden ist diese Lichtführung zudem mit dem Umstand, dass die Richter den eher düster wirkenden Gerichtssaal aus einem lichtdurchfluteten Vorbereitungszimmer durch das zentral an der Stirnfläche des Saales gelegene Eintrittsportal (*Abb. 6*) betreten. Öffnet sich dieses Portal zu Beginn einer jeden Sitzung, so fällt das Licht gleichzeitig mit den eintretenden

18 Vgl. Plotin 1951.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Richtern in den Gerichtssaal und insbesondere auf den Ort der Rechtsfindung, nämlich auf die Richterbank.

3 Wirklichkeitsverändernde Bild- und Symbolsprache

Wie gezeigt, erzielen gerichtliche wie kirchliche bzw. juristische wie religiöse Ereignisse in ihrer äußerlichen Erscheinung eine eigentümliche, nämlich verbindliche Wirkung. Die Inszenierung von Kirchen- und Gerichtsraum folgt dabei der in ihr beabsichtigten wirkenden Vollzugs eines religiösen bzw. rechtlichen Aktes. Dabei unterstützt sie diese nicht nur, sondern – wie am Beispiel der Kleidung und Körperhaltung beschrieben – vollzieht sich gleichzeitig in äußerlich-sichtbare Symbolhandlungen als bildliche Ebene des vollzogenen Geschehnisses. Nicht als zusätzliche äußerliche Zeichen, sondern als Teil des Vollzuges, sind äußerliche Zeichen wesentliche Bestandteile der mit dieser verbundenen Wirkungsweise.

Gleichzeitig sind diese äußerlichen Symbolzeichen im handlungspraktischen Vollzug zu unterscheiden von jenen bildlichen und gegenständlichen Abbildungen bzw. Darstellungen, die diese künstlerisch-ästhetisch einfangen. Die bildhafte Darstellung auf Leinwand unterscheidet sich von der körperpraktischen Inszenierung im Kirchen- oder Gerichtsraum. Nehme man diesen Vergleichspunkt auf, so wären allerdings bildliche Darstellungen eben ‚nur' Darstellungen bzw. Abbildungen von wirkmächtigen, verbindlichen Geschehnissen. Gerade die theologische Tradition kennt aber etwa in der religiösen Ikonographie eine religiöse Überschreitung eines solchen eher defizitären Verständnisses von Abbildung und Darstellung: Die Ikone wird mit dem, was sie darstellt, identifiziert, sie ist mehr als ‚nur' die bloße Darstellung von etwas Heiligem, sie wird zu einem Vermittler des Heiligen. In dieser Denkweise lassen sich auch künstlerisch-ästhetische Darstellungsweisen lesen, die – wenn auch nicht dezidiert religiös orientiert – transzendierenden Charakter besitzen, indem sie die Betrachtenden in ihre Bilderwelt mit hineinnehmen und diese sich, von der Perspektive der Kunst verändern oder gar verwandeln lassen. Diese Bilddimension, die wir in den obigen Beispielen im handlungspraktischen Vollzug beobachtet haben, lässt sich also nicht nur bei herkömmlichen Bildern, gemeint sind bildnerische Kunstwerke, beobachten, sondern zeigt sich letztendlich in jeder Form der ästhetischen Visualisierung. Indem im Bild das Numinose nicht nur festgehalten, sondern auch ästhetisch-künstlerisch inszeniert wird, entfaltet es bei den Betrachtenden eine Wirkung, die sich vom ver-

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bindlichen Akt von rechtlichen und religiösen Ereignissen unterscheidet, diese aber aufgreifen und in einer neuen Art und Weise Zugänge zum Gezeigten schafft.

4 Zum Aufbau des Bandes

Der vorliegende Band folgt entsprechend dem bisher Gesagtem einer Dreiteilung: Zunächst widmet sich die erste Abteilung der Beiträge schwerpunktmäßig den Gemeinsamkeiten in den Bilderwelten von Recht und Religionen in exemplarischen Studien, die sich methodisch wie materiell sehr unterschiedlichen Zugängen zu diesen Bilderwelten widmen.

Stefan Hampl und *Konrad Lachmayer* eröffnen diesen Bereich mit einer Filmanalyse des Klassikers 12 Angry Men von 1957 und rekonstruieren detailliert religiöse wie rechtliche Spuren. Die religionswissenschaftliche Studie von *Verena Eberhardt* greift die Spannung von Weltdeutung und Weltbilder auf einem Kupferstich aus dem 16. Jahrhundert auf. Mit der zeitgenössischen Wirkung des Kirchenfensterns *To Keep On Remembering* in der Christoffelkathedraal in Roermond (Niederlande) beschäftigt sich der Beitrag von *Maike Maria Domsel*. Die Autorin verbindet die Deutung und Wirkung des Fensters mit der Karsamstagstheologie Johann Baptist Metz'. Wiederum ein anderes Medium und einen anderen Ort in den Blick nehmend, führt die Studie von *Anja Ilka Schneider* in die Heraldik zu den Wappenschilden im britischen York Minster und ihren Sitz im liturgischen Raum. Abschließend referieren *Bernhard Kretschmer* und *Johannes Mayser* umfangreich Illustrationen des Rechts in der Frühen Neuzeit und rekonstruieren rechtliche Symbolsprache des frühen 16. Jahrhunderts.

Der zweite, kürzere Teil nimmt exemplarisch rechtliche Grenzen bildlicher Darstellungen in den Blick: *Martin Heger* diskutiert aus strafrechtlicher Perspektive die Grenzen der bildlichen Verunglimpfung religiöser Inhalte während *Dieter Krimphove* sich den Ausdrucksformen religiösen Kitsches zuwendet.

Der abschließende dritte Teil weitet abermals den Blick für die bildlichen Darstellungen von Recht und Religion, dieses Mal mit einem Schwerpunkt auf Darstellungen in einzelnen Religionen. Zunächst führt *Serhat Ortac* in die Bilderwelt der Eziden. Von dieser, in der gegenwärtigen Literatur bislang noch eher randständig behandelt Religion leitet *Nicola Towfigh* über zur bildlichen Sprache der Bahá'í mit internationalen Beispielen. *Thomas Mark Németh* analysiert ein für diesen Themenbereich klassisches Thema,

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nämlich die Darstellung des Jüngsten Gerichts in der orthodoxen Ikonografie. Der Beitrag von *Rita Burrichter* macht auf eine katholische Form der Repräsentation von Religion in der Öffentlichkeit aufmerksam, nämlich den Kreuzwegestationen.

Den Verfasserinnen und Verfassern der Beiträge sowie allen, die an diesem Band mitgewirkt haben, sei herzlich gedankt. Ein besonderer Dank richten wir an unseren wissenschaftlichen Beirat Prof. Dr. Dr. Thomas Ratka von der Universität der Weiterbildung Krems, der als Kooperationspartner, gemeinsam mit dem Institut für Katholische Theologie und ihre Didaktik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, federführend verantwortlich für die Organisation und Durchführung der Tagung „Das Bildliche in Recht und Religionen" im Benediktinerstift Göttweig am 28. März 2025, zeichnete.

Holzminden und Münster im Sommer 2025,

Die Herausgeber

Literatur:

Plotin, Gesamtwerk. In: Henry, Paul/Schwyzer, Hans-Rudolf (Hg.) (1951): Plotini opera. Desclée de Brouwer, Bd 1: Porphyrii vita Plotini. Enneades I–III.

Schmoller, Gustav/Krauske, Otto (Hg.) (1894): Denkmäler der Behördenorganisation und die Allgemeine Staatsverwaltung Preußens im 18ten Jahrhundert, Bd. 1, 1894 [https://archive.org/details/diebehrdenorgan01posngoog/page/381/mode/2up?view=theater] <15.10.2025>.

Schulz, Ansgar/Schulz, Benedikt: Raum und Liturgie, in: Brodthage, Markus/Krimphove, Dieter (Hg.) (2024): Zugänge zu Recht und Religionen. Interdisziplinäre Sondierung eines weiten Forschungsfeldes, Baden-Baden, 245–264.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gemeinsamkeiten

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Justiz als Religionsersatz?

Filmanalyse der zwölf Geschworenen

Stefan Hampl und Konrad Lachmayer

Die zwölf Geschworenen (Engl. Originaltitel: 12 Angry Men, 1957)

Regie: Sidney Lumet, Drehbuch: Reginald Rose, Hauptdarsteller: Henry Fonda, Lee J. Cobb, Ed Begley, John Fiedler, E.G. Marshall, Jack Warden, Spiellänge: 96 min



Abb. 1: Filmplakat „12 Angry Men".

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die zwölf Geschworenen gelten nicht nur als einer der bedeutendsten Gerichtsfilmklassiker, sondern zitieren auch das kulturhistorisch tief verwurzelte Narrativ von Gerechtigkeit, Schuld und Unschuld. Die hier vorgelegte Filmanalyse nähert sich interdisziplinär aus rechtswissenschaftlicher und kultur- bzw. medienpsychologischer Perspektive. Dabei bringt sie einen bemerkenswerten Dokumentsinn zum Vorschein: Unter der vermeintlich weltlichen Oberfläche des Films – in welchem der Widerstand eines kritisch denkenden Individuums im Streben nach Gerechtigkeit verhandelt wird – treten christliche Schlüsselmotive zutage, die der modernen Justiz ihre gesellschaftliche Legitimation verleihen.

1 Handlung

Der Courtroom-Klassiker „12 Angry Men" (dt. „Die zwölf Geschworenen") beginnt vor dem Säulenportal des ehrwürdigen Gerichtsgebäudes des New Yorker Supreme Courts. In einem der Gerichtssäle geht gerade ein Mordprozess zu Ende. Der Film spielt sodann im Hinterzimmer des Gerichts, in dem die Geschworenen den strafrechtlichen Gerichtsfall, der ihnen präsentiert wurde, in den darauffolgenden 90 Minuten Filmspiellänge verhandeln. Nicht nur die Temperatur im Hinterzimmer ist erhitzt, sondern auch die Gemüter der zwölf Geschworenen, deren Todesurteil für einen achtzehnjährigen Vatermörder schon besiegelt scheint. Aufgrund eines vordergründig klaren Sachverhalts wirkt die Abstimmung als bloße Formsache, womit alle Geschworenen rasch das Gericht verlassen könnten, um ihren unterschiedlichen Beschäftigungen nachgehen zu können.

Geschworener Nr. 8 (ein Architekt) stimmt aber gegen eine Verurteilung, womit die filmische Dramaturgie ihren Lauf nimmt, da eine einstimmige Entscheidung der Geschworenen verlangt wird. In einer zähen Diskussion gelingt es dem Geschworenen Nr. 8 Schritt für Schritt bei den anderen Geschworenen Unsicherheit hinsichtlich des vorliegenden Sachverhalts zu schaffen, womit sich die Abstimmungsverhältnisse im Laufe des Films immer mehr zugunsten des Angeklagten verschieben. Dabei werden Beweismittel, wie das Mordwerkzeug (Messer), Zeugenaussagen oder der Tathergang rekonstruiert, und die Schwäche des (Pflicht-)Verteidigers aufgedeckt. Dramaturgischen Höhepunkt findet der Film im nicht überzeugbaren Geschworenen Nr. 3, der sich aufgrund eines persönlichen Konflikts mit seinem eigenen Sohn den aufzeigten Widersprüchen als nicht zugänglich erweist. Die Aufdeckung dieser persönlichen Dimension als Ablehnungs-

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

grund des Geschworenen Nr. 3 führt letztlich zur Aufgabe des Widerstands, womit sich nicht nur Geschworener Nr. 8 sondern auch der Grundsatz „im Zweifel für den Angeklagten" (*in dubio pro reo*) durchsetzt. Der Film schließt nicht mit der Verkündung des Freispruchs im Gerichtssaal, sondern mit dem Verlassen des Gerichtsgebäudes durch die Geschworenen. Dabei gibt Geschworener Nr. 8 auf Rückfragen einem anderen Geschworenen seinen Namen „Davis" bekannt.

2 Analyse aus rechtswissenschaftlicher Sicht

2.1 Recht und Rechtsstaatlichkeit

Vordergründig verhandelt der Film den Mord eines (gerade nicht mehr) jugendlichen Straftäters von 18 Jahren. Dabei beziehen die Diskussionen der Geschworenen auch fundamentale rechtliche Themenstellungen mit ein. Im Zentrum stehen aber Verfahrensfragen, die ein Ausdruck der Rechtsstaatlichkeit des Gerichtsverfahrens sind, und die Schnittstelle zwischen Recht und Kunst eröffnen.[1]

Ein zentraler (scheinbar selbstverständlicher) Teil der Diskussion der Geschworenen bezieht sich auf das Verfahren der Entscheidungsfindung der Geschworenen. Ausgangspunkt ist dabei die notwendige Einstimmigkeit der Geschworenenentscheidung. Anfänglich stellt sich die Frage nach der Vorsitzführung. Sodann fordern einzelne Geschworene, dass bestimmte Themen besprochen werden, bevor eine Entscheidung getroffen wird. So stellt die Frage nach der Diskussion der inhaltlichen Themen wiederum die Frage, in welcher Reihenfolge die Geschworenen zu Wort kommen. Auch über die Abstimmungsmodalitäten („geheime Abstimmung") wird diskutiert und zu bestimmten Zeitpunkten neue Abstimmungen verlangt. All diese Aspekte zeigen, dass ein rechtsstaatliches Verfahren insbesondere von der Auseinandersetzung aber auch von der Einhaltung von Verfahrensvorschriften abhängt, die durch die Geschworenen verhandelt werden müssen.

Die prozedurale Dimension des Films bezieht sich aber nicht nur auf das Verfahren der Entscheidungsfindung der Geschworenen, sondern in ebenso großem Ausmaß auf Aspekte des gerichtlichen Strafverfahrens. Die Un-

1 Vgl. Lachmayer 2017, 148ff.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schuldsvermutung wird als Beweis der Schuld klargestellt; ein Beweis der Unschuld muss nicht erbracht werden. Die Glaubwürdigkeit der Zeugen bzw. der Zeugenaussagen wird hinterfragt. Einzelne Beweise werden ebenso wie das Motiv des vermeintlichen Mörders besprochen und die Besonderheit der Tatwaffe relativiert. Damit angesprochen sind rechtsstaatliche Aspekte eines gerichtlichen Verfahrens, wie sie insbesondere das Prinzip der freien Beweiswürdigung adressiert. Die Beweise müssen im konkreten Einzelfall aufgrund der Überzeugung des:der Richter:in oder – wie im Film – der Überzeugung der Geschworenen beurteilt werden (und können nicht wie im Mittelalter formalistisch verstanden werden, als etwa durch die Ablegung eines Eides mit Eideshelfern der Beweis geführt wurde, wobei diese nicht die Wahrheit des Vorbringens beschworen, sondern lediglich eidlich versicherten, dem Schwörenden keinen Meineid zuzutrauen)[2].

Das Recht erweist sich im gerichtlichen Gewande als ein mehrstufig diskursiver Prozess, der schwerwiegende Entscheidungen – im Konkreten die Frage nach Leben und Tod des Angeklagten – trifft. Rechtsstaatlichkeit ebenso als ein prozeduraler Vorgang soll die Wahrheit im Verfahren durch formalen Diskurs erkunden, wobei vom Prinzip der Unschuldsvermutung ausgehend die Beweise frei gewürdigt werden. Während das gerichtliche Verfahren als erste Stufe im Verhandlungssaal zwischen Staatsanwalt, Richter und Strafverteidiger unter Involvierung des Angeklagten und der Zeugen durchgeführt wird, gilt es in einer zweiten Stufe des internen Verfahrens der Geschworenen im Hinterzimmer Einstimmigkeit zu erzielen.

2.2 Gerechtigkeit

Das Verhältnis von Recht und Gerechtigkeit zählt zu den grundlegenden Fragen der Rechtsphilosophie.[3] Bereits der Spruch am Filmplakat („Life is in Their Hands – Death is on their Minds") bringt das Thema Gerechtigkeit mit auf. Die Entscheidung über Leben und Tod trägt das Thema der Justitia in sich, das sich sowohl in der Inschrift des Gerichtsgebäudes („The True Administration of Justice is the Firmest Pillar of Good Government") als auch im gerichtlichen Urteil manifestiert. Die Gerechtigkeit der Justiz erweist sich dabei ebenso als eine Verfahrensgerechtigkeit, die dem Angeklagten einen fairen (und damit gerechten) Prozess gewährleisten soll.

2 Vgl. Hoke 1997, 14f.
3 Vgl. Mahlmann 2019.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gerechtigkeit kommt somit nicht als abstraktes Prinzip, sondern als im Recht normierte Regel zur Anwendung.[4] Als zentrale Gerechtigkeitsregel ist die strafrechtliche Unschuldsvermutung („im Zweifel für den Angeklagten") anzusehen. Der Film führt nicht den Beweis der Unschuld des Angeklagten, sondern zeigt nur die berechtigten Zweifel an der Argumentation der anklagenden Staatsanwaltschaft auf, die Tat durch den Angeklagten zu belegen. Die Um- bzw. Durchsetzung des Prinzips der Unschuldsvermutung durch den diskursiven Prozess der Geschworenen schafft Gerechtigkeit für den Angeklagten im konkreten Einzelfall.

Fragen der Gerechtigkeit in Form eines fairen Prozesses werden ebenso angesprochen, wobei die Fairness des Verfahrens die prozedurale Gerechtigkeit zum Ausdruck bringt. Die schlechte Verteidigung durch den Anwalt wird dabei ebenso debattiert wie das mangelnde kritische Hinterfragen der präsentierten Beweise. Aufgrund der (geringen) sozialen Stellung des Angeklagten bestand eine Vorverurteilung ihm gegenüber nicht nur durch die Geschworenen, sondern auch durch die institutionellen Rahmenbedingungen in einem amerikanischen Gericht der 1950er Jahre. Ohne das Auftreten des personifizierten Gerechtigkeitsanspruch in Person des Geschworenen Nr. 8 wäre der Fairness des Verfahrens nicht Genüge getan und damit dem Prinzip der Unschuldsvermutung nicht zum Durchbruch verholfen worden.

2.3 Laien in der Gerichtsbarkeit

Auch wenn der Film als Courtroom-Klassiker gilt, so spielt der Gerichtssaal eine periphere Rolle. Aus rechtswissenschaftlicher Sicht fällt unmittelbar auf, dass nicht Jurist:innen, konkret Richter:innen und Anwält:innen, über Recht und Gerechtigkeit im konkreten Fall entscheiden, sondern Laien, als nicht ausgebildete Jurist:innen. Diese Besonderheit des gerichtlichen Verfahrens ist in den Vereinigten Staaten sowohl im Zivil- als auch im Strafprozess besonders stark ausgeprägt, findet sich aber etwa auch in Mordanklageverfahren in Österreich.

Während Richter:innen in unteren Instanzen als Einzelrichter:innen (und erst in höheren Instanzen kollegial in Senaten) entscheiden, ist die Entscheidung von Geschworenen immer eine Entscheidung im Kollegialorgan, im konkreten Fall, durch 12 Personen gemeinschaftlich. Die kollegia-

4 Siehe dazu Reimer 2020, 8f.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

le Entscheidung garantiert einen Rationalitätsgewinn durch Diskurs, wird aber durch fehlende richterliche Professionalität verändert. Das im Film im Rahmen des US-Rechts bestehende zusätzliche Erfordernis der Einstimmigkeit der Entscheidung (im Gegensatz etwa zu Mehrheitsentscheidungen in richterlichen Senaten) erhöht den Druck auf die Gruppe eine rationale Entscheidung zu treffen, die alle in Hinblick auf das durchgeführte Verfahren zufrieden stellt. Der Film zeigt aber auch die Gratwanderung auf, die durch die elf Geschworenen am Anfang beinahe erreicht wird, die eine nähere Auseinandersetzung mit dem Fall aus unterschiedlichen (pragmatischen wie persönlichen) Gründen nicht vornehmen würden. Der Geschworene Nr. 8 personifiziert in diesem Film somit einen Rationalitätsanspruch an die Geschworenen, der Rechtsstaatlichkeit und Gerechtigkeit garantieren soll. Es zeigt aber auch die Macht des einzelnen Geschworenen auf, der dazu führen kann, dass Verfahren – im negativen Fall auch manipulativ (siehe etwa die Verfilmung des John Grisham Romans „Das Urteil") – beeinflusst werden.

Die Geschworenen treten im Film anonym auf; erst am Ende des Films bekommt der Geschworene Nr. 8 einen Namen. Die Anonymität während des Films zeigt auf, dass es sich beim Geschworenen um Personen aus dem Volk handelt. Als einschränkend sind dabei die Rahmenbedingungen der 1950er Jahre wahrzunehmen, bei denen ausschließlich männliche Geschworene agieren; ein Aspekt, der im englischsprachigen Originaltitel ebenso deutlich wird. Geschworene repräsentieren die demokratische Dimension aber auch Legitimation des Gerichtsverfahrens. Sie stehen damit aber der Rechtsstaatlichkeit nicht entgegen, sondern betten – wie der Film aufzeigt – ihre Entscheidung in einen eigenständigen Rationalisierungsprozess mit ein. Auf diese Weise wird aber umgekehrt auch für das Volk die Rechtsstaatlichkeit des Verfahrens und damit der Gerichtsbarkeit erlebbar.

3 Analyse aus kultur- und medienpsychologischer Sicht

3.1 Einleitung

Der Film „Die zwölf Geschworenen" lässt die Zuseher:innen an der konfliktreichen Entscheidungsfindung in einem Mordprozess teilhaben, was von vornherein Spannung verspricht. Denn typischerweise bleiben die gerichtlichen Beratungen der Geschworenen im Hinterzimmer geheim. Zum Klassiker wurde das Kammerstück aber nicht nur aufgrund der emotional

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

geführten Auseinandersetzungen der „12 angry men" (so der Filmtitel im engl. Original), sondern nicht zuletzt aufgrund seiner politischen Botschaft: Dass der begründete Zweifel eines einzelnen am Ende einstimmig von allen Geschworenen kollektiv getragen wird und zu einem gerechten Urteil führt, ist geradezu als Paradebeispiel demokratisch legitimierter Rechtsstaatlichkeit anzusehen. In den 1950er Jahren war das Konzept von *Selling Democracy* – also das aktive Bewerben der demokratischen Lebensweise als Gegenmodell zum Kommunismus – ein zentrales Element der US-Außen- und Kulturpolitik. Der Film betont das Ideal der Demokratie, indem er zeigt, wie durch rationale Diskussion, Respekt vor der Meinung jedes Einzelnen und das Festhalten an der Wahrheit ein gerechtes Urteil zustande kommt. Somit kann der Film als ein Appell an das Vertrauen in demokratische Institutionen und die individuelle Verantwortung im Rechtsstaat verstanden werden. Um das amerikanische Gesellschaftsmodell global zu bewerben, stützt er sich sowohl auf Ideen der Aufklärung des 18. bzw. 19. Jahrhunderts als auch (zu einem nicht unerheblichen Teil) auf biblische Motive. Besonders deutlich wird dies gleich zu Beginn durch die architektonische Charakterisierung des Gerichts als übermächtige, für die Ewigkeit errichtete Institution im Verhältnis zu den vorbeiziehenden Menschen, aber auch – im eigentlichen Hauptteil des Films – an der Tafel der Zwölf.

Zu Beginn hat ein Film zumindest zwei zentrale Leistungen zu erbringen, damit die Zuseher:innen der Handlung folgen können: a) Die Orte des Geschehens müssen vorgestellt und b) die agierenden Charaktere eingeführt werden.[5] Regisseur Sydney Lumet vollbringt dieses komplexe Kunststück in unter drei Minuten. Bereits in den ersten Filmsekunden werden auf Ebene von Einstellungen, Ton und Montage wesentliche Bedeutungshorizonte aufgeworfen, Kontraste hergestellt, wichtige Themenaspekte fokussiert. Die Rekonstruktion des Filmbeginns bietet damit einen fokussierten Zugang zum sich entfaltenden Bedeutungsgeflecht, der sogenannten *Diegese*[6] des Films. Ohne diesen Kontext wäre die Filmhandlung unvollständig und für die Zuseher:innen unverständlich. Ziel der kultur- und medienpsychologischen Interpretation ist die systematische Aufklärung der Semiotik und Symbolik des Films. Zur Verdeutlichung der Herangehensweise werden die einzelnen Szenen in ihrer chronologischen Abfolge skizziert und interpretiert.

5 Vgl. Mikunda 2002.
6 Vgl. Souriau 1997.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3.2 Filmbeginn (Prolog)

3.2.1 Das Gericht als „Kathedrale der Gerechtigkeit"

Mitten im Verkehrslärm der Großstadt erscheint das imposante Eingangsportal des New York State Supreme Court Buildings im Bild. Die Kamera schwenkt frontal von der monumentalen Freitreppe hinauf zur korinthischen Säulenreihe und schließlich dem Tympanon des neoklassizistischen Gerichtsgebäudes; in seiner Erhabenheit erinnert das Granitbauwerk an einen griechischen Tempel. Dies ist nicht irgendein Gerichtshof, sondern der älteste der Vereinigten Staaten von Amerika. Über der Säulenreihe ist in Großbuchstaben ein Teil der Inschrift zu lesen „... JUSTICE IS THE FIRMEST PILLAR OF GOOD ..."[7] (... JUSTIZ bzw. GERECHTIGKEIT IST DIE STÄRKSTE SÄULE DES GUTEN ...).

Durch die dominante Repräsentation des tempelhaften Gerichtsgebäudes erfährt das abstrakte Konzept von Justiz bzw. Gerechtigkeit für die Zuseher:innen unmittelbar eine sinnbildliche Konkretisierung – nämlich in Form einer klassisch anmutenden, steinernen Pforte von überwältigender Dimension. Da im Bild die Menschen fehlen, wirkt das New Yorker Gerichtsbauwerk nicht nur mächtig und erhaben, sondern auch zeitlos und unvergänglich, sakral. Dieses erscheint zunächst nicht als Ort des profanen Alltagslebens, sondern – wie die Inschrift auf steinernen Gesetzesplatten verspricht – eher als „heilige" Kathedrale von „Gerechtigkeit und allem Guten". Die folgende Szene relativiert nun diesen Eindruck. Trotz seiner Mächtigkeit scheint dieses „Gotteshaus" nicht nur hohen Priestern vorbehalten zu sein, sondern steht allen Menschen offen.

3.2.2 Der Glaube ans Gesetz vereint das Menschenvolk

Der penetrante Autolärm von draußen weicht zunächst der Stille und dann vernehmbaren Schritten, Räuspern und Wortfetzen im Inneren des Gerichtsgebäudes. Hier bewegen sich die Adressat:innen der Gesetzestexte, auf die wir aus erhöhter Position herabblicken. Klein wie Ameisen streifen die Menschen unter dem Kuppeldach der Eingangshalle durch die riesenhaften Marmorgänge. Manche stehen plaudernd in Gruppen zusammen,

7 Es handelt sich hierbei um den Ausschnitt eines Zitats von George Washington im Fries des New York State Supreme Court Buildings: „The true administration of justice is the firmest pillar of good government".

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

andere grüßen einander im Vorbeigehen oder streben raschen Schrittes in eine bestimmte Richtung. Die Männer tragen Anzüge, die Frauen Kostüme der 1950er Jahre. Die meisten haben Aktentaschen und Unterlagen unter dem Arm.

Diese Sequenz hat die Doppelfunktion, einerseits die Menschen als Handelnde einzuführen sowie sie andererseits ins Verhältnis zur mächtigen Gerichtsbarkeit zu setzen. Sämtliche Wege des quirligen Volks sind durch die Architektur des Gerichtsgebäudes vorgegeben. In weiterer Folge wird dieses Grundprinzip nun anhand von Einzelbeispielen elaboriert: Die Kamera nimmt einen Mann mit Hut und Aktentasche ins Visier, der sich zum Eingang eines Gerichtssaals bewegt. Hervor tritt ein anderer Mann mit bedrücktem Gesicht. Die Kamera folgt nun diesem, bis sich erneut eine Türe öffnet (diesmal eine Telefonzelle). Heraus drängt der Nächste – gerade im Moment als er beglückt den Hörer aufhängt. Beschwingt geht er sogleich auf zusammenstehende Personen zu, die sich freudig bei ihm bedanken. Der Gerichtsdiener macht eine beschwichtigende Geste in Richtung der Leute, weil sie zu laut sind. Die geschilderten Kurzepisoden zeigen exemplarisch, wie sich Menschen vor und nach einer Gerichtsverhandlung fühlen. Alle haben ihr Schicksal mit Fassung zu tragen, sonst schreitet der Gerichtsdiener ein. In ihrer gemütszähmenden Wirkung zeigt sich nun deutlich die soziale Macht der Gerichtsbarkeit. Diese Macht wurde zu Beginn des Films durch das tempelhafte Gerichtsgebäude und dessen ikonografische Bezugnahme auf die biblischen Gesetzestafeln vom göttlichen Prinzip abgeleitet. Nun wird sie durch die vorgegebene Ordnung legitimiert: Für jeden Gefühlsausdruck gibt es einen vertretbaren Rahmen, für jeden erdenklichen Gerichtsfall einen eigenen Raum.

Am Ende des Ganges bleibt die Kamera schließlich vor der geschlossenen, messingbeschlagenen Flügeltüre des Gerichtssaals Nr. 228 stehen. Mehrere Sch-Laute sind zu vernehmen, bevor das Geplapper verebbt. Die Spannung wird – wie schon in der Anfangssequenz – durch einen harten Schnitt gelöst, der die Zuseher:innen durch die nächste Pforte weiter ins Innere des Gerichts vorlässt.

Der Gerichtssaal erinnert von seiner Raumaufteilung her an eine Kapelle. Im Hintergrund sitzen 14 Geschworene (zwölf plus zwei Ersatzmitglieder) dicht gedrängt in zwei Bänken hintereinander. Im Vordergrund befindet sich der Richter in schwarzem Talar, der sich über einen altarartigen Schreibtisch beugt. Im Bildmittelpunkt liegt auf dem Geländer des Zeugenstands ein dickes Buch. Es mag sich dabei um die Bibel handeln, auf welche die Geschworenen vereidigt werden. Die Gerichtsverhandlung

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

erhält durch diese Umstände eine liturgische Aufladung. Der Richter wirkt wie ein Priester, der zu seinen Gläubigen spricht. Personen, welche das Verfahren stören könnten, sind in die Randbereiche des Bildes gedrängt: dazu gehören der Gerichtsstenograf, der administrative Verfahrensleiter (court clerk) sowie der Wachmann an der Tür, der ähnlich einem Messdiener die Ordnung der Liturgie zu wahren hat. Der Angeklagte ist nicht zu sehen, obwohl er im Raum anwesend ist. Seine Gegenwart würde einerseits die andächtige „Predigt" des Richters stören, andererseits kann sein Fehlen auch bedeuten, dass die Schuld noch nicht erwiesen ist. Als Zuseher könnte man sich sinnbildlich auch in die Rolle Justitias hineinversetzt fühlen, die blind ist, um in Hinblick auf die Angeklagten nicht voreingenommen zu entscheiden.

3.2.3 Die Liturgie der Gerichtsverhandlung

Der Richter erläutert in überraschend unaufgeregtem und gelangweiltem Ton, dass es nun an den Geschworenen sei, das Urteil zu fällen. Verhandelt wird kein geringeres Vergehen als der Verstoß gegen das fünfte Gebot: Ein Mann wurde getötet und über das Leben des Angeklagten wäre nun zu entscheiden. Im Falle des berechtigten Zweifels an der Schuld des Angeklagten, sei dieser freizusprechen, andernfalls treffe ihn die Todesstrafe. Als letzte Bedingung fügt der Richter hinzu, dass das Urteil der Geschworenen jedenfalls einstimmig ausfallen müsse. „Sie tragen eine schwere Verantwortung", ergänzt er in müdem Ton, bevor er sein Wasserglas zum Mund führt. Die zwei Ersatzmitglieder des Schwurgerichts werden entlassen, die verbleibenden zwölf Geschworenen aufgefordert, sich zur Beratung in Klausur zu begeben.

In dieser Passage, wenn uns erstmals die Protagonisten der Gerichtsverhandlung vorgestellt werden, dokumentiert sich erneut die eingangs rekonstruierte Ordnungswirkung des Rechtssystems. Die Menschen sitzen in klar abgegrenzten Bereichen des Gerichtssaals, der Richter tritt sowohl hinsichtlich seiner Erscheinung als auch habituell in den Hintergrund. Er fungiert lediglich als Zeremonienmeister des Verfahrens und kann (versinnbildlicht durch sein Wassertrinken) dadurch getrost, zwar nicht seine Hände, aber zumindest seine Kehle in Unschuld waschen.

Im Anschluss ist der Angeklagte erstmals von der Seite zu sehen. Die Geschworenen blicken auf ihn beim Verlassen des Gerichtssaals zurück. Das Gesicht des Angeklagten ist von den Zuseher:innen abgewandt, seine beiden Hände zum Gebet gefaltet. Die leise Melodie einer Oboe wird ver-

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nehmbar als die Kamera schließlich das Gesicht des mutmaßlichen Mörders frontal im Dreiviertelprofil erfasst: Es handelt sich um einen schmächtigen Jungen mit mediterranen Zügen, weißem Hemd und dunklen Haaren. Seine Augen wirken bedrückt. Dann tritt in langsamer Überblendung ein leeres Hinterzimmer hervor. Alle Hoffnungen des Jungen (und damit auch der Zuseher:innen) sind nun auf die Verhandlungen der zwölf Geschworenen gerichtet, die sich dort abspielen wird. Nach der sakralen Raumfolge des Gerichtsgebäudes dringen wir nun in das Allerheiligste vor – jenen Ort, an dem das Urteil über Leben und Tod fällt.

3.3 Allerheiligstes Kammerspiel



Abb. 2: Originaltitel „12 angry men" vor dem Geschworenenzimmer, stilisiertes Filmbild.

Der Hauptteil der Handlung ereignet sich in einem kleinen Hinterzimmer des Gerichtsgebäudes, dem Jury Room bzw. Geschworenenzimmer. Auch wenn der Raum recht unscheinbar wirkt, muss betont werden, dass wir hier gewissermaßen ins Allerheiligste blicken. Normalerweise ist der Zutritt verboten, wenn die Geschworenen im Konklave verhandeln. Die Eröffnungsszene zeigt den Raum in der Vogelperspektive aus zirka zwei Meter Höhe. Die Kamera ist anfangs zentral auf eine Tafel mit Holzstühlen gerichtet, an der sogleich die zwölf Geschworenen Platz nehmen werden.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Auf einen Blick lassen sich weitere Objekte erkennen, die im Verlauf des Films bedeutsam werden: in der linken hinteren Ecke befindet sich ein Wasserspender, in Bildmitte eine Garderobe, vorne links ein Ventilator, über der Tafel hängt ein Deckenlicht und in der rechten hinteren Ecke steht ein separater Tisch mit Stuhl. Die Szene weist eine klare Ordnung auf, die nur durch zwei Aspekte durchbrochen wird: Zum einen die unregelmäßig an den Tisch geschobenen Stühle, zum anderen die darauf verstreuten Bleistifte, Notizblätter und Zeitungen. Inhaltlich dokumentiert sich in diesen Hinweisen, dass offenbar die Geschworenen schon vor der Gerichtsverhandlung hier gesessen und sich ausgetauscht haben. Sie müssen folglich den Raum unter der Voraussicht verlassen haben, dass sie wieder hierher zurückkehren werden. Zugleich wird erneut die zentrale Leitdifferenz des Filmbeginns aufgenommen: Offenbar ist es ein typischer Wesenszug der Menschen, dass sie zur Nachlässigkeit neigen. Der innere Kompass zur Einhaltung der Gesetze ist ihnen nicht in die Wiege gelegt. Ihr geregeltes Zusammenleben bedarf stets des ordnenden Rahmens einer höheren Instanz, die hier durch das Gericht bzw. die Justiz verkörpert wird. Der eingeblendete Originalfilmtitel „12 angry men" ist in diesem Zusammenhang durchaus programmatisch zu verstehen. Der Film zitiert das christliche bzw. aufklärerische Ideal, die menschlichen Leidenschaften und Gefühle durch Glauben bzw. Vernunft im Dienste der Gerechtigkeit zu bändigen. Nach dieser Vorstellung kann das Gericht als eine Art Purgatorium auf Erden verstanden werden, das zum Schutz der Menschen vor sich selbst errichtet wurde. Die soziale Funktion der Justiz reicht demnach weit über das Ziel der individuellen Urteilsfindung hinaus: Das Gerichtsverfahren garantiert eine systematische Form der Läuterung der Geschworenen, sodass am Ende – im übertragenen Sinne – aus zwölf ungehobelten Wilden („12 angry men") zwölf gerechte Apostel werden.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3.3.1 Fegefeuer: „Der heißeste Tag des Jahres“



Abb. 3: Eintreffen der Geschworenen, stilisiertes Filmbild.

Im Katholizismus bezeichnet das Fegefeuer jenen mystischen Übergangsort zwischen Leben und Tod, wo die Seele gewogen wird und die Entscheidung fällt, ob sie in den Himmel oder in die Hölle kommt. Die Waage ist ebenso das Attribut der Göttin Justitia. Damit entwickelt sich die weitere Handlung im Geschworenenzimmer zu einer doppelten Urszene, nämlich im katholischen *und* im aufklärerischen Sinne. Atmosphärisch wird die Nähe zur Hölle noch vor Beginn der Debatte angezeigt: Bereits beim Eintreten wischen sich die Geschworenen den Schweiß vom Gesicht und ziehen zum Teil ihre Sakkos aus. Geschworener Nr. 7 versucht vergeblich den Ventilator anzuwerfen und hält dann vor aufgerissenem Fenster fest, dass dies laut Wetterbericht der „heißestes Tag des Jahres“ werde. Nachdem der Gerichtsdiener den Raum versperrt, schreiten die Geschworenen rasch zu ihrer ersten Abstimmung im Konklave – in der Hoffnung, sich durch ein schnelles Urteil aus ihrer misslichen Lage zu befreien.

3.3.2 Ein Mensch erscheint (11:1)

Der Vorsitzende erinnert an das Gebot der Einstimmigkeit. Aber nur elf von zwölf Händen heben sich. Geschworener Nr. 8 votiert als einziger für

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nicht schuldig und wird damit als Protagonist des Films eingeführt. Die Kamera nimmt sogleich eine Charakterisierung seines Äußeren vor: Er trägt einen fast weißen Leinenanzug mit schwarzer Krawatte und raucht Viceroy-Zigaretten. Viceroy war die erste Filterzigarette der Welt und damit ein profiliertes Zeichen des Fortschritts (Die Zigarette wurde damals u.a. von Zahnärzten empfohlen) sowie einer „neuen" Männlichkeit (denn „echte" Männer rauchten damals noch filterlos). Nr. 8 äußert sich unaufgeregt, höflich, aber bestimmt – „Ich weiß nicht, ob der Angeklagte schuldig ist".

Die anderen Geschworenen versuchen ihn nun reihum von der Schuldigkeit des Angeklagten zu überzeugen, denn noch hat sich Nr. 8 bei der Urteilsfindung nicht als Autorität erwiesen. Während er nichts anderes will als reden, unterstellen die anderen ihm die Hinterlist, sie durch rührselige Worte und manipulatives Verhalten umstimmen zu wollen. Nr. 8 erkennt, dass er trotz aller Bemühungen allein gegen eine überwältigende Mehrheit steht. In dieser scheinbar aussichtslosen Lage wagt er einen riskanten und mutigen Schritt, der seinen festen Glauben in die Gerechtigkeit verdeutlicht: Nr. 8 enthält sich bei der nächsten Abstimmung selbst der Stimme.

3.3.3 Weihe (10:2)

Nr. 8 bietet eine neue, geheime Abstimmung ohne seine Beteiligung an und schlägt den anderen einen kaum auszuschlagenden Deal vor: Falls alle für *schuldig* stimmten, schließe er sich der Mehrheit an. Falls aber nur einer für *nicht schuldig* optiere, werde der Fall ausdiskutiert. Indem sich Nr. 8 selbst aus dem Spiel nimmt und sich voll und ganz auf das Verfahren der Abstimmung verlässt, überzeugt er zur allgemeinen Überraschung einen zweiten Geschworen, nämlich Nr. 9, einen gebrechlichen, aber vernunftbegabten Herrn. Nachdem Nr. 8 im Vorfeld die Zustimmung aller Geschworenen zu diesem Verfahren eingeholt hatte, ist er nunmehr auserkoren die Diskussion des Falls fortzusetzen. Man könnte behaupten, dass Nr. 8 durch seine Abstinenz während der Abstimmung in dieser Schlüsselszene des Films eine symbolische Weihe erfährt. Denn durch diesen mutigen Schritt, hat er seinen unumstößlichen Glauben an die Gerechtigkeit und Justiz unter Beweis gestellt und sich so vor aller Augen als würdiger Vermittler eines gerechten Verfahrens erweisen. Schon wenig später führt dies dazu, dass auch Geschworener Nr. 5 sein Votum ebenso auf „nicht schuldig" revidiert (47:00). Das Verhältnis von „schuldig" zu „nicht-schuldig" hat sich dadurch auf 9:3 verschoben.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3.3.4 In dubio pro reo (8:4)

Nach hitziger Diskussion fordert Geschworener Nr. 8 eine erneute Abstimmung. Etwas verzögert votiert nun auch Geschworener Nr. 11, ein Einwanderer mit starkem Akzent, für „nicht schuldig". Das erste Mal seit Beginn des Films argumentiert dieser mit dem Prinzip des „begründeten Zweifels" (52:50), welches der Richter zu Beginn des Films mehrfach als zulässige Grundlage eines etwaigen Freispruchs des Angeklagten erwähnt hatte. An diesen Gedanken schließt die nun folgende Szene an, in der Nr. 8 das Diagramm des Apartments als Beweismittel (54:00) anfordert, frei nach dem Bibelvers „Prüft alles, das Gute behaltet." (1. Thessalonicher 5,21). Der Vers fordert dazu auf, sich nicht von Vorurteilen oder oberflächlichen Annahmen leiten zu lassen.



Abb. 4: Der Grundriss des Tatorts, stilisiertes Filmbild.

In einer eindringlichen Sequenz wird den Geschworenen vor Augen geführt, dass sie die vor Gericht gemachten Zeugenaussagen nicht als gegeben hinnehmen dürfen, sondern systematisch anzweifeln müssen. Durch die präzise Rekonstruktion der räumlichen Gegebenheiten widerlegt Nr. 8 die Behauptung eines Tatzeugens, der den Angeklagten angeblich nach dem Mordfall im Flur gesehen habe. Während bisher vor allem christliche Aspekte wie Barmherzigkeit oder die Demut vor einem höheren Gericht das zweifelnde Verhalten von Geschworenen Nr. 8 zu erklären vermochten,

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

treten nun verstärkt aufklärerische Ideen wie Einsicht und Vernunft in den Vordergrund.

Der Übergang von der biblischen zur aufgeklärten Herangehensweise an die Urteilsfindung findet seine dramaturgische Zuspitzung in der offenen Konfrontation zwischen dem Protagonisten und dem Antagonisten des Films: Geschworener Nr. 3, ein mittelständischer Geschäftsmann, unterbricht Nr. 8 in seinem Versuch, den genauen Tathergang zu rekonstruieren. Nr. 3 wendet ein, dass Nr. 8 keine Fakten, sondern immer noch spekulativere Geschichten vorlegen würde. Die Schuld des Verdächtigen sei von vornherein erwiesen, das Urteil müsse vollstreckt werden. Die Debatte spitzt sich zu, als Nr. 8 schließlich dem Geschworenen Nr. 3 vorwirft, nicht nur Vollstrecker, sondern eigentlich ein Sadist zu sein, der rein aufgrund niederer persönlicher Motive handle. Nr. 3 möchte daraufhin Nr. 8 an die Gurgel springen und wird in letzter Sekunde von den anderen Geschworenen davon abgehalten. Im Affekt brüllt Nr. 3 lauthals: „Ich bring‘ den Kerl um, ich bring‘ den Kerl um!“

Die entscheidende Pointe dieser Szene besteht nun darin, dass Geschworener Nr. 3 – der den Angeklagten unter anderem wegen dessen „Ich bringe dich um!“-Aussage verurteilen will – selbst genau diesen Satz voller Wut aber ohne offensichtliche Tötungsabsicht äußert. Damit entlarvt er ungewollt sein eigenes Argument als voreilig und zeigt, dass ein solcher Gefühlsausbruch nicht zwangsläufig eine reale Mordabsicht widerspiegelt.

Nach knapp einer Stunde Filmzeit (59:50), die durch das zähe Ringen und Diskutieren zwischen höchst unterschiedlichen Charakteren gekennzeichnet war, wird der Triumph der Vernunft über die niederen menschlichen Instinkte eindringlich in Szene gesetzt (siehe Abb. 5). Obwohl die Mehrheit der Geschworenen nach wie vor für eine Verurteilung des Angeklagten eintritt, stehen nun alle gegen den gewalttätigen Gefühlsausbruch von Nr. 3 auf. Ikonografisch wird dieser Eindruck dadurch unterstrichen, dass die Geschworenen den Bildbetrachter:innen erstmals als geeinte Gruppe zugewandt sind. Viele haben infolge der hochsommerlichen Temperaturen ihre Jackets abgelegt. Mit ernster Miene stehen sie nun in blütenweißen Hemden da, wie Engel oder Boten Gottes, und mahnen Nr. 3 schweigend zur Räson. Nr. 3s Antwort enthält die entsetzte Einsicht, dass er nun selbst auf der Anklagebank sitze: „Was kucken Sie denn alle so?“ („What are you looking at?“). Die knappe, aggressive Formulierung wirkt wie ein Abwehrakt gegen die unausgesprochenen Vorwürfe, die er in den Blicken der anderen vermutet. Gleichzeitig offenbart sie sein wütendes Aufbegehren gegen diese Gemeinschaft, die sein Verhalten geschlossen

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 5: Vereinter Aufstand gegen die Wut, stilisiertes Filmbild.

sanktioniert. Den Zuseher:innen wird hier jedenfalls zweifelsfrei verdeutlicht: Gewalt wird mit dem Ausschluss aus der Gemeinschaft bestraft; und zwar kompromisslos über alle sozialen Schichten, Generationen und Berufsstände hinweg.

Die kurze Pause nach der Konflikteskalation wird vom Geschworenen Nr. 11, einem höflichen und bislang zurückhaltenden amerikanischen Einwanderer, zum Anlass genommen, an die demokratische Verantwortung aller Geschworenen zu appellieren. Dabei macht er die wichtige Feststellung, dass überhaupt kein Grund bestehe, sich zu streiten. Denn schließlich seien alle Geschworenen in einem anonymisierten Verfahren ausgewählt worden. Dies stelle sicher, dass keiner persönliche Vorteile oder Nachteile aus dem Urteil ziehen kann. In der persönlichen Nicht-Betroffenheit liege gerade die objektive Stärke der gemeinsamen Entscheidung. Nr. 11 kommuniziert hier die aufklärerische Vision, dass durch die Regelhaftigkeit des Gerichtsverfahrens sowie den Zufall bei der Auswahl der Geschworenen, das wilde Tier im Menschen gezähmt werden könne und die Wahrheit ans Licht käme. In den Worten des Philosoph Peter Sloterdijk beschreibt Nr. 11 hier den Mechanismus der Zähmung als *Anthropotechnik*, als Kulturentwicklung der Selbstdomestikation. Sloterdijk[8] würdigt dieses Wirken der Vernunft zwar

8 Vgl Sloterdijk 1999.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als zivilisatorische Errungenschaft, zeigt sich zugleich aber skeptisch, dass die Gesellschaft damit menschliche Affekte restlos unter Kontrolle bringen kann. Der vorliegende Film erzählt zwar die Geschichte, dass dieses Unterfangen mit vereinten Kräften gelingen kann, verdeutlicht aber auch, dass der zivilisatorische Kampf immer wieder aufs Neue zu führen ist.

3.3.5 Pfingstleuchten (6:6)

Vor dem Fenster der Geschworenenkammer brauen sich dunkle Gewitterwolken zusammen, zugleich hat die unerträgliche Hitze im Raum ihren Höhepunkt erreicht. Die Geschworenen sitzen ermattet da. Viele haben sich ihre Jackets ausgezogen und wischen sich angestrengt den Schweiß von der Stirn. Geschworener Nr. 6, ein bodenständiger, eher ruhigerer Arbeiter, drängt den Vorsitzenden zu einer weiteren Abstimmung. Das Ergebnis ist schließlich 6 Stimmen für schuldig, 6 für nicht-schuldig. Geschworener Nr. 10, der schon mehrmals durch wütenden Tiraden gegen die soziale Unterschicht aufgefallen war, macht seiner Entrüstung verzweifelt ein letztes Mal Luft: „Ich glaube es nicht", „Beweise kann man drehen und wenden, wie man will", „Sie denken zuviel! Dabei ist noch nie was rausgekommen!" Seiner Ansicht nach sei der Angeklagte schon alleine aufgrund seiner Herkunft schuldig, doch er kann nicht verhindern, dass die Kräfte im Raum schon längst zum Ausgleich drängen.

Die Entladung der Atmosphäre wird im Film dramatisch durch das plötzliche Einsetzen des Gewitters unterstrichen. Es ist dunkel geworden, der Regen prasselt sintflutartig durch die weit geöffneten Fenster in den Raum. Der Vorsitzende betätigt den Lichtschalter, um dann in gemeinsamer Kraftanstrengung mit Nr. 8 alle Luken dicht zu machen. Als die beiden gebannt beobachten, wie die Wassermassen reinigend vom Himmel stürzen, erinnert der Vorsitzende wie solch ein unerwarteter Wettersturz einmal seinem Football-Team den knappen Sieg gekostet hat. Dazu passend zerreißt Geschworener Nr. 7 seine Baseball-Tickets. Auch sie sind durch das Gewitter hinfällig geworden. Die Enttäuschung steht ihm ins Gesicht geschrieben. Die ganze Zeit hindurch hatte er auf eine rasche Verurteilung gedrängt, um es noch rechtzeitig zum Spiel zu schaffen. Der zerplatzte Traum macht seine Position hinfällig. Auf der Suche nach einer Ersatzbeschäftigung entdeckt er, dass der Wandventilator offenbar doch funktioniert – er war elektrisch mit dem Lichtschalter verbunden. So wird es Licht und eine frische Brise trifft auf die hitzigen Gemüter. Ein gerechtes Urteil, erfordert einen kühlen Kopf! Die Szene kann als höchstmögliche

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 6: Das Gewitter bricht sintflutartig los. Der Vorsitzende hilft Nr. 8 das verklemmte Fenster zu schließen; stilisiertes Filmbild.

Verdichtung christlicher Motive verstanden werden und markiert einen klaren Wendepunkt des Films. Metaphorisch klingt sowohl die Sintflut als auch Haydns Schöpfungsoratorium an, in dem Uriel, der Erzengel des Lichts, folgende Worte spricht:

> Uriel: Nun schwanden vor dem heiligen Strahle des schwarzen Dunkels gräuliche Schatten: Der erste Tag entstand. Verwirrung weicht, und Ordnung keimt empor. Erstarrt entflieht der Höllengeister Schar in des Abgrunds Tiefen hinab zur ewigen Nacht.
> Chor: Verzweiflung, Wut und Schrecken begleiten ihren Sturz, und eine neue Welt entspringt auf Gottes Wort.[9]

Mit dem Umlegen des Lichtschalters tritt in jenem Augenblick – ähnlich wie zu Beginn von Haydns Schöpfung – der erste, alles durchdringende Strahl ins Dunkel und verwandelt die Kammer des Stillstands in einen erleuchteten Altar der Gerechtigkeit. Als Betätiger des Schalters erscheint der Mensch hier im übertragenen Sinne als Krönung der Schöpfung, um seine Bestimmung in einem von göttlicher Ordnung getragenen Kosmos des Rechts zu finden. Dazu gehört im Übrigen auch die menschliche Frei-

9 Haydn, Hob. XXI:2; Nr. 3 Arie und Chor: Uriel.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

heit, sich dem Guten oder dem Bösen zuzuwenden. Dieser Gedanke ist u.a. im wütenden Standoff zwischen Nr. 8 und Nr. 3 enthalten, als „der Schalter" nicht als Symbol der Erleuchtung, sondern der Hinrichtung auf dem elektrischen Stuhl ins Spiel gebracht wird.

Die Erhellung des Verhandlungsraums transportiert zugleich aber auch den Gedanken einer Verkündigungsszene, wie sie seit dem Mittelalter ikonografisch überliefert ist. Darin durchdringt der Heilige Geist den Raum als Lichtstrahl (siehe Abb. 7), der durch geschlossene Fenster einzutreten vermag.[10] Wir haben es im Film somit nicht nur mit einem Augenblick der Sintflut, Offenbarung und Verkündigung, sondern zugleich auch der Empfängnis des Heiligen Geists durch die Geschworenen zu tun. Dies betont die besondere Rolle jedes einzelnen Menschen im Plan Gottes. Der Lichtstrahl ist nicht zuletzt das Sinnbild für die übernatürliche Dimension der Gesetze, auf denen die Justiz beruht, und damit letztlich des „Wortes, das Fleisch wird" (Joh 1,14).

Im Kern spiegelt der Film hier auch zentrale Elemente der Pfingsterzählung wider. So wie am Pfingsttag der Heilige Geist den Aposteln Klarheit, Mut und die Fähigkeit verlieh, sich trotz ihrer Verschiedenheit zu verständigen und gemeinsam (in verschiedenen Sprachen) die Botschaft der Wahrheit zu verkünden, so entwickelt sich im Film eine anfänglich voreingenommene, widersprüchliche Gruppe im Rahmen einer gemeinsamen Ausnahmeerfahrung zu einer fest im Glauben verankerten Gemeinschaft. Die Zersplitterung und das wilde Durcheinander der Meinungen zu Beginn, weicht einer transformierten, gemeinsamen Erkenntnis, die an die beredte Einheit der Apostel nach der Herabkunft des Heiligen Geistes erinnert. Somit verkörpert der Film nicht nur den Übergang von Chaos zu Ordnung, sondern auch die Macht eines erleuchtenden Impulses, der – ähnlich wie beim Pfingstereignis – individuelle Vorurteile überwindet und eine gottgefällige, gerechte Gemeinschaft formt.

In diese spirituelle Erhellung ist schließlich auch das erwähnte „Motiv der Enttäuschung über zerplatzte Träume" eingebettet, das sich sowohl in der Erzählung des verlorenen Football-Matches als auch im Zerreißen der Baseball-Tickets dokumentiert: Wenn die Illusionen schwinden, folgt darauf oft eine schmerzhafte Ernüchterung. Dennoch kann dieser Moment der Enttäuschung in einem Rechtssystem (auch im Sinne von einem Ende der Täuschung) zugleich befreiend sein, da er den Glauben daran stärkt und erkennen lässt, dass ein gerechtes Urteil in letzter Instanz nicht von

10 Vgl. Hampl 2016.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 7: Giotto di Bondone, Pfingsten (Pentecoste), ca. 1303–1305, Fresko, Cappella degli Scrovegni, Padua. Foto: Haltadefinizione / Musei Civici di Padova.

den willkürlichen Regungen Einzelner abhängt, sondern von einem nach höherer Vernunft organisierten Gerichtsverfahren.

3.3.6 Geschworener Nr. 8 (12:0)

Am Ende des Films „Die zwölf Geschworenen" bezeichnet sich Geschworener Nr. 8 mit dem Nachnamen „Davis", das ist die Abkürzung von „Davidson". Etymologisch kann darin ein biblischer Hinweis auf den Menschensohn liegen, denn David ist jener biblische König, aus dessen Geschlecht Christus stammt (Röm 1,3). Zugleich handelt es sich beim erwähnten König um jenen David, der aus einfachen Verhältnissen stammend mit

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Verstand und seiner Steinschleuder den übermächtigen Goliath besiegte, so wie sich Nr. 8 mit seinem Zweifel an der Schuld des Angeklagten gegen die immense Mehrheit der anderen Geschworenen durchsetzt.

In diesem Sinne tritt Nr. 8 zwar als ganz gewöhnlicher Mensch auf. Hinsichtlich seines Urteils unterscheidet er sich jedoch grundlegend von den anderen elf Geschworenen. Im ikonologisch-ikonischen Sinne Imdahls (1994) verkörpert er dadurch eine Doppelrolle, die sich als „Übergegensätzlichkeit“[11] bezeichnen lässt: Einerseits ist er Teil der Gemeinschaft, andererseits ein Auserwählter mit höherer Berufung. In diesem Spannungsfeld zeigt sich die Doppelseitigkeit des Menschensohns, der zugleich ganz Mensch und doch göttlicher Herkunft ist.

Geschworener Nr. 8 fällt dabei im Film durch ganz konkrete Merkmale positiv auf: Als Architekt steht er für systematische Planung und den Aufbau neuer Strukturen – ein Ansatz, der daran erinnert, dass sowohl das Reich Gottes als auch die Justiz auf einem festen Fundament errichtet sind. Nr. 8s weißer Anzug symbolisiert Klarheit und Unbeflecktheit, im Gegensatz zu dunkleren Farben, die eher mit festgefahrenen Denkmustern assoziiert werden. Nr. 8 wird außerdem als Mensch mit guten Manieren charakterisiert. Er raucht zivilisiert Filterzigaretten und lehnt zu Beginn des Films den von Nr. 7 angebotenen Kaugummi ab (Kaugummikauen galten in den 1950er Jahren als neumodisches Vergnügen, das feinem Benehmen widersprach).

Weiters gilt die Zahl 8 nach christlicher Symbolik auch als Zeichen der Unendlichkeit, das für Neuanfang und Auferstehung steht. Damit wird Geschworener Nr. 8 zum Sinnbild für den Übergang von alten biblischen zu neuen, aufgeklärten Prinzipien. Er verbindet menschliche Verwundbarkeit mit klarer, göttlicher Einsicht und ebnet damit den Weg zu einem gerechten Urteil.

Zu guter Letzt verbirgt sich hinter der Zahl 8 sogar eine direkte Referenz zu den Zehn Geboten, deren Bezug zur Justiz bereits zu Beginn des Films anhand der Tempelinschrift des New Yorker Gerichtsgebäudes rekonstruiert wurde. Das 8. Gebot ist als das sogenannte *Falschzeugnisverbot* überliefert, was nochmals die Programmatik der Bezifferung des Geschworenen Nr. 8 unterstreicht: „Du sollst nicht falsch gegen deinen Nächsten aussagen.“

11 Imdahl 1994.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 8: Geschworener Nr. 3 bleibt als einziger bei seinem Votum „schuldig", stilisiertes Filmbild.

3.3.7 Zwölf Apostel und der begründete Zweifel

Mit dem Titel „Die zwölf Geschworenen" bzw. „12 angry men", wie der Film im Original heißt, wird abschließend eine deutliche Anspielung auf die zwölf Apostel vorgenommen. Dieser Gedanke verdeutlicht einerseits die besondere Erhabenheit der Zusammenkunft, wirft andererseits aber auch das Problem auf, dass sich ein Judas in deren Mitte befinden könnte. So wird von vornherein eine besondere Spannung induziert. Denn für die Zuseher:innen stellt sich nicht nur die Frage nach Leben und Tod des Angeklagten, sondern insbesondere auch, wer von den Geschworenen ein Verräter sein könnte. Dadurch entsteht eine Dynamik, die an die Gesellschaftsspiele Mafia, Werwolf bzw. Among-Us erinnert: Die Identität des Verräters bleibt zunächst im Dunkeln, über mehrere Runden hinweg versuchen die anderen Spieler ihn zu entlarven. Im Film kommen zunächst mehrere Personen als Verdächtige in Frage, die sich im Laufe der Abstimmungen der Reihe nach deklarieren müssen. Als jedoch am Ende Geschworener Nr. 3 als Schuldiger ausgemacht scheint, erfährt der Film schließlich nochmals eine dramatische Wendung. Ertappt und in die Enge getrieben, redet sich Nr. 3 dermaßen in Rage, dass er schließlich unter der schmerzhaften Erkenntnis zusammenbricht, dass der Angeklagte doch unschuldig sei. Anders als Judas wurde ihm somit in letzter Sekunde klar, dass sein

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eigennütziges, unreflektiertes Handeln beinahe den Tod eines anderen bedeutet hätte.

Doch wie sind nun die zwölf Geschworenen in Analogie zu den Aposteln zu verstehen, nachdem auch Nr. 3 am Ende als Verräter ausgeschieden ist? In Hinblick auf das Geschworenenverfahren scheint sich im Film zu dokumentieren, dass die moderne Justiz ein Verfahren entwickelt hat, das – in Anknüpfung an die Pfingsterzählung – die biblische Problematik des Verrats eliminiert hat. Das symbolische Fehlen eines zwölften Jüngers (bzw. das „Ausklammern" des Judas) betont, dass bei Gericht nicht Verrat, sondern Wahrheitssuche und Gerechtigkeit im Zentrum stehen.

Als abschließende Botschaft des Films wäre diese Message dennoch nicht ideal. Denn die nachträgliche Reparatur des letzten Abendmahls oder zu deutliche Pfingstanleihen könnten den naiven Positivismus beflügeln, der Mensch wäre kraft der Justiz ermächtigt, sich über Gottes Plan hinwegzusetzen. In diesem Zusammenhang darf es als gewitztes Detail der Handlung verstanden werden, dass sich Geschworener Nr. 8 beim Verlassen des Gerichtsgebäudes gegenüber dem älteren Herrn (Nr. 9) als „Davis", d.h. letztlich als „Messias", zu erkennen gibt. Hat er somit schließlich alle getäuscht, indem er seine göttliche Herkunft verborgen hielt? In der Bibel sind Christis Begegnungen mit Aposteln nach seiner Wiederauferstehung belegt (vgl. Lukas 24, Johannes 20 od. Johannes 21), weitere Erscheinungen wären demnach nicht auszuschließen. Indem der Film das Ende offenlässt, vermittelt er unmissverständlich die Notwendigkeit, stets wachsam und fest im Glauben an die Gerechtigkeit verankert zu bleiben. Der „begründete Zweifel" muss als Grundprinzip der Rechtsordnung im christlichen Sinne für alle Zeit aufrechterhalten werden, nicht zuletzt, um immer wieder an die Fehlbarkeit des Menschen zu erinnern.

Schlussbemerkung zur Geschlechterverteilung im Film:

Der Film „Die zwölf Geschworenen" von Sidney Lumet aus dem Jahre 1957 offenbart, der damaligen Zeit entsprechend, eine dezidiert männliche Perspektive. Alle dargestellten Figuren sind Männer. Selbst der verhandelte Mord eines Sohnes an seinem Vater wird als männliche Auseinandersetzung inszeniert. Die Tatsache, dass in den 1950er Jahren Frauen systematisch von Geschworenenrollen ausgeschlossen wurden, während Männer in Rechtsberufen dominierten, wird im Film nur beiläufig durch symbolische Details thematisiert: Im Gerichtsgebäude sind anfangs einige Frauen in den Korridoren zu sehen. Obwohl die handelnden Rollen ausschließlich mit Männern besetzt wurden, sind im Jury Room aber sehr wohl Damen-Toi-

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

letten vorhanden. Der Mangel an weiblicher Präsenz im Film könnte somit nicht nur auf einen damals vorherrschenden gesellschaftlichen Genderbias hinweisen, sondern möglicherweise auch als bewusste Entscheidung des Regisseurs gewertet werden, die biblische Allegorie der zwölf Geschworenen als Jünger Christi aufrecht zu erhalten.

4 Conclusio

Das Recht durchdringt das Leben der Menschen und die Gesellschaft; unabhängig davon, ob ein einzelner Mensch dies spürt oder will. Wenn der Staat in Form von Gerichtsverfahren – und dabei insbesondere in Strafverfahren – in das Leben von Menschen eingreift, kommt diese formale Eingriffsdimension des Rechts in besonderer Weise zum Ausdruck. Aus demokratischer Perspektive verhandeln Laien als Geschworene Recht, Rechtsstaatlichkeit und Gerechtigkeit in jedem einzelnen Gerichtsverfahren mit. Damit angesprochen sind fundamentale Prinzipien des Strafverfahrens, wie die Unschuldsvermutung, das Prinzip der freien Beweiswürdigung oder das Prinzip eines fairen Verfahrens. Der Film stellt eindrucksvoll das aufgeklärte, rationalisierende Potential eines formalisierten Diskurses in Gerichtsverfahren aus Geschworenenperspektive dar, indem er sich auf christliche Motive beruft.

Aus psychologischer Perspektive lässt sich im juristischen Diskurs der zwölf Geschworenen sogar eine therapeutische Dimension erkennen. Schließlich führen die emotional geführten Debatten in der Hinterkammer des Gerichts nicht nur zu einem gerechteren Urteil für den Angeklagten, sondern auch dazu, dass die beteiligten Gesprächsteilnehmer aus diesem Prozess als reflektiertere, vernünftigere und gereiftere Menschen hervorgehen; dieser Entwicklungsprozess spiegelt nach christlicher Metaphorik zugleich den eucharistischen Gedanken der Wandlung wider. Das gerechte Urteil wird erst durch die schmerzhafte Einsicht des letzten Geschworenen möglich – und zwar in dem Moment, als dieser erkennt, dass er den Angeklagten stellvertretend für seinen eigenen Sohn verurteilen wollte.

Der Film entwirft somit die paradiesisch anmutende Vision eines Rechtssystems, das letztlich eine bessere Welt für alle Beteiligten schafft. Hierbei wird ein zentraler Gedanke der europäischen Aufklärung aufgegriffen, nämlich dass echte Gerechtigkeit bereits im Diesseits realisierbar sei. Dazu müssten die Menschen sich nur von ihren niederen Regungen distanzieren

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und der Vernunft zuwenden. Wie die Aufklärung selbst, so kommt auch der Film dabei argumentativ nicht ohne Anleihen zu christlichen Wertvorstellungen und Symbolen aus: so zitiert das Arrangement der zwölf Geschworenen um eine Tafel Darstellungen des letzten Abendmahls sowie des Pfingstereignisses; das propagierte Konzept von Gerechtigkeit im Diesseits fußt auf der Jenseitsvorstellung des Jüngsten Gerichts etc. Indem der Film diese kulturhistorisch vertraute Metaphorik aufgreift, erhöht sich für die Zuseher:innen die Plausibilität des Films. So lässt sich mitunter übersehen, dass das im Film zentrale Prinzip des begründeten Zweifels zwar an der Schuld des Angeklagten geübt werden darf, aber nicht an der gültigen Rechtsordnung. Wie der göttliche Schöpfer, ist Justitia über jeden Zweifel erhaben und bezieht ihre Legitimation aus sich selbst;[12] im Gegenzuge verspricht sie den Menschen Friede und Versöhnung durch Gerichtsverfahren. Der Geschworene Nr. 8, Mr. Davis, erfüllt in diesem Zusammenhang eine wichtige Doppelfunktion. Als Held des Films personifiziert er das Prinzip des begründeten Zweifels und stellt damit einerseits die zentrale Identifikationsfigur für die Zuseher:innen dar. Andererseits nimmt er sich gerade in einem dramatischen Schlüsselmoment des Films selbst aus dem Spiel: Als stärksten Beweis seines unerschütterlichen Glaubens an die Legitimität der Justiz enthält er sich bei der zweiten entscheidenden Abstimmung der Stimme. Damit demonstriert Mr. Davis – ein Akronym von Davidson, dem biblischen Beinamen des Messias – die paradoxe Lage des Individuums im Rechtssystem: Die persönlichen Befindlichkeiten des bzw. der Einzelnen sind für die Rechtsordnung und vor Gott ohne Belang. Zugleich ist jede Rechtsordnung auf ihre menschlichen Vertreter:innen angewiesen, um zur Entfaltung zu kommen – ohne die Menschen keine Gerechtigkeit, ohne Glaube keine Erlösung von der Schuld.

Literaturverzeichnis

Hampl, Stefan (2016): EU-Ropa Regina: Die Bildpolitik der neuen Euro-Banknoten [open access], in: Hartmann, Stefan / Thiel, Christian (Hg.), Der schöne Schein. Symbolik und Ästhetik von Banknoten, Berlin, 189–220, https://d-nb.info/1215500726/34.

Hoke, Rudolf (1997): Österreichische und Deutsche Rechtsgeschichte, 2. Aufl., Wien.

Imdahl, Max (1994): Ikonik. Bilder und ihre Anschauung, in: Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild?, Paderborn, 300–324.

Kelsen, Hans (1960): Reine Rechtslehre, 2. Aufl, Wien.

12 Vgl. Kelsen 1960, 196ff.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lachmayer, Konrad (2017): Zur Inszenierung rechtlichen Wissens. Von der Rechtsvisualiserung zu Law & Art, in: A. Funke, Andreas /Lachmayer, Konrad (Hg.): Formate der Rechtswissenschaft, Weilerswist, 141–157.

Mahlmann, Matthias (2019): Rechtsphilosophie und Rechtstheorie (5. Aufl.), Baden-Baden. Nomos Verlag.

Mikunda, Christian (2002): Kino spüren: Strategien der emotionalen Filmgestaltung, Neuaufl., Wien.

Reimer, Franz (2020): Gerechtigkeit als Methodenfrage, Tübingen.

Sloterdijk, Peter (1999): Regeln für den Menschenpark: Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus, 12. Aufl., Berlin.

Souriau, Etienne (1997): Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie [frz. 1951], Montage AV, 6(2), 140–157.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 organsiert 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-Olgiati 2015.
20 Stolz 2001, 9.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 innerhalbe 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 Transzendenzen*. 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 verstehet, 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.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> 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.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

5 Der Titelkupfer 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 Vaticana[29] und die Biblioteca Histórica Fondo Antiguo[30] zur Verfügung, als Einzelblatt ist der digitalisierte Stich in der Wellcome Collection[31] 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=x5hvq26p.
32 https://wellcomecollection.org/works/t7guxcvw.
33 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



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

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 ziert 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.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Staute steht vor einer Säule, die – anders als die linke – am oberen Fries fest verankert ist. Beide Stauten 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. Lafrerÿ Sequani formis, Anno Sal. ∞ ► Ð ► LXVI ► cum Gratia et Privilegio", „Rom, Antonie Lafrerÿ, 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.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Ornamentfriese 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.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Staute 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 zurückgeführt[44], 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.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Titelkupfers 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.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 trohnenden 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 Titelkupfer 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.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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=x5hvq26p] <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: Luthe, 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.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fritz, Natalie/Höpflinger, Anna-Katharina/Knauß, 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 Patauinij 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 inveniri 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.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.): Dizinario 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.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bildliche Reflexionen des Karsamstags

Das Kirchenfenster *To keep on remembering* als ästhetischer Ausdruck des Gerichtsgedankens

Maike Maria Domsel

1 Thematische Hinführung, Zielsetzung, Struktur

Aufgewachsen in der Nähe vom niederländischen Roermond, war mir die Christoffelkathedraal dort stets vertraut. Zeit meines Lebens habe ich sie regelmäßig besucht. Als ich jedoch 2011 zum ersten Mal das neu eingebaute *Fenster To Keep on Remembering* erblickte, verschlug es mir geradezu die Sprache. In der gedämpften Stille der Kathedrale zog mich das Kunstwerk sofort in seinen Bann. Ich konnte meinen Blick nicht von den leeren Augenhöhlen der Skelette in Gestapouniformen abwenden, die dort abgebildet sind. Sie wirkten besonders eindringlich und zutiefst verstörend, als ob sie mich direkt aus dem Bild heraus anstarrten.

Das sich in dieser Glaskunst manifestierende Zusammenspiel von Szenen aus dem Konzentrationslager Auschwitz und der Darstellung von Jesus am Kreuz schien die Schrecken der Vergangenheit unmittelbar in die Gegenwart zu übertragen. Es schuf eine eindringliche Verbindung von Leid und Schuld.

Dann wurden persönliche Erinnerungen wach: Ich erinnerte den Tag, an dem ich als Jugendliche in diesem beeindruckenden Kirchenraum den Choral *O du Lamm Gottes unschuldig* aus der *Matthäus-Passion* von Bach mitgesungen hatte, die unverwechselbare Melodie wieder in meinem Ohr. Nun, als Erwachsene, betrachtete ich das Bildnis von Jesus am Kreuz, das über den Szenen aus dem KZ schwebte – tief mit dem Geschehen verbunden, zugleich aber auf eine gewisse Weise entrückt. Dieser Anblick war weit mehr als eine bloße visuelle Erfahrung; er war ein eindringlicher Aufruf, sich den Schrecken der Geschichte zu stellen.[1]

1 An dieser Stelle wird die autoethnografische Selbstreflexion genutzt. Es handelt sich um eine qualitative Forschungsmethode, die persönliche Erlebnisse des Forschenden als Datenquelle nutzt, um kulturelle, soziale und in diesem Fall auch spirituelle Phänomene zu analysieren. Sie verbindet autobiografische Reflexionen mit ethnografischer

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ausgehend von diesen Eindrücken untersucht der vorliegende Beitrag den Einfluss der ästhetischen Darstellung von *To Keep on Remembering* auf die Karsamstagstheologie von Johann Baptist Metz und analysiert deren Beziehung zum eschatologischen Konzept des Jüngsten Gerichts. Der Schwerpunkt liegt auf einer Reflexion über die Bedeutung dieses Kunstwerks aus ästhetischer, theologischer und religionspädagogischer Perspektive. Im Fokus steht die Hypothese, dass die ästhetische Dimension des Fensters zu einer bewussteren und erneuten Wahrnehmung vergangenen Leids anregt und somit zu einem vertieften theologischen Verständnis der Karsamstagstheologie nach Metz in Verbindung mit dem Gerichtsgedanken beiträgt.

Der Artikel ist wie folgt gegliedert: Zu Beginn wird das Kunstwerk *To Keep on Remembering* in der Christoffelkathedraal in Roermond sowie sein Kontext vorgestellt. Im Anschluss werden wesentliche konzeptionelle Grundlagen erörtert, die für das Verständnis und die Analyse des Kunstwerks von Bedeutung sind. Die nachfolgenden interpretativen Annäherungen widmen sich der Beziehung zwischen der Thematik des Jüngsten Gerichts und der Ästhetik der Glaskunst sowie der überzeitlichen Dimension des Leidens. Abschließend werden Hypothesen darüber angestellt, wie die gewonnenen Erkenntnisse zu einer erweiterten Perspektive auf die Karsamstagstheologie führen können. Der Artikel schließt mit einer reflektierenden Betrachtung der möglichen religionspädagogischen Konsequenzen dieser erweiterten Perspektive.

2 Das Kunstwerk und seine Umgebung

2.1 Die Christoffelkathedraal in Roermond (NL)

Die Geschichte der gotischen Christoffelkathedraal in Roermond, Niederlande, ist von einem ständigen Wechselspiel aus Zerstörung und Wiederaufbau geprägt. Seit ihrer Errichtung im Jahr 1410 hat die Bischofskirche mehrere Umbauten und Rekonstruktionen durchlaufen. Besonders während des Zweiten Weltkriegs erlitt sie schwere Schäden, als deutsche Besatzungstruppen den Kirchturm einen Tag vor der Befreiung Roermonds

Forschung, um durch das individuelle Narrativ allgemeingültige Erkenntnisse zu kulturellen Praktiken und gesellschaftlichen Strukturen zu gewinnen. Vgl. Domsel 2024, 284–290; Ellis/Adams/Bochner 2011, Art. 10.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

durch die Alliierten sprengten, wobei auch die mittelalterlichen Glasfenster zerstört wurden. Nach Kriegsende wurde die Kirche wiederaufgebaut, der Turm rekonstruiert und die Fenster vorübergehend mit Einfachglas versehen. Lediglich im Presbyterium und im Sakramentenchor wurden Buntglasfenster eingesetzt, entworfen von Joep Nicolas, einem lokalen Glaskünstler. Seitdem erfolgte eine schrittweise Erneuerung. Zwischen 2005 und 2007 wurden zwei der vier großen Fenster im Chor von St. Marien installiert, entworfen von Diego Semprun Nicolas, dem Enkel von Joep Nicolas, der die Familientradition mit eigenen zeitgenössischen Impulsen weiterführt.[2] Dieser versteht seine Werke als moderne Kunst in einem mittelalterlichen Medium.[3]



Abb. 1: Links: Das Innere der Kathedrale; rechts: Fenster in Teilansicht. Fotos: Maike Maria Domsel.

2 Im Jahr 2004 wurden neue Fenster in der St.-Jakobs-Kapelle der Kirche eingebaut, hergestellt von Leo Reichs Atelier Flos in Steyl. Ein umfangreicher Satz von Fenstern des Künstlers Huub Kurvers aus Deventer folgte im Jahr 2006, zwei Fenster des in Köln ansässigen französischen Künstlers Jean-Paul Raymond wurden 2010 installiert. Im Jahr 2020 wurde das sechste Fenster von Diego Semprun Nicolas enthüllt.

3 Weitere Informationen unter: https://diegosemprunnicolas.weebly.com/ (09.08.2024). Sempruns Arbeit ist geprägt von Bezügen zu seinem Großvater und inspiriert von Salvador Dalí.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2.2 Das Fenster To Keep on Remembering

Das Fenster *To Keep on Remembering*, eines der sechs Werke, die Nicolas für die Christoffel-Kathedraal entworfen hat, sticht besonders heraus. Es ist als großes, vertikal ausgerichtetes Element konzipiert, was die Höhe des Kirchenraums betont und den Blick der Betrachtenden nach oben lenkt. Bereits durch seine imposante Höhe erzeugt es einen signifikanten visuellen Eindruck. Beim Betreten des Raumes fällt es sofort ins Auge und prägt die Wahrnehmung des gesamten Kirchenraums. Die Glasflächen des Fensters sind durch eine markante Blei-Konstruktion gegliedert, die die einzelnen Glasstücke zusammenhält und seine geometrische Struktur betont.

To Keep on Remembering zeichnet sich durch eine vielschichtige Farb- und Formensprache aus, die sowohl abstrakte als auch symbolische Elemente umfasst. Die Verwendung von farbigem Glas erzeugt eine intensive Wechselwirkung zwischen Licht und Schatten, die die emotionale Intensität des Kunstwerks verstärkt. Diese ästhetische Gestaltung ist darauf ausgelegt, die Betrachtenden zu einer tiefgehenden Reflexion über die dargestellten Themen zu führen.[4]

Das Kunstwerk zeigt eine eindringliche Darstellung eines Konzentrationslagers: Dunkler Rauch steigt aus einem hohen Schornstein in einen strahlend blauen Himmel, während zwei Männer in schwarz-weiß gestreifter Sträflingskleidung und eine Frau vor einem blutroten Hintergrund von drei Skeletten in Nazi-Uniformen mit schwarzen Augenhöhlen festgehalten und bedrängt werden.[5]

Als besonders bemerkenswert erweist sich ein zusätzliches Kunstwerk innerhalb des Fensters – ein Bild im Bild –, das Jesus Christus am Kreuz zeigt, nach vorne gebeugt, scheinbar das leidvolle Geschehen auf der Erde beobachtend, um daran Anteil zu nehmen und (mit-)zuleiden. Dieses Bild schwebt über einer roten Trennlinie und angedeuteten Erde, auf der sechs Figuren abgebildet sind, die verschiedene Völker der Welt repräsentieren. Im unteren Teil des Fensters befindet sich eine ikonografische Darstellung der Heiligen Edith Stein, Titus Brandsma und Maximilian Kolbe, die in

4 https://diegosemprunnicolas.weebly.com/ (09.08.2024).
5 Vgl. Baert-Knoll/Domsel 2021, 243f.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

warmen Gelbtönen gehalten ist und eine tiefe (spirituelle) Verbindung zur gesamten Darstellung herstellt.[6]

Jenes Bild des Kreuzes in der Christoffelathedraal ist eine Reminiszenz an das ikonische Werk *Christus am Dahlheimer Kreuz* des Künstlers Herbert Nouwens, das im Jahre 1982 entstand. Als zentrales Element im Inneren der Kathedrale von Roermond erinnert es ebenfalls an das Opfer Jesu Christi und die Erlösung der Menschheit durch seinen Tod und seine Auferstehung.[7]

3 Konzeptionelle Grundlagen

Um die Bedeutung von *To Keep on Remembering* im Kontext der Karsamstagstheologie von Johann Baptist Metz und des Gerichtsgedankens zu ergründen, erfolgt die Analyse in drei aufeinander folgenden Schritten: Zunächst wird das Konzept des ästhetischen Lernens vorgestellt, um eine Verständnisgrundlage dafür zu schaffen, wie das Kunstwerk *To Keep on Remembering* nicht nur visuell beeindruckt, sondern auch als kritisch-reflexive Instanz wirken kann. Danach wird die Karsamstagstheologie von Metz erörtert, die als theologischer Rahmen für die Interpretation des Kunstwerks dient. Schließlich wird der Gerichtsgedanke beleuchtet, um die Verknüpfung von Ästhetik und Theologie zu verdeutlichen und das Kunstwerk im Kontext von Leid und Verantwortung zu verorten.

3.1 Ästhetisches Lernen

Der Begriff *Ästhetik* bezieht sich auf die umfassende Erforschung von Schönheit, Kunst und ästhetischer Erfahrung. Etymologisch geht der Begriff auf das griechische Wort *aisthesis* zurück, welches Wahrnehmung oder Empfindung bedeutet. In diesem theoretischen Rahmen untersucht die Ästhetik die grundlegende Natur der Wahrnehmung und des ästheti-

6 Edith Stein (1891–1942) wurde in eine orthodoxe jüdische Familie geboren und konvertierte zum Katholizismus. Dennoch wurde sie deportiert und in Auschwitz ermordet. Titus Brandsma (1881–1942) wurde wegen seines Engagements gegen die Verbreitung der nationalsozialistischen Ideologie nach Dachau deportiert und dort ermordet. Maximilian Maria Kolbe (1894–1941) wurde in verschiedene Konzentrationslager deportiert und starb in Auschwitz.

7 Vgl. Baert-Knoll/Domsel 2021, 243f.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schen Erlebens von Kunst und ästhetischen Phänomenen. Sie analysiert die kognitiven und emotionalen Prozesse, durch die Individuen ästhetische Objekte und Ereignisse interpretieren, bewerten und erfahren.[8]

Ästhetik umfasst jedoch weit mehr als die bloße Auseinandersetzung mit Schönheit. Ästhetische Bildung fördert Weltdeutung und verantwortungsbewusstes Handeln. Durch die Schulung der Sinne und die tiefgehende Auseinandersetzung mit Kunstwerken werden die Betrachtenden angeregt, umfassend über Welt und Mensch nachzudenken und sich aktiv an der Gestaltung von Wirklichkeit zu beteiligen. Indem ästhetische Bildung sowohl die Wahrnehmungs- als auch die Reflexionsfähigkeit erweitern möchte, unterstützt sie ein tiefgehendes Verständnis komplexer Zusammenhänge und ermutigt zu engagiertem Tun.[9]

Die Erwartungen an die Kunst gehen demnach weit über reine ästhetische Erfahrung hinaus. Kunst wird als Medium betrachtet, das zur tiefgreifenden Selbstreflexion und Sinnfindung beiträgt, indem es hilft, Sinndeutungen nachzugehen und unser Dasein zu interpretieren.[10]

In diesem Kontext wird auch die untrennbare Verbindung von Ästhetik und Spiritualität deutlich. Sie manifestiert sich in einem vielschichtigen Geflecht, das tiefe Einblicke in die menschliche Erfahrung und das Streben nach Transzendenz bietet:

> „In der Begegnung mit Kirchenräumen vollzieht sich […] auch für Außenstehende unmittelbar nachvollziehbar die Konfrontation mit dem Anspruch einer religiösen Weltdeutung, die Konfrontation mit den spezifischen – individuellen wie kollektiven – Sinnkonstruktionen von Gläubigen in Vergangenheit und Gegenwart."[11]

Somit kann der ästhetische Zugang zur Wirklichkeit ein Eingangstor zum spirituell-religiösen Bereich sein, da er zugleich die Rationalität und Affektivität des Menschen anspricht und ihn „an die Fragen des Daseins heran- und über das Vorfindliche hinaus"[12] führt. Er „*ermöglicht komplexe ästhetische Erfahrungen, die religiös deutbar und damit anschlussfähig sind für religiöse Erfahrungen*".[13] So rührt (neben der Musik) auch die Kunst „unser

8 Vgl. Gräb 2012, 57–72.
9 Vgl. Mendl 2018; Altmeyer 2006, 3–19.
10 Vgl. Stückelberger 2012, 61–64.
11 Burrichter/Gärtner 2014, 234.
12 Schambeck 2006, 150.
13 Bubmann 2018, 251.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Innerstes an, unser Empfinden, unsere Lebensgeschichte“[14] und kann daher als „Transzendierungsmittel“[15] einen Zugang zum Spirituellen eröffnen. Ästhetische Zugänge, wie sie beispielsweise durch Kunst ermöglicht werden, bieten besondere Erfahrungsmomente, die in gewisser Weise dem religiösen Erleben ähneln.[16] In diesem Sinne transzendiert Ästhetik, verstanden als die Kunst der sinnlichen Wahrnehmung und des ausdrucksstarken Schönen, das rein Materielle und entfaltet sich in einer Dimension, die die sichtbare Welt mit dem Unsichtbaren verbindet. Kunstwerke fungieren durch ihre ästhetische Ausdruckskraft als Brücke zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen. Die ästhetische Erfahrung wird zu einem Raum der Kontemplation und Reflexion, in dem das Spirituelle durch sinnliche Formen verkörpert wird. In diesem Kontext stellt die gezielte Auswahl von Farben, Formen und Strukturen in der Kunst ein Medium dar, das spirituelle Narrative kommuniziert und die Betrachtenden zu einer vertieften Auseinandersetzung mit transzendenten Themen einlädt.[17]

Die Relevanz der Kunst zeigt sich dabei sowohl in ihrer Fähigkeit, diese Inhalte zu kommunizieren, als auch in der Art und Weise, wie sie durch individuelle Wahrnehmung erfahren und interpretiert werden. Ästhetik als Schnittstelle zwischen dem Sinnlichen und dem Spirituellen macht die Wechselbeziehung zwischen Kunstwerk und Rezipient*innen besonders deutlich. Die Rezeption eines Kunstwerks wird dabei ebenso bedeutend wie das Kunstwerk selbst, da die subjektiven Erfahrungen der Betrachtenden entscheidend sind.

Diese Einsicht hat zu einem Paradigmenwechsel in der Kunstwissenschaft geführt. Während das Kunstwerk lange Zeit im Mittelpunkt der Analyse stand, wurde zunehmend erkannt, dass die Rezeption durch die Betrachtenden einen zentralen Einfluss auf das Verständnis und die Bedeutung des Kunstwerks hat. Die Erkenntnis, dass die Rezeption eines Kunstwerks durch individuelle Faktoren wie Alter, Geschlecht und persönliche Lebenserfahrungen geprägt ist, verdeutlicht die Vielfalt der Interpretationen. Daraus ergibt sich das didaktische Postulat, die Bildrezeption als einen dynamischen und personalisierten Prozess zu begreifen, bei dem jede*r Betrachter*in das Kunstwerk auf einzigartige Weise erlebt und interpretiert.[18]

14 Kaindl/König 2007, 260.
15 Blume, Michael 2009, 85.
16 Vgl. ebd., 151; Salazar 2018, 40f.
17 Vgl. Gräb 2012, 9–19.
18 Burrichter/Gärtner 2014, 56.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3.2 Die Karsamstagstheologie nach Johann Baptist Metz

Die Karsamstagstheologie gemäß Johann Baptist Metz (1928–2019) – römisch-katholischer Priester und Fundamentaltheologe – bietet eine umfassende Auseinandersetzung mit dem Problem des Leidens und der Existenz des Bösen. Metz, bekannt für seine Entwicklung der *Neuen Politischen Theologie* und seinen Beitrag zur *Theologie der Befreiung*, verwendet den Karsamstag als Symbol für Leiden und dem Eindruck von Gottesabsenz. Der Karsamstag, der Tag zwischen dem Tod Jesu am Karfreitag und seiner Auferstehung am Ostersonntag, steht für eine Phase des Schweigens und Wartens. Theologisch repräsentiert er eine Zeit der tiefen Verzweiflung und Unsicherheit, in der die Präsenz und das Wirken Gottes nicht unmittelbar erfahrbar sind. Metz betont die Notwendigkeit, diese Erfahrung der göttlichen Abwesenheit in das christliche Glaubensverständnis zu integrieren.[19]

Metz' Ansatz reflektiert die Schrecken des Holocaust und integriert die Theodizeefrage in den theologischen Diskurs. Er fordert eine kritische Betrachtung historischer und gegenwärtiger Gräueltaten und unterstreicht die Notwendigkeit, den Glauben auf soziale und politische Dimensionen auszurichten. Die so entstandene Neue Politische Theologie repräsentiert eine tiefgreifende Neuausrichtung der Gottesrede, die radikal auf historische und gesellschaftliche Umwälzungen eingeht. Ihre Grundlage findet sie in den biblischen Traditionen der theologischen Selbstkritik, den prophetischen Impulsen, der apokalyptischen Weisheit und der intensiven Auseinandersetzung mit Texten wie dem Buch Hiob, der Reich-Gottes-Theologie und dem Nachfolge-Motiv.[20] Ihr Ziel ist es, durch einen unerschütterlich kritischen Ansatz, gegenwärtige und vergangene Missstände anzuprangern und sich solidarisch auf die Seite der Marginalisierten und zu Unrecht Leidenden zu stellen. Metz wendet sich explizit gegen ein privatisiertes Christentum, bei dem „Religion als Privatsache, Kirche als Servicebetrieb"[21] gilt, und betont stattdessen den öffentlichen und gesellschaftlichen Charakter der Glaubensinhalte. Dabei opponiert er vehement gegen eine Kultur des Vergessens und stellt die Frage nach Gerechtigkeit sowohl für die Lebenden als auch für die Verstorbenen in den Vordergrund. So stehen die Traumata der Menschheitsgeschichte, insbesondere Auschwitz, im Mittelpunkt seiner

19 Vgl. Rose 2023, 291–302.
20 Vgl. ebd.
21 Metz 1997, 163.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Theologie.[22] Angesichts der verstummten Opfer fordert Metz Theologie und Kirche „zur Selbstrevision ihrer Grundlagen und der Struktur ihres allzu verblüffungsfesten *Logos*“[23] auf.

Nach Metz führte gerade die Katastrophe von Auschwitz die Theologie an das „End[e] aller subjektlosen idealistischen Sinn- und Identitätssysteme“[24]. Er äußerte hierzu:

> „In der Art, wie in der Theologie Auschwitz vorkam bzw. nicht vorkam, wurde mir – langsam – der hohe Apathiegehalt des theologischen Idealismus deutlich und seine Unfähigkeit, geschichtliche Erfahrungen anzunehmen […]. Offenbar gibt es keinen Sinn der Geschichte, den man mit dem Rücken zu Auschwitz retten kann, keine Wahrheit der Geschichte, die man mit dem Rücken zu Auschwitz verteidigen und keinen Gott der Geschichte, den man mit dem Rücken zu Auschwitz anbeten kann. Christliche Theologie muss die Geschichte in ihrer Negativität, sozusagen in ihrem katastrophalen Wesen […] wahrnehmen können […].“[25]

Diese kritische Reflexion ist tief in Metz' eigener Erfahrung verwurzelt und führte ihn dazu, die Theologie neu zu denken. Seine persönliche Konfrontation mit Leid und Zerstörung während des Zweiten Weltkriegs prägte seine theologischen Überlegungen maßgeblich. Er erinnert sich:

> „Gegen Ende des Zweiten Weltkrieges wurde ich, 16jährig, aus der Schule herausgerissen und zum Militär gepresst […]. Eines Abends [sic!] schickte mich der Kompanieführer mit einer Meldung zum Bataillonsgefechtsstand. Ich irrte die Nacht über durch zuerschossene, brennende Dörfer und Gehöfte, und als ich am Morgen darauf zu meiner Kompanie zurückkam, fand ich nur – Tote, lauter Tote, überrollt von einem kombinierten Jagdbomber- und Panzerangriff […]. Ich erinnere nichts als einen lautlosen Schrei […]. Was geschieht, wenn man damit […] in die Kirche [geht], und wenn man sich weder von ihr noch von der Theologie solche unversöhnten Erinnerungen ausreden lassen, sondern mit ihnen glauben und mit ihnen von Gott reden will?“[26]

22 Vgl. Rose 2023, 295f.
23 Reikerstorfer 2006, 143. Metz hat den Begriffszusatz ‚neue Politische Theologie' später selbst kritisch hinterfragt und ihn durch den Begriff ‚Befreiung' ersetzt.
24 Metz 1997, 106.
25 Ebd., 112.
26 Ebd., 207f.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diese prägende Erfahrung führt Metz zu seiner Forderung nach einer theologischen Sensibilität, die dem Leid Rechnung trägt. Er ruft zu einer Haltung des Anblickens und Anerkennens auf, die die heutige Realität in ihrer katastrophischen Dimension reflektiert. Sein Ansatz steht in Verbindung mit dem Konzept der *Memoria Passionis*[27], der Gedächtnisaufforderung des Leidens, und den theologischen Schlüsselbegriffen *der anamnetischen Religion*, *der gefährlichen Erinnerung* und *der Autorität der Leidenden*. Diese Konzepte fördern eine Theologie, die das Nicht-Identische, Differente und Sperrige beachtet. Metz Theologie verwirklicht somit „die ‚warnende Leere' […], [die] zur Verhinderung […] [von] Vereinnahmungsansprüchen weder besetzt noch beseitigt werden darf."[28]

Trotz dieser tiefgreifenden Reflexion über das Leid und die Zerstörung erkennt Metz auch Perspektiven für Hoffnung und positive Gestaltung. Er betont, dass Christ*innen, weil sie an einen endzeitlichen Sinn von Geschichte glauben, den Blick in den Abgrund wagen können. Gerade durch diesen Glauben sind sie in der Lage, eine Erinnerung zu pflegen, die nicht nur das Gelungene, sondern auch das Zerstörte und Verlorene in den Blick nimmt. Diese gefährliche Erinnerung stellt sich gegen eine Identifizierung von Sinn und Wahrheit mit dem Erfolgreichen und Bestehenden.[29]

Metz' Theologie ist insbesondere durch den eschatologischen Vorbehalt geprägt, der durch seine Radikalität des Schon-jetzt und Noch-nicht wesentliche kritische Relativierungen ermöglicht. Diese eschatologische Spannung eröffnet einen gestaltenden Möglichkeitsraum und fordert gleichzeitig eine veränderte Praxis ein.[30]

3.3 Der Gerichtsgedanke

Das christliche Glaubensbekenntnis verknüpft die Hoffnung auf die Auferstehung der Toten und die Wiederkunft Jesu Christi eng mit der Erwartung des Jüngsten Gerichts. Diese Gerichtsbotschaft stellt eine zentrale Dimension der christlichen Eschatologie dar und spiegelt grundlegende theologische Überzeugungen über das Ende der Zeiten wider.[31]

27 Vgl. Metz 2006.
28 Reikerstorfer 2006, 152.
29 Vgl. Metz 1997, 111f.
30 Vgl. Grümme 2009, 56f.
31 Vgl. Domsel 2019, 98–101; Zeindler 2004.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Im Alten Testament ist die Vorstellung des „Tages Jahwes" (מְיוֹם יְהוָה) integraler Bestandteil der eschatologischen Erwartungen. Dieser Tag wird als Zeitpunkt des göttlichen Gerichts über die *Ruchlosen* Israels, die unterdrückenden Völker und die gesamte Menschheit beschrieben (vgl. Gen 18,20–21; Jes 2,12; Joel 2,1). Zugleich enthält diese Vorstellung die Überzeugung, dass jede Person vor Gott Rechenschaft über ihr Handeln ablegen muss, ein Motiv, das besonders in der Weisheitsliteratur und in apokalyptischen Texten ausgeprägt ist.[32]

Das Neue Testament adaptiert und transformiert die alttestamentlichen Gerichtsvorstellungen, indem es das Gericht mit der Parusie Jesu Christi verknüpft (Joh 5,27; Apg 10,42; Hebr 9,27). Der *Tag Christi* ersetzt den *Tag Jahwes* und das durch Jesus Christus vollzogene Gericht wird als Ausdruck des göttlichen Gerichts verstanden (Röm 14,10; 2 Kor 5,10). Für die Gläubigen stellt das Gericht eine Quelle der Hoffnung dar (1 Kor 1,8; Phil 1,6), während es für die Ungläubigen Anlass zur Klage und zum Wehklagen ist (Mt 10,15; Röm 2,5). In jedem Fall geht es um die Erlangung endgültiger Gerechtigkeit und das Gedächtnis an das Leiden der Opfer. Gemäß Ottmar Fuchs könne die christliche Verkündigung nämlich „nicht wie ein ‚Weichspüler' auftreten, der alles beruhigt, und plötzlich doch alles schmerzlos ins Gute eines banal guten Gottes münden lassen, bei dem man sich alles erlauben kann und nichts geahndet wird."[33] An der Ernsthaftigkeit von menschlich-irdischen Taten soll festgehalten werden. Es bleibt erforderlich, diese zu berücksichtigen und das legitime Verlangen nach Gerechtigkeit angesichts ungesühnten Unrechts und Leid zu wahren.[34]

Dennoch ist das Gericht nicht als Drohbotschaft, sondern als Ausdruck der fundamentalen Verantwortung des Einzelnen für sein Leben zu verstehen. Die Gerichtsworte Jesu können als Teil der Heilsgeschichte interpretiert werden, die eine grundlegende Entscheidung über das eigene Leben und Handeln erfordert. Diese Entscheidung führt zu einer Scheidung oder Unterscheidung zwischen denen, die Gottes Heil annehmen, und denen, die es ablehnen (Lk 3,17; Mt 25,31–33).[35]

Die Gerichtsbotschaft erfordert ein ethisches Handeln, das sich nicht primär aus der Angst vor Strafe ableiten lässt. Stattdessen fordert sie eine Haltung, die auf persönlicher und sozialer Verantwortung basiert. Dies

32 Vgl. Pemsel-Maier 2019.
33 Fuchs 2009, 216.
34 Vgl. Domsel 2019, 98–101.
35 Vgl. Pemsel-Maier 2019.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

impliziert ein aktives Engagement für Gerechtigkeit und Verantwortung, ohne sich in die Logik eines Heilsautomatismus zu verlieren, der Heil und Verdammnis auf deterministische Weise versteht. Die ethische Dimension der Gerichtsbotschaft verlangt, dass Menschen ihre Handlungen im Lichte der moralischen und sozialen Implikationen reflektieren, anstatt aus einem mechanistischen Verständnis von Belohnung und Strafe heraus zu agieren.[36]



Abb. 2: To keep on remembering von Diego Semprun Nicolas, Foto: Bistum Roermond.

36 Vgl. Lohfink 2017.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

4 Interpretative Annäherungen

4.1 Das Jüngste Gericht und die Ästhetik von *To Keep on Remembering*

Die bildlich-ästhetische Darstellung des Fensters *To Keep on Remembering* im sakralen Raum konfrontiert die Betrachtenden mit transzendenten Fragen von Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit. Gleichzeitig stellt es durch die Abbildung von Individuen aus verschiedenen Kontinenten konkrete Bezüge zur gegenwärtigen Menschheit her. Das Bildnis von Jesus am Kreuz verleiht der Thematik von Recht und Unrecht, Gedenken und Erinnerung, Schuld und Sühne eine zeitlose Dimension, die im Gedanken an das Jüngste Gericht ihre eschatologische Tiefe erreicht.

Die Skelette in Nazi-Uniformen symbolisieren auf eindringliche Weise eschatologische Konzepte von Himmel, Hölle und Fegefeuer, indem sie das Böse und seine Konsequenzen visuell manifestieren. Diese Darstellung verbindet die historische Realität des Bösen mit den grundlegenden Fragen des göttlichen Gerichts und der moralischen Verantwortung. Sie verdeutlicht die Spannung zwischen menschlichem Leid und der Sehnsucht nach endgültiger Gerechtigkeit und reflektiert so die tiefgreifende ethische und eschatologische Dimension des Gerichts. Diese Darstellung im Kontext eines Konzentrationslagers reflektiert das unsägliche Leid und die Unmenschlichkeit des Holocausts. Die Integration dieses Szenarios in das Bild von Jesus am Kreuz, das über der Welt schwebt, kann als Hinweis auf das eschatologische Moment gedeutet werden, in dem Gott nach dem christlichen Credo alle Menschen nach ihrem Leben auf Erden richtet und zugleich das Gedächtnis an das Leiden der Opfer bewahrt, um sicherzustellen, dass kein Leid und keine Ungerechtigkeit in der göttlichen Gerechtigkeit vergessen werden. Diese Darstellung kann als die vollkommene Gerechtigkeit und die Vollendung des göttlichen Plans für die Menschheit am Ende der Zeit interpretiert werden. Sie vereint die Darstellung menschlicher Sündhaftigkeit mit der Hoffnung auf Erlösung durch Christus und hebt die endzeitliche Dimension des Jüngsten Gerichts hervor.

Jedoch handelt es sich hierbei keineswegs um eine vorschnelle Erlösung, sondern vielmehr um eine eingehende Auseinandersetzung mit theologischen Fragestellungen im Zusammenhang von Leiden und Gerechtigkeit. Obwohl die Soteriologie eine herausragende Stellung innerhalb der Christologie einnimmt – die Erlösung durch Jesus Christus gehört zum Kern des christlichen Glaubensbekenntnisses und eröffnet Hoffnungsperspektiven

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

für die Vollendung des Menschen in und durch Gott – stellt auch und vor allem Johann Baptist Metz die ebenso berechtigte wie kritische Frage, ob die christliche Theologie möglicherweise derart soteriologisch überdeterminiert sei, dass kaum mehr Raum für die Theodizeefrage bleibe.[37] Eine solch einseitige Dominanz des Erlösungsgedankens birgt die Gefahr einer Ausblendung der Leidens- und auch der Gerichtsfrage. Obzwar sich gerade angesichts des unfassbaren Schreckens von Auschwitz zweifelsohne die Frage nach Schuld und Vergebung mit Blick auf die Täter geradezu aufdrängt, sollte jene nach dem Schicksal der unschuldigen Opfer, nach ihrem Leid, ihrer notwendigen Befreiung und Rettung keinesfalls zurücktreten. In diesem Kontext verlangt auch die Frage nach der Präsenz bzw. Absenz Gottes im Kontext des Leidens[38], jene nach Theodizee, eine dezidierte Berücksichtigung.[39] Gerade weil diese Fragen kaum zufriedenstellend beantwortet werden können, ist es wichtig, sie lebendig zu halten und stets neu zu stellen, mit dem Ziel, dass menschliches Leid nicht verdrängt oder trivialisiert wird. Demnach sollte die Sprache des Glaubens nicht nur eine der Erlösung sein, sondern ebenso eine Leidens- und Krisensprache darstellen.[40]

Vor diesem Hintergrund lassen sich die Kirchenfenster von Diego Semprun Nicolas als ein Plädoyer gegen das Vergessen und als eine Mahnung vor Gleichgültigkeit gegenüber dem Leiden unschuldiger Opfer interpretieren. Sie transportieren ein „theodizee-sensible[s] Zeit- und Geschichtsdenken“[41], das sich gegen eine gefährliche Verharmlosung menschlichen Leids ausspricht und sich für einen Geist des Erinnerns einsetzt[42], der wach- und empfindsam werden lässt für geschehenes Leid. Insbesondere verdeutlichen sie, welche Auswirkungen die Ereignisse von Auschwitz nicht nur auf die europäische Identität, sondern auch auf das christliche Gottesbild hatten[43], welchen von nun an das Prägemahl des Karsamstags anhaftet[44], welches eine bleibend herausfordernde Präsenz illustriert.

So kann es kein Zurück mehr hinter die Kartage geben, da das Gedenken an Leiden und Schuld untrennbar zur europäischen Kultur gehört.

37 Vgl. Metz 2006, 57.
38 Bevor das Leiden Gottes zum Thema zeitgenössischer Christologie wurde, hat bereits die jüdische Theologie dieses Thema behandelt. Vgl. Moltmann 1972.
39 Vgl. ebd., 56–57. Moltmann 2018, 30.
40 Vgl. Metz 1997: Die Autorität der Leidenden, 57.
41 Ebd. 60.
42 Vgl. Manemann 1998, 77.
43 Vgl. Metz 2006, 65.
44 Vgl. Metz 2011, 157–160, insbesondere 159; Metz 2006.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mahnend erinnert der Karsamstag daran, dass zwischen Karfreitag und Ostersonntag noch ein Tag verbleibt, der bewusst wahrgenommen und durchgestanden werden muss. Er markiert einen Übergang und symbolisiert einen fortwährenden Prozess des Leidens, in dem noch keine vollständige Gewissheit darüber herrscht, ob und wann Erleichterung eintreten wird.[45] Eine bewusste und entschleunigte Wahrnehmung des Kunstwerks *To Keep on Remembering* kann das Symbol des Karsamstags als Prozess des Leidens und der unvollständigen Gewissheit über die Ankunft der Erlösung reflektieren und verstärken.

Indes würde es ohne den Karsamstag kein Ostern geben. Das Kreuz und die Erlösung stellen zwei Seiten einer Medaille dar, die untrennbar miteinander verbunden sind. Das Kreuz symbolisiert nicht nur das Leiden Christi, sondern auch die Mit-Leidenschaft (Compassion) mit den Opfern, indem es stets an deren unaussprechlichen Schmerz erinnert. In dieser Perspektive ist die bewusste Auseinandersetzung mit dem Karsamstag von entscheidender Bedeutung. Eine überstürzte Hinwendung zum Osterfest könnte dazu führen, dass Leid und Schuld ignoriert, verdrängt oder verharmlost werden. Daher ist es unerlässlich, den Karsamstag in seiner vollen Tiefe zu würdigen, um den Übergang zu Ostern in einem ethisch und theologisch reflektierten Kontext zu erleben.[46]

In diesem Licht gewinnt der Vorstellungskreis des Jüngsten Gerichts besondere Relevanz. Er steht in enger Verbindung zum Konzept der Allversöhnung, das sich mit der Frage auseinandersetzt, wie angesichts des Leidens der Opfer eine universelle Versöhnung möglich ist. Diese Thematik wirft ein aporetisches Dilemma auf, in dem sich der Wunsch nach Erlösung, Gerechtigkeit und Allversöhnung einerseits und das Bedürfnis, das Leiden der Opfer niemals zu vergessen (*Never-Forget* bzw. *To-keep-on-remembering),* sowie der Respekt vor der Bereitschaft oder Nicht-Bereitschaft der Opfer zur Verzeihung und Versöhnung andererseits, scheinbar unvereinbar gegenüberstehen.[47] Es scheint, dass dieses aporetische Spannungsfeld nicht vollständig aufgelöst werden kann oder auch soll. Vielmehr könnte es darum gehen, ein Bewusstsein für diesen paradoxen Raum zu schaffen und ihn aktiv zu gestalten, auch und insbesondere im Bereich der Religionspädagogik. In bildlich-künstlerischen Darstellungen wie *To Keep on Remembering* werden Facetten eingefangen, die über das rein

45 Vgl. Baert-Knoll/Domsel 2021, 245f.
46 Vgl. Metz 2011, 158.
47 Vgl. Domsel 2019, 95–110.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Textliche hinausgehen und somit dazu beitragen, (Un-)Gleichzeitigkeiten zu illustrieren bzw. gegenwärtige und vergangene Augenblicke im Sinne einer gefährlichen Erinnerung miteinander zu verbinden.[48] So vermittelt die ästhetische und bildliche Darstellung die Botschaft des *Never-Forget* auf einzigartige Weise durch ihre spezifische Sprache und Kommunikation.

4.2 Die überzeitliche Dimension des Leidens

Diese Verbindung zwischen dem vergangenen und dem gegenwärtigen Moment in der Betrachtung des Kunstwerks manifestiert sich auch in der zu Beginn dieses Beitrags illustrierten autoethnografischen Szene. Bei der intensiven und fokussierten Betrachtung der Glaskunst werden bei der Rezipientin Assoziationen geweckt, die bestimmte Erinnerungen hervorrufen und diese mit der Gegenwart verknüpfen. Die Gleichzeitigkeit und Vergegenwärtigung verschiedener Momente – Jesu Leiden am Kreuz, die Szenen im Konzentrationslager und das aktuelle Erleben – verschmelzen dabei zu einer tiefgreifenden ästhetischen und spirituellen Erfahrung. Konkret werden Erinnerungen an eine Aufführung der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach wachgerufen[49], insbesondere an das Choralkonzert *O Lamm Gottes unschuldig.* Dieses ist eine tiefgreifende und bewegende Vertonung eines alten Kirchenliedes, das die Unschuld und das Opfer Christi als das Lamm Gottes thematisiert. Bachs Komposition verbindet intensive emotionale Tiefe mit theologischer Reflexion. Der Text *O Lamm Gottes, unschuldig* stammt aus dem 16. Jahrhundert und wird Johann Bugenhagen zugeschrieben. Es ist ein Lied der Reue und des Gebets, das die Reinheit und das Leiden Jesu Christi betont und sich direkt auf Johannes 1,29 bezieht, wo Johannes der Täufer *Jesus als das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt hinwegnimmt* bezeichnet. Diese Bezeichnung eröffnet eine eschatologische Dimension, indem sie auf das Vorstellungsmotiv des Jüngsten Gerichts verweist, bei dem gemäß dem christlichen Glauben Christus als Richter über die Lebenden und die Toten erscheinen wird.[50]

48 Vgl. Metz 1997, 111–112.

49 Johann Sebastian Bachs *Matthäuspassion* (1727) stellt die Passion Christi gemäß dem Matthäusevangelium musikalisch dar und verbindet tiefgehende theologische Reflexion mit einer komplexen Struktur aus Chören, Rezitativen und Arien. Sie thematisiert das Leiden und die Sühne Christi und reflektiert die Bedeutung seines Opfers im Kontext der christlichen Heilsgeschichte.

50 Vgl. Blumenberg 2021.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In Bachs Matthäuspassion wird das Leiden Christi intensiv dargestellt; durch die Karsamstagstheologie kann dieses Leiden als eine tiefere Identifikation Gottes mit dem menschlichen Leid verstanden werden. Nach Auschwitz muss die Theologie das unvorstellbare Leid und die scheinbare Abwesenheit Gottes, wie sie am Karsamstag erfahren wird, ernst nehmen. Metz' Karsamstagstheologie fordert, die Schrecken des Holocausts nicht zu vergessen und eine Haltung der Solidarität und des Gedenkens an die Opfer zu bewahren. Dies korrespondiert mit der Art und Weise, wie die Matthäuspassion das Leiden Christi und damit das universale menschliche Leiden darstellt. Die Passion eröffnet eine theologische Reflexion, die das Leid als integralen Bestandteil des göttlichen Erlösungsplans versteht und damit die Verbindung zwischen dem individuellen Schmerz und der umfassenden Heilsgeschichte verdeutlicht. So entfaltet sich im Blick der Betrachterin eine tiefgreifende Verbindung zwischen Sempruns Kunstwerk *To Keep on Remembering*, in dem Jesus am Kreuz metaphorisch über dem Geschehen im Konzentrationslager schwebt, und Bachs musikalischem Werk. Diese Verbindung ermöglicht eine ästhetisch-spirituelle Erweiterung der Karsamstagstheologie und führt zu einer vertieften Reflexion über die Schnittstellen von Leiden und Erlösung in der Kunst und der Musik. Die transzendente Darstellung in Sempruns Werk und die emotionale Intensität in Bachs Komposition fördern eine vertiefte theologische Auseinandersetzung, die sowohl die historische als auch die spirituelle Dimension des menschlichen Leidens umfassender beleuchtet.

5 Im neuen Licht? – Eine vertiefte Perspektive auf die Karsamstagstheologie

Der Gedanke eines bewussten und verlangsamten Hineinblickens spielt eine zentrale Rolle in der Auseinandersetzung mit der Karsamstagstheologie, insbesondere im Kontext des Kunstwerks *To Keep on Remembering*. Dieser Ansatz könnte durchaus als Erweiterung und möglicherweie auch Neubewertung der Karsamstagstheologie verstanden werden. Die nachfolgenden Aspekte beleuchten, inwiefern dieser Ansatz die Karsamstagstheologie (neu) prägen könnte:

Ästhetische Reflexion: Das Kirchenfenster fungiert als ästhetisches Medium, das die theologische Reflexion über das Leiden und die Erlösung visuell intensiviert. Durch seine bildliche Darstellung und die ikonographischen Elemente wird eine tiefere Auseinandersetzung mit dem Gerichtsgedanken und dem Erlösungsgedanken angestoßen. Diese ästhetische Di-

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mension kann dazu beitragen, dass die Karsamstagstheologie in ihrer Komplexität und Mehrdimensionalität aus einer neuen Perspektive betrachtet wird.

Erweiterung der Leidenserfahrung und der Theodizeefrage: Die Karsamstagstheologie betont die Notwendigkeit, das Leiden in seiner vollen Tiefe und bleibenden Realität zu erfassen. Bewusstes und verlangsamtes Hinsehen verstärkt das Verständnis des Leidens, indem es die Betrachtenden des Kunstwerks dazu anregt, die Dimensionen des Schmerzes und der Ungewissheit, die zwischen Karfreitag und Ostern existieren, eingehender wahrzunehmen, bewusst zu reflektieren und *auszuhalten*. Diese vertiefte Wahrnehmung des Leidens, wie sie in der Glaskunst *To Keep on Remembering* visuell vermittelt wird, kann zu einer besonders differenzierten Auslegung der Karsamstagstheologie beitragen und deren Relevanz für das Verständnis von menschlichem Leid und göttlicher Gerechtigkeit erweitern und eindringlich in die Realität des Hier und Jetzt hineinholen.

Die Darstellung des Konzentrationslagers und der Opfer im Fenster thematisiert die Theodizeefrage auf ebenso intensive wie innovative Weise. Sie bietet eine kritische Reflexion über das Verhältnis von Leiden und Gerechtigkeit, die über die klassischen soteriologischen Perspektiven hinausgeht. Diese Auseinandersetzung kann dazu führen, dass die Karsamstagstheologie stärker auf die Dimensionen von Gedenken, Erinnerung und die ethischen Konsequenzen des Leidens eingeht.

Kritische Reflexion des Erlösungsgedankens: Der Ansatz des bewussten und verlangsamten Hineinblickens kann eine vertiefte und kritische Reflexion des Erlösungsgedankens innerhalb der Karsamstagstheologie anregen. Er bietet eine Alternative zu Vorstellungen, die die Erlösung durch das Leiden Christi als schnelle und endgültige Lösung für die Probleme von Leid und Schuld darstellen. Diese kritische Perspektive hilft, der Gefahr entgegenzuwirken, dass die komplexen Fragen zu Schuld, Sühne und Gerechtigkeit auf zu rasche und simplifizierende Weise behandelt werden, welche über das Leid der Opfer hinweggeht.

Das Kunstwerk *To Keep on Remembering* fordert eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Erlösungsgedanken. Durch die eindringliche Darstellung des Leidens wird klar, dass der Erlösungsgedanke nicht als alleinige Lösung für Leid und Unrecht betrachtet werden sollte. Stattdessen betont das Werk die Notwendigkeit eines fortlaufenden Reflexionsprozesses, der simplifizierende und vordergründige Antworten vermeidet und eine umfassende Auseinandersetzung mit den komplexen Fragen von

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schuld, Sühne und Gerechtigkeit erfordert und hierbei in seiner gesamten Tiefe und Ernsthaftigkeit wahrgenommen werden will.

Stärkung der ethischen Dimension: Eine eingehende und verlangsamte Betrachtung des Kunstwerks *To Keep on Remembering* bietet die Möglichkeit, die ethischen Implikationen der Karsamstagstheologie zu schärfen. Durch eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem dargestellten Leiden wird eine kritische Reflexion über die moralischen Dimensionen des Leidens und der Erlösung angeregt. Dies fördert ein differenziertes Verständnis der Auswirkungen des christlichen Leidens- und Erlösungsbegriffs auf ethische Handlungsweisen. So kann die Karsamstagstheologie nicht nur als Grundlage für theoretische Überlegungen dienen, sondern auch für praxisorientiertes, empathisches Handeln, das sich den komplexen ethischen Herausforderungen in Gegenwartsgesellschaften stellt.

Förderung einer dynamischen Theologie: Schließlich kann der bewusste und verlangsamte Blick auf das Kunstwerk *To Keep on Remembering* die Entwicklung einer dynamischen und offenen Haltung gegenüber der Karsamstagstheologie unterstützen. Dieser Ansatz ermutigt dazu, die Theologie nicht als statisches System festgelegter Ideen zu betrachten, sondern als einen fortlaufenden Prozess des Lernens und Verstehens. Er fördert die Auffassung, dass die Karsamstagstheologie kontinuierlich im Kontext aktueller Herausforderungen und Fragestellungen neu interpretiert und angepasst werden sollte.

Eschatologische Neuinterpretation: Das Fenster stellt eine visuelle und symbolische Verbindung zwischen dem historischen Leid des Holocausts und der Kreuzigung Jesu her. Diese Verknüpfung kann die eschatologischen Aspekte der Karsamstagstheologie erweitern, indem es das Verständnis von göttlichem Gericht und Erlösung in den Kontext des kollektiven menschlichen Leidens und der historischen Gedächtniskultur stellt.[51] Der Karsamstag, als Tag zwischen Kreuzigung und Auferstehung, erhält so eine erweiterte eschatologische Dimension, die den Raum zwischen Leiden und Hoffnung reflektiert.

Kulturelle und historische Einbettung: Das Fenster *To Keep on Remembering* stellt eine kulturell und historisch verankerte Reflexion dar, die die Karsamstagstheologie in einen breiteren Kontext von europäischer Identität und christlichem Gottesbild einbettet. Die Darstellung thematisiert nicht

51 Vgl. Assmann, A. 2005, 280–287; Assmann, A. 1999; Assmann, J. 2018; Boschki 2005, 99–112.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nur das individuelle Leid, sondern auch die kollektive Erinnerung und die Herausforderungen an die christliche Theologie im Angesicht historischer Katastrophen.[52] Dies kann zu einer differenzierteren Betrachtung der Karsamstagstheologie führen, die die kulturelle und historische Dimension des Glaubens berücksichtigt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Kunstwerk *To Keep on Remembering* vor allem durch seine ästhetische, historische und theologische Dimension eine wertvolle Erweiterung der Karsamstagstheologie ermöglichen kann. Es fördert eine vertiefte Reflexion über die Themen Leid, Gerechtigkeit und Erlösung und bietet neue Perspektiven für die Integration dieser Themen in den zeitgenössischen theologischen Diskurs.

6 Religionspädagogische Konsequenzen: Ein Fazit und Ausblick aus der Auseinandersetzung mit To Keep on Remembering

Das Kunstwerk *To Keep on Remembering* in der Christoffelkathedraal in Roermond ist ein eindrucksvolles Beispiel für die komplexe Wechselwirkung zwischen sakraler Kunst und ihrem umgebenden Raum. Die drastische Darstellung von Szenen aus dem Konzentrationslager Auschwitz in Verbindung mit einer Kreuzesdarstellung fordert auf ebenso innovative wie provokative Weise zur intensiven Reflexion über historische und gegenwärtige Realitäten heraus. Diese ikonographische Kombination lädt die Betrachtenden dazu ein, sich tiefgehend mit einer Kultur der Erinnerungen auseinanderzusetzen und verdeutlicht, wie entscheidend diese Befassung mit historischen Ereignissen für das Verständnis unserer Gegenwart ist.

Durch die ästhetische Gestaltung des Fensters wird eine zeitliche Kontinuität vermittelt, die es ermöglicht, historische und gegenwärtige Perspektiven miteinander zu verknüpfen. Die Darstellung geht über bloßes Erinnern hinaus und schafft eine transzendente Verbindung, die die Betrachtenden dazu anregt, historische Ereignisse nicht als abgeschlossene Kapitel, sondern als fortwährende Einflüsse zu begreifen. Diese Kontinuität von Leid und Schuld wird durch das Kunstwerk veranschaulicht und trägt zur Schaffung einer lebendigen Erinnerungskultur bei, die vergangene Gräueltaten nicht beschönigt und Fragen nach Recht und Gerechtigkeit wachhält.

Insbesondere im Bildungskontext kann das Fenster Schüler*innen dabei unterstützen, die Verflechtung von Vergangenheit und Gegenwart zu erken-

52 Vgl. Lapp 2023, 239–251.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nen und diese Gegenwart als Konsequenz vergangener Ereignisse zu verstehen. Diese ästhetische Vermittlung fördert eine tiefere Auseinandersetzung mit geschichtlichen Ereignissen und ermöglicht es den Betrachtenden, die komplexen Zusammenhänge von Leid und Schuld in einem transzendenten Kontext zu sehen. Durch die intensive Wahrnehmung und Reflexion können so tiefere Einsichten in die Vielschichtigkeit der menschlichen Geschichte und ihre Auswirkungen auf die Gegenwart gewonnen werden.

Die eindringliche Darstellung von Leid, Schuld und Verzweiflung in *To Keep on Remembering* schafft einen diskursiven Raum, in dem Unsicherheit und das Gefühl des (Noch)-Nicht-Weiter-Wissens thematisiert werden können. Ein solcher Raum eröffnet Schüler*innen die Möglichkeit, sich mit tiefgreifenden existenziellen Fragen auseinanderzusetzen und diese zu reflektieren, ohne vorschnelle Lösungen zu suchen oder die Komplexität der Probleme zu trivialisieren. Ein solcher Ansatz fördert eine tiefere und kritischere Befassung mit herausfordernden Themen, die im schulischen Religionsunterricht möglicherweise nicht in der gebotenen Intensität behandelt werden (können).

Die Auseinandersetzung mit den Themen Leid, Schuld und Verzweiflung in *To Keep on Remembering* eröffnet einen intellektuell anspruchsvollen Diskursraum, in dem individuelle Eindrücke versprachlicht und in Dialog mit jenen der Mitschüler*innen und der Lehrkraft gebracht werden können. Ein solcher Raum fördert die Reflexion über die Komplexität und Individualität menschlicher Erfahrungen, ohne in die Falle vorschneller Lösungen oder banalisierender Erklärungen zu geraten.

Eine differenzierte und adressatengerechte Herangehensweise ist hierbei von zentraler Bedeutung. Die Vermittlung dieser Themen muss einerseits die Schwere und Tiefe von Leid und Schuld respektvoll anerkennen und andererseits eine Hoffnungsperspektive bieten, die auf eine zukunftsgerichtete und ermutigende Sichtweise hinweist. Der (religions)pädagogische Ansatz sollte daher die Balance zwischen der akkuraten Darstellung des Leidens und der Integrität einer christlichen Hoffnungsperspektive wahren, um den Schüler*innen einen Raum für reflektierte sowie spirituelle Auseinandersetzung zu ermöglichen.

Dieser Ansatz fördert nicht nur ein vertieftes Verständnis eigener Erfahrungen und eine gezielte und begleitete Befassung mit ihnen, sondern stärkt auch die Fähigkeit zur Empathie, zum Mitgefühl gegenüber anderen sowie zur kritischen Reflexion. Das Kunstwerk eröffnet einen Raum, in dem die Präsenz von Leid und Schuld (an)erkannt werden kann, während gleichzeitig die Teilnahme am gegenwärtigen Moment im Kontext eines

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eschatologischen Vorbehalts gefördert wird. Dadurch werden die Konzepte des Schon-jetzt und Noch-nicht deutlicher hervorgehoben und präzisiert.

Die bewusste und intensive Wahrnehmung, die das Kunstwerk fordert, bietet einen wertvollen Gegenpol zur Schnelllebigkeit und den rasch wechselnden Szenarien, die den Alltag vieler junger Menschen prägen. Diese Verlangsamung und die intensive Betrachtung schulen nicht nur die ästhetische Wahrnehmung, sondern können auch eine Brücke zur transzendenten Erfahrungswelt schaffen. Schüler*innen lernen, genauer hinzuschauen und den tieferen Bedeutungen von Kunstwerken nachzuspüren, wodurch ihre spirituelle und ästhetische Sensibilität geschärft wird.

Eine intensive Auseinandersetzung mit den Themen Leid und Schuld im Kontext der Glaskunst *To Keep on Remembering* wirkt der möglichen Gefahr einer von Selbstzufriedenheit geprägten bürgerlich-saturierten Religiosität entgegen, die wenig zur Veränderung der Realität beizutragen vermag. Das Kunstwerk eröffnet die Möglichkeit, die komplexen und häufig als belastend empfundenen Konzepte des Jüngsten Gerichts und des Fegefeuers neu zu interpretieren bzw. in einem anderen Licht zu betrachten. Nicht zuletzt veranschaulicht es die läuternde und heilende Kraft dieser eschatologischen Vorstellungskreise und verknüpft sie mit konkreten Lebenserfahrungen, was eine differenzierte Auseinandersetzung mit deren Bedeutung und praktischer Relevanz ermöglicht.

Durch diese Darstellung wird nicht nur die existenzielle Dimension von Leid und Schuld reflektiert, sondern auch die transformative Kraft dieser Konzepte betont. *To Keep on Remembering* stellt die Verbindung zwischen spirituellen Vorstellungen und gegebenen Lebenskontexten her, was eine tiefere Reflexion darüber zulässt, wie religiöse und ethische Konzepte als Kräfte der Veränderung und Hoffnung in der gegenwärtigen Welt wirken können.

Insgesamt unterstützt *To Keep on Remembering* eine vertiefte religionspädagogische Reflexion, die Schüler*innen nicht nur zur Auseinandersetzung mit historischen und theologischen Themen anregt, sondern auch zur Entwicklung einer sensibilisierten und empathischen Haltung gegenüber den komplexen und bleibend katastrophischen Realitäten der menschlichen Existenz und Geschichte.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida (2005): Art. Erinnerung/Gedächtnis, in: Metzler Lexikon Religion 1, 280–287.

Assmann, Aleida (1999): Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München.

Assmann, Jan (2018): Das kulturelle Gedächtnis Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München, 8. Auflage.

Altmeyer, Stefan (2006): Ästhetisches Lernen: Alles nur Dekoration?, in: Religionspädagogische Beiträge 57, 3–19.

Baert-Knoll, Valesca/Domsel, Maike Maria (2021): To keep on remembering. On the Ambivalence of Memory Culture and Memory Learning in a Cosmopolitan Context, in: ET-Studies 12,1, 241–257.

Blume, Michael (2009): Neurotheologie. Hirnforscher erkunden den Glauben, Marburg.

Blumenberg, Hans (2021): St. Matthew Passion. Translated by Helmut Müller-Sievers and Paul Fleming, Ithaca, New York.

Boschki, Reinhold (2005): Bedingungen und Möglichkeiten einer anamnetischen Kultur in Europa. Individuelle, gesellschaftliche und religionspädagogische Aspekte des Gedenkens, in: Religionspädagogische Beiträge 55, 99–112.

Bubmann, Peter (2018): „… weil sie die Seelen fröhlich macht". Musik und Spiritualität, in: Zimmerling, Peter (Hg.): Handbuch Evangelische Spiritualität (Theologie 2), Göttingen, 249–266.

Burrichter, Rita/Gärtner, Claudia (2014): Mit Bildern lernen. Eine Bilddidaktik für den Religionsunterricht, München.

Domsel, Maike Maria (2024): Hinter dem Horizont. Zum spirituell-religiösen Selbstverständnis von Religionslehrkräften, Stuttgart.

Domsel, Maike Maria (2019): Leben bis zuletzt. Eine freiheitstheoretische Fundierung christlicher Sterbebegleitung, Stuttgart.

Ellis, Carolyn/Adams, Tony E./Bochner, Arthur P. (2011): Autoethnography: An Overview, in: Forum Qualitative Sozialforschung 12,1, Art. 10.

Fuchs, Ottmar (^{2}2009): Das Jüngste Gericht. Hoffnung auf Gerechtigkeit, Regensburg 2009, 2. Auflage.

Gräb, Wilhelm (2012): „Einleitung: Imagination der inneren Welt", in: Ders./Cottin, Jérôme (Hg.): Imaginationen der inneren Welt. Theologische psychologische und ästhetische Reflexionen zur spirituellen Dimension der Kunst (Religion – Ästhetik – Medien 3), Frankfurt a.M., 9–19.

Grümme, Bernhard (2009): Religionsunterricht und Politik. Bestandsaufnahme-Grunsatzüberlegungen-Perspektiven für eine politische Dimension des Religionsunterrichts, Stuttgart.

Lohfink, Gerhard (2017): Am Ende das Nichts? Über Auferstehung und Ewiges Leben, Freiburg i.Br.

Kaindl, Maria/König, Klaus (2007): „Lieder und Musik", in: Rendle, Ludwig (Hg.): Ganzheitliche Methoden im Religionsunterricht, München, 5. Auflage, 260–279.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lapp, Michael (2023): Erinnerungskultur und ‚Vergangenheitsbewältigung' nach den Weltkriegen im Spiegel von Pfarr- und Schulchroniken, in: Janus, Richard/Kamcili-Yildiz, Naciye/Rose, Marion/Schroeter-Wittke, Harald (Hg.): Katastrophen. Religiöse Bildung angesichts von Kriegs- und Krisenerfahrungen im 19. und 20. Jahrhundert (StRB 26), Leipzig, 239–251.

Manemann, Jürgen (1998): Substitution und Kritik. Parameter einer Politischen Christologie nach Auschwitz, in: Manemann, Jürgen/Metz, Johann-Baptist (Hg.): Christologie nach Auschwitz. Stellungsnahmen im Anschluß an Thesen von Tiemo Rainer Peters, München, 77–85.

Mendl, Hans (2018): Religionsdidaktik kompakt für Studium, Prüfung und Beruf. München, 6. Auflage.

Metz, Johann Baptist (1997): Appendix: Lexikonartikel „Politische Theologie", in: Ders.: Zum Begriff der neuen Politischen Theologie 1967–1997, Mainz, 163–166.

Metz, Johann Baptist (1997): Die Autorität der Leidenden. Compassion – Vorschlag zu einem Weltprogramm des Christentums, in: Süddeutsche Zeitung 14./25./26, Nr. 296.

Metz, Johann Baptist (1997): §12 Ein biografischer Durchblick; „Wie ich mich geändert habe", in: Ders.: Zum Begriff der neuen Politischen Theologie 1967–1997, Mainz, 207–211.

Metz, Johann Baptist (2006): Memoria Passionis. Gesammelte Schriften 4, Freiburg i. Br.

Metz, Johann Baptist Metz (2011): Mystik der offenen Augen. Wenn Spiritualität aufbricht, Freiburg i.Br., 2. Auflage.

Metz, Johann Baptist (1997): §7 Unterwegs zu einer nachidealistischen Theologie, in: Ders.: Zum Begriff der neuen Politischen Theologie 1967–1997, Mainz, 103–118.

Moltmann, Jürgen (1972): Der gekreuzigte Gott. Das Kreuz Christi als Grund und Kritik christlicher Theologie, München.

Moltmann, Jürgen ([7]2018): Wer ist Christus für uns heute. Gütersloh.

Pemsel-Maier, Sabine (2019): Gericht, in: WiReLex. Permanenter Link zum Artikel: [https://bibelwissenschaft.de/stichwort/200588/] <31.01.2025>.

Reikemrstorfer, Johann (2006): Im „Theodizeeblick". Die neue Politische Theologie von Johann Baptist Metz, in: Barwasser, Carsten (Hg.): Theologien der Gegenwart. Eine Einführung, Darmstadt, 142–158.

Rose, Marion (2023): Johann Baptist Metz' „Autorität der Leidenden". (Ziel-)Kategorie einer Religionspädagogik als Krisenwissenschaft?!, in: Janus, Richard/Kamcili-Yildiz, Naciye/Rose, Marion/Schroeter-Wittke, Harald (Hg.): Katastrophen. Religiöse Bildung angesichts von Kriegs- und Krisenerfahrungen im 19. und 20. Jahrhundert (StRB 26), Leipzig, 291–302.

Salazar, Carles (2018): „Believing Minds: Steps to an Ecology of Religious Ideas", in: Riegel, Ulrich/Leven, Eva-Maria/Fleming, Daniel (Hg.): Religious Experience and Experiencing Religion in Religious Education (Research on Religious and Spiritual Education 11), Münster/New York, 23–42.

Schambeck, Mirjam (2006): Mystagogisches Lernen. Zu einer Perspektive religiöser Bildung (Studien zur Theologie und Praxis der Seelsorge 62). Würzburg.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Stückelberger, Johannes (2012): Zeitgenössische Kunst und religiöse Erfahrung, in: Wilhelm Gräb/Jérôme Cottin (Hg.): Imaginationen der inneren Welt. Theologische psychologische und ästhetische Reflexionen zur spirituellen Dimension der Kunst (Religion – Ästhetik – Medien 3), Frankfurt a.M, 51–66.

Zeindler, Matthias (2004): Gott der Richter. Zu einem unverzichtbaren Aspekt des christlichen Glaubens, Zürich.

https://diegosemprunnicolas.weebly.com/ [09.08.2024].

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Herrschaftsrepräsentation und Memoria

Die Wappenschilde im York Minster

Anja Ilka Schneider

Im Langhaus des York Minsters, der erzbischöflichen Kathedrale St. Peter in York, hängen in den Zwickeln der Rundbogenarkaden bunte Steinwappen einflussreicher lokaler Aristokratenfamilien des 14. Jahrhunderts.[1] In der Vierung und im Chor verändert sich das Bildprogramm hin zu einem historischen Narrativ der wichtigsten Baupatrone des Minsters sowie Schutz- und Lokalheiliger der Erzdiözese York, deren Bischöfe als Thronfolger der alttestamentlichen Könige sowie sämtlicher Päpste dargestellt werden. Sarah Brown ist eine Datierung der Steinschilde in das späte 13. und das 14. Jahrhundert gelungen, jedoch sind keine Stiftungsbelege oder Aufträge überliefert, die genauere Informationen über die Herkunft der Wappen offenbaren könnten.[2] Werden sie aber in den zeitgenössischen ritterlichen Kontext der adligen Gesellschaft sowie in die Forschung zu mittelalterlichen Modi der Repräsentation von Personen über deren Tod hinaus gesetzt, erweisen sich die Schilde im Minster als ideales Beispiel, um die doppelte Funktion von Wappen im Kirchenraum im England des 14. Jahrhunderts darzustellen. Diese bestand einerseits darin, den Wappenträger als heraldisches Körperzeichen im Raum zu vertreten und so seinen Status in der Gesellschaft, sein genealogisches Erbrecht sowie sein Besitzrecht visuell geltend zu machen. Andererseits erlaubte die heraldische Präsenz einer Person im Kirchenraum, Memoria und Fürbitte für ihre Seele zu sichern und sich in die lokale Kirchengeschichte einzuschreiben. Dabei war die Positionierung der Wappen im Raum durch den gesellschaftlichen Status des Trägers, seine politischen Allianzen oder Familienbande sowie seine politische oder geistliche Funktion mitbestimmt. Auch ohne vorhandene

1 Ich möchte mich herzlich bei Stefanie Lieb und Susanne Wittekind für ihre Unterstützung bei der Arbeit an diesem Artikel bedanken. Außerdem gilt mein Dank Tim Ayers, dessen Kenntnisse des Minsters und zielführende Fragen meinen Blick in die richtige Richtung lenkten.

2 Brown datiert die ersten Schilde auf die 1280er Jahre. Mit dem fortschreitenden Bau der Kathedrale im 14. Jahrhundert wurden Joch für Joch neue Schilde angebracht. Vgl. Brown 2003, 124.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schriftquellen mit direktem Bezug zu den Wappenschilden im Minster können diese Aufschluss über das Selbstbild, die Praktiken und Wertvorstellungen sowie die Bestrebungen einer adligen und klerikalen Elite des 14. Jahrhunderts verleihen.

Die Wappen im Kirchenraum wurden bereits im Jahr 1890 von Arthur Cust vollständig identifiziert.[3] 2003 hat Sarah Brown die Schilde in ihrer einschlägigen Monographie zum Minster im Spätmittelalter durch genauen Abgleich mit heraldischen Quellen datiert und so mit einer Chronologie des Bauprozesses verbunden.[4] Neben Brown haben Christopher Norton und Thomas French zu den Buntglasfenstern und den Grabmalen im Minster extensive Forschungsarbeit geleistet, zur Heiligenverehrung sind die Studien von French und Eric Gee besonders relevant.[5]

Das York Minster hat bisher wenig Platz in der Forschung über die heraldische Bilderwelt und ihre Funktion im Spätmittelalter gefunden.[6] Die erste juristische Auseinandersetzung mit der Heraldik durch Bartolo Sassoferrato, das Traktat *De Insigniis et Armis* aus dem Jahr 1358, wurde 1994 von Oswaldo Cavallar, Susanne Degenring und Julius Kirshner kritisch editiert und in Gänze übersetzt, um es in einen rechtshistorischen Kontext der italienischen Stadtstaaten des 14. Jahrhunderts einzuordnen.[7]

Zur rechtlichen Funktion der Wappen im ritterlichen England haben Laurent Hablot und Robert Jones geforscht, die nun zuerst herangezogen werden sollen, um die Symbolik von Anspruch und Besitzrecht in Bezug auf die Wappen im Minster zu erörtern.[8] Das zweite Kapitel des vorliegenden Beitrags stützt sich auf die Arbeiten von Mario Damen, Marcus Meer und Andrew Martindale zur genealogischen Symbolik der Heraldik, um die Herrschaftslegitimation und -repräsentation durch das heraldische Bildpro-

3 Vgl. Cust 1890. 1986 hat Yvonne Weir die Übersicht der Schilde grafisch umgesetzt und gesammelt veröffentlicht, in jenem Heft sind aber mehrere Fehler bei der Reihenfolge und Identifikation unterlaufen. Daher soll hier nochmal Browns Tabelle von 2003 grafisch dargestellt werden.

4 Vgl. Brown 2003, 177.

5 Vgl. Brown 1999; French 1989 und 1999; Norton 2005.

6 Umgekehrt hat Sarah Brown diese für die Rekonstruktion des Kirchenbaus herangezogen; außerdem ist die Diskussion der Heraldik in den Fenstern des Minsters ein wichtiger Teil der Forschungsarbeit zum Buntglas, die sich aufgrund der Menge an erhaltenen Buntglas aus dem 14. Jahrhundert für das Minster besonders anbietet. Siehe Brown 1999; Marks 2014.

7 Diese Edition ist eine Zusammenführung von 23 Manuskripten und deren Übersetzung ins Englische. Vgl. Cavallar 1994, 7f.

8 Vgl. Hablot 2017; Jones 2019.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gramm und dessen Interaktion mit anderen architektonischen und künstlerischen Elementen im Kirchenraum des York Minsters zu untersuchen.[9] Michael Michaels Aufsatz über das Privilege of Proximity, die Selbstrepräsentation von Personen oder Familien im Kirchenraum und die Relevanz der Platzwahl in diesem Kontext, sowie Hans Beltings Überlegungen zu einer transzendentalen Präsenz von Personen durch ihre Darstellung in Porträts oder Wappen werden im dritten Teil angeführt, in dem die Sicherung von Memoria durch die spezifisch heraldische Repräsentation im York Minster diskutiert werden soll.[10]

1 Wappen als Symbol für Präsenz, Anspruch und Macht

Die Entstehung der Heraldik in ihrer Funktion als Symbolträger und Identifikationsmittel einer Person oder Familie wird im 12. Jahrhundert verortet, beginnend mit heraldischen Bannern, die bald an Popularität von Wappenschilden übertroffen wurden.[11] Die Forschung der letzten Jahre zur Entstehung und Verbreitung von Wappen hat die vorherige Annahme, dass Heraldik zunächst allein zur Distinktion von Gegner und Mitstreiter auf dem Schlachtfeld diente, widerlegt und gezeigt, dass Wappenschilde vor allem wichtiger Bestandteil ritterlicher Riten und der (Selbst-)Repräsentation in höfischen Prozessen waren.[12] Jones verweist außerdem auf die frühe Nutzung und Entwicklung von heraldischen Symbolen in Siegeln auf Dokumenten zur Staatsführung.[13] Die Popularität der Heraldik wuchs in solchem Maße an, dass das Tragen eines Wappens im 13. Jahrhundert ein wesentlicher Bestandteil des Rittertums war.[14]

Der Most Noble Order of the Garter, zu deutsch „Hosenbandorden", ein 1348 von Eward III. gestifteter Ritterorden, der in seinen Reihen Mitglieder des englischen Königshauses sowie ausländischen Adel zählt, trifft sich bis

9 Vgl. Pawlik 2019; Martindale 1988.
10 Vgl. Michael 1997; Belting 2001.
11 Vgl. Hablot 2017, 39.
12 Vgl. ebd.; Belting 2001, 118; Paravicini 1998, 343. Die Hauptthese der Identifikation im Krieg findet sich beispielsweise noch bei Biewer 2003, 146. Jones spricht sich hier für eine Popularisierung der heraldischen Erkennung bei Ritterturnieren aus, vgl. Jones 2019, 142–144. Morgan verweist auf die Tatsache, dass Ritter im Krieg teilweise ihre Waffen und Wappen ablegten und die Schilde anderer Ritter trugen, vgl. Morgan 2018, 78.
13 Vgl. Jones 2019, 144; Paravicini 1998, 337.
14 Vgl. Jones 2019, 141.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

heute in einer eigenen, 1485 fertiggestellten Ordenskapelle.[15] Im hölzernen Chorgestühl sind über dem Sitz jedes Ritters dessen Banner, Helm, Helmzier und Schwert angebracht, sowie eine Tafel mit dem Wappen seiner Familie, was nach dem Tod über dem Sitz aufgehängt wird und dort an ihn erinnern soll.[16] Auch in einer Sitzung des Ritterordens vom Goldenen Vlies im Jahr 1445 in St. Bavo in Gent saßen die Ritter im Chor vor ihren für den Anlass eigens angebrachten Bannern; Wappenschilde verstorbener Ritter wurden vor einem schwarzen Tuch aufgestellt.[17] Während die körperliche Anwesenheit der Ritter also durch deren heraldische Identifikation unterstrichen wurde, war das Wappenschild die Manifestation einer andauernden transkörperlichen Präsenz nach dem Tod bzw. über den Tod hinaus. Bei Beerdigungen von Rittern wurden deren Wappenschilde nicht nur zur Repräsentation des Verstorbenen präsentiert, sondern auch rituell bei dem Trauerzug kopfüber getragen und bei Trauerreden in der heraldisch-poetischen Sprache der Blasonierung beschrieben.[18] Die Praxis der *subversio armorum*, der Umkehrung als Zeichen des Todes des Trägers, wurde ab dem 14. Jahrhundert zum Zeichen des Verrats oder der Niederlage im Krieg. Die Schändung von Wappen wurde so zur entehrenden Strafe oder zur Kriegshandlung.[19]

15 Vgl. Biewer 2003, 143; Ormrod 2016, 370. Die bereits existierende St. Georgs-Kapelle bei Schloss Windsor wurde dafür eigens umgebaut und erweitert. Es besteht Grund zur Annahme, dass der Orden bei einem Ritterturnier zur Feier der Einnahme von Calais gegründet wurde. Siehe hierzu und zu den ersten Jahrzehnten des Ordens Ormrod 2016, 363f., 366, 385.

16 Vgl. Biewer 2003, 143.

17 Vgl. Belting 2001, 122; de Gruben 1997, 230. Diese Aufmachung wird beschrieben von dem Zeitgenossen Olivier de la Marche: „dont les formes d'icelluy cueur furent parez de tableaux, armez et timrez des armes et timbres des chevaliers, de leurs motz, de leurs noms et de leurs devises [...] et d'abondant seoient iceulx blasons sur un grant drap noir", Beane/Arbaumont 1884, 88. Die genaue Sitzordnung der Ritter in den Sitzungen zwischen 1431 und 1491 hat Anne S. Korteweg herausgearbeitet, siehe hierzu Korteweg 1996. Die Praxis des Aufstellens der Wappen auf den Plätzen der anwesenden Ritter sowie auf schwarzem Tuch zum Gedenken an verstorbene Mitglieder wird bis heute weitergeführt, siehe dazu Dünnebeil 2007, 29–31.

18 Bei der Blasonierung im Rahmen einer Beerdigung wurden die Farben und Tiere auf dem Wappen als Attribute mit der Persönlichkeit des Verstorbenen und vor allem seinem Kampfgeist und Können in Krieg und Turnier verbunden. Vgl. Sahm 2009, 294, 297; Hablot 2017, 39.

19 Vgl. Hablot 2017, 48f.; Sahm 2009, 294f.; Damen/Meer 2022, 266. Bartolo Sassoferrato schreibt: „Wenn ein Mann wegen Hochverrats aus der Stadt vertrieben wird, müssen alle Wappen, die ihm zu Ehren angebracht wurden, zerstört werden." (*quando aliquis est expulsum de civitate propter proditionem, ubicum arma eius sunt depicta in*

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Durch die Anbringung ihres Wappens auf Hauswänden und Toren, in repräsentativen Räumen oder in Kirchen schrieben sich mittelalterliche Autoritätspersonen selbst in den Raum ein, eine Praxis, die Laurent Hablot „signing space" nennt.[20] In ihrer Untersuchung von Wappen im Stadtraum hat Susanne Wittekind mehrere Beispiele hervorgehoben, in denen Adelige, Patrizier und Gilden durch heraldische Zeichen an Schlusssteinen von Torbögen und Gewölben sowie in Buntglasfenstern ihre Zugehörigkeit und Position in einem politischen und familiären Netzwerk demonstrierten.[21] Die Zeichensprache der Heraldik verließ die höfische Sphäre und wurde in Kirchen und an öffentlichen Gebäuden sowie im Verkehrsraum Bestandteil einer visuellen Kommunikation von Hierarchie und Zugehörigkeit.[22]

Bereits Ende des 12. Jahrhunderts kam es zur zunehmenden Formalisierung der Gestaltung der Wappen sowie der Sprache der Blasonierung.[23] Heraldik wurde vor allem in England zu einem exklusiv adeligen System, das die Wappenführung durch Spezialisten bestimmen und in den sogenannten Wappenrollen verzeichnen ließ.[24] Durch die Standardisierung und Ordnung von Heraldik durch das Court of Chivalry wurde das Privileg eines Wappens nur dem Adel zugesprochen und auch für diesen reglementiert.[25] Der König nutzte seinen Vorsitz über das Gericht, um sich Sympathien der Eliten zu sichern und heraldische Privilegien wie die

---

sui honorem debent destrui.) Bartolo, to Dig. 48.19.24, fol. 201r. (eigene Übersetzung). Zitiert nach: Cavallar 1994, 55. Bezüglich der Wappenentehrung im Krieg sei verweisen auf die englischen Soldaten, die während des Hundertjährigen Krieges (1338–1453) gegen Frankreich im Königsberger Dom „Wappenschilde von Franzosen und ihren Verbündeten abrissen". Biewer 2003, 142.

20 Vgl. Hablot 2017, 42, 44; Wittekind 2019, 51; Damen/Meer 2022, 260. Zur Heraldik als Teil der urbanen visuellen Kultur im Spätmittelalter siehe auch die Dissertation von Meer 2019. Damen und Meer beschreiben die Praxis mittelalterlicher Ritter und adeliger Feldherren, nach der Einnahme einer Stadt den urbanen Raum umfassend mit ihren Bannern und Wappen zu bestücken und so ihren Anspruch geltend zu machen, vgl. Damen/Meer 265f. Zur heraldischen Signierung von Herbergen durch adelige Reisende im 14. Jahrhundert siehe Paravicini 1989, 335–338.

21 Vgl. Wittekind 2019, insbesondere 52.

22 Auch im privaten Raum kam es zu einer regelrechten „Blasonierungswut", in der Textilien, Möbel, Gebrauchsgegenstände und persönliche Schatzstücke mit dem eigenen Wappen versehen wurden, vgl. Jones 2019, 146; Brault 2002, 20f.; Cavallar 1994, 55f.

23 Vgl. Jones 2019, 141.

24 Vgl. ebd., 142; Cavallar 1994, 51.

25 Die Annahme eines Wappens ohne königliche Erlaubnis ist in England seit 1417 verboten, vgl. Cavallar 1994, 58; Brault 2002, 21.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Inkludierung königlicher Insignia in ein Familienwappen im Gegenzug für Loyalität und Gefallen zu vergeben.[26]



Abb. 1: Wappen des Erzbischofs Richard Scrope (1398–1405). © Anja Ilka Schneider, reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Chapter of York.

26 Vgl. Hablot 2017, 50, 54; Ailes 2002, 98.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bartolo da Sassoferratos (1314–57) Traktat *De insigniis et armis*, der 1358 posthum veröffentlicht wurde, war die erste „learned discussion of heraldry" des Mittelalters.[27] Sassoferrato behandelte darin die Frage, wer ein Wappen tragen durfte und wie dieses Wappen auszusehen hatte, eine nach Hierarchie und Erbfolge festgelegte Entscheidung.[28] Die Anbringung von Wappen auf unterschiedlichen Objekten wird hier lange diskutiert, dabei bekommt die Darstellung auf Schilden jedoch nur einen kurzen Hinweis – Heraldik ist für Sassoferrato kein integraler Bestandteil der Kriegsführung, sondern hauptsächlich ein Repräsentationssymbol im öffentlichen Raum.[29] Die heraldische Rechtspraxis in England nahm spätestens Ende des 14. Jahrhunderts Bezug auf Sassoferratos Traktat, als Johannes de Badeo Aureo in seinem *Tractatus de armis* (ca. 1395) angab, sich auf „Domini *Bartoli*" zu berufen.[30]

Im kreativen Feuer der frühen Heraldik kam es immer wieder zu Dopplungen der gewählten Wappen, welche vor den Rittergerichten beigelegt wurden. Einer der berühmtesten Wappendispute Englands war der Fall *Scrope versus Grosvenor* nach dem gemeinsam bestrittenen Schottlandfeldzug im Jahr 1385, bei dem Lord Richard Scrope und Sir Robert Grosvenor feststellen mussten, dass sie beide *Azure, a bend Or* trugen.[31] Vor Gericht wurde nach typischem Verfahren geprüft, wo, in welcher Form und wie oft die Wappen in Assoziation mit der jeweiligen Person im öffentlichen

27 Keen 1984, 148. Der Traktat wurde von Sassoferratos Schwiegersohn Nicolaus Alexandri überarbeitet und herausgegegeben, vgl. Lepsius 2002, 90. Die allererste theoretische Auseinandersetzung mit Heraldik war der Traktat *De Heraudie* aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, der sich aber in einer Handschrift über die französische Sprache befindet und damit nicht als eigenständiges Werk über Heraldik angesehen wird, vgl. hierzu Huthwelker 2013, 39.

28 Vgl. Bartolo, DI, c. 1.

29 Sassoferrato widmet der genauen Darstellung von heraldischen Elementen auf Bannern ganze neun Kapitel (Bartolo, DI, c. 14–21). Nach der Beschreibung von Wappen auf Kleidung und Siegeln macht er nur eine kurze Bemerkung zur Ausrichtung gemalter Wappen auf Schilden (Bartolo, DI, c. 31) und auf Wänden (Bartolo, DI, c. 33.).

30 Johannis de Bado Aureo, *de Armis*, 2 (Hervorhebung im Original). Vgl. außerdem Cavallar 1994, 2; Huthwelker 2013, 40.

31 Vgl. Jones 2019, 148; Saul 2021, 1420. Die Adelstitel beschreiben bereits das Machtgefälle zwischen den zwei Personen; Scrope hatte vor dem Rittergericht aufgrund seines höheren Status von Beginn an bessere Chancen, vgl. Caudrey 2019, 27. Sassoferrato setzt fest, dass die Person des höheren Ranges immer das Recht zur Wappenführung erhält, es sei denn – oder besonders – wenn das Wappen von einem Prinzen verliehen wurde, vgl. Bartolo, DI, c. 9.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Raum, in Kirchen und vor allem im Krieg präsent waren.[32] Heute hängt dieses Wappen (Abb. 1) in differenzierter Form, die Scrope als Erzbischof identifiziert, gemeinsam mit zwei ähnlichen, ebenfalls der Familie Scrope gehörenden Wappenschilden im Chor des York Minsters (Abb. 2). Zwei weitere Ausführungen befinden sich im nördlichen Seitenschiff des Chors. John de Feryby, der Unterschatzmeister des Minsters, sagte vor dem Rittergericht aus, dass er die „arms [...] on the walls of the organ loft in the Cathedral Church of York" kennt, erwähnt aber keine Steinschilde.[33] Insgesamt führte Grosvenor 151 Zeugen an, Scrope hingegen lud 246 Zeugen, darunter Bischöfe und hoher Adel.[34] Das Gericht fällte schließlich am 12. Mai 1389 eine Entscheidung zugunsten Scropes, gegen die Grosvenor Einspruch einlegte und den Prozess so bis zum Urteil Richards II. im Mai 1390 verlängerte.[35] Das Wappenschild Scropes im Chor muss also zwischen dem finalen Rechtsspruch des Königs im Jahr 1390 und dem Tod Scropes im Jahr 1405 angebracht worden sein.[36] Es scheint, als wäre der Ausgang des Disputs als Anlass und Lektion genommen worden, die Präsenz des Wappens an möglichst wichtigen Orten möglichst groß aufzuziehen und so das Recht an diesem Wappen in den Kirchenraum einzuschreiben.

32 Vgl. Jones 2019, 149; Morgan 2018, 87. Sämtliche Zeugenaussagen bezogen sich darauf, die Wappen der beiden Kläger in Verbindung mit ihren Trägern an unterschiedlichen Orten gesehen zu haben, wobei das Tragen der Wappen in verschiedenen Feldzügen von höchster Relevanz war. Caudrey nutzt den Gerichtsfall und die Aussagen der Zeugen über deren Vielzahl an unternommenen Kriegszügen, um zu zeigen, wie sehr die englische Gesellschaft unter Eduard III. militarisiert war, vgl. Caudrey 2019, 22f., 31.

33 Nicolas 1832, 347.

34 Vgl. Morgan 2018, 86.

35 Tatsächlich kam es zu weiteren Konfrontationen zwischen Grosvenor und Scrope, die erst im November 1391 vor dem gesamten Parlament in Westminster öffentlich beiseitegelegt wurden, vgl. ebd., 93f.

36 Sarah Brown datiert die Wappen auf 1398–1405, da sie von einer Anbringung nach Scropes Erhalten des Palliums in Rom im Jahr 1498 ausgeht, vgl. Brown 2003, 177. Eine Anbringung nach dem Tod ist aufgrund der baulichen Geschichte des Chors und der Umstände um Scropes Tod unwahrscheinlich; hierzu mehr in Kapitel 3.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

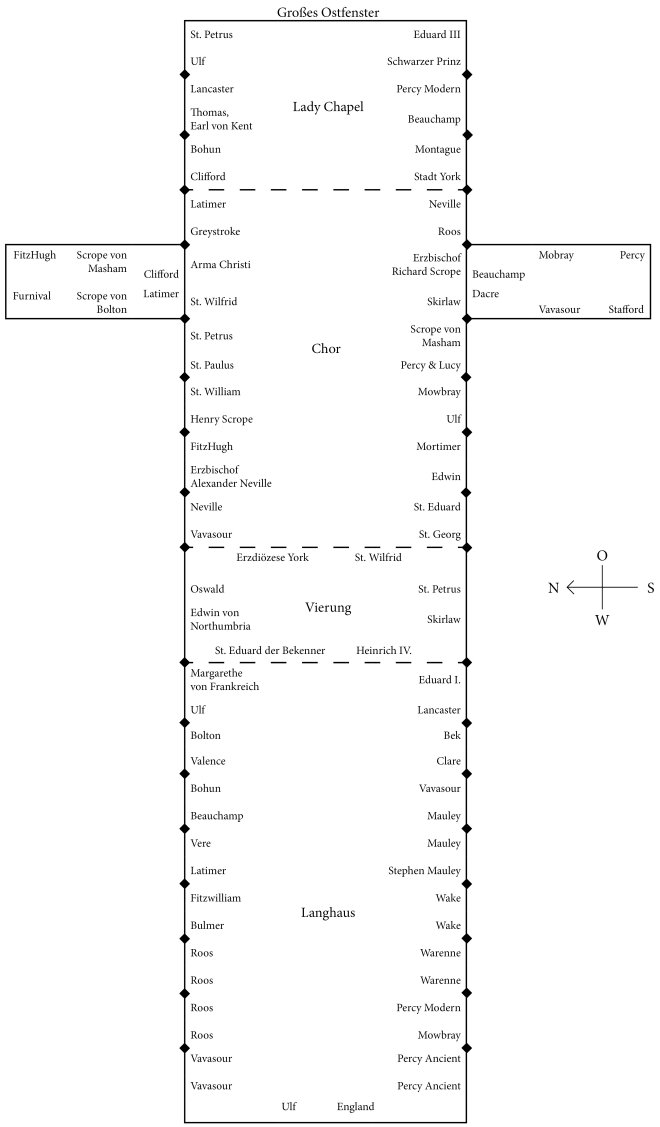


Abb. 2: Gesamtübersicht der Wappen im York Minster nach Weir 1986 und Brown 2003. © Anja Ilka Schneider.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diese heraldische Darstellung in einem Gebäude fand meist in den zentralen Räumen statt, in denen Macht ausgeübt und konsolidiert wurde.[37] Hierbei spiegelte die Anordnung, Größe und Anzahl der individuellen Wappen die Hierarchie der Personen wider, ähnlich wie diese auch in den zeitgenössischen Wappenrollen vermerkt wurde.[38] Wappenrollen dienten zur Aufzeichnung der Zusammenkunft unterschiedlicher Adeliger bei Versammlungen, Kriegszügen und Festtagen oder der Übersicht über und Erinnerung an das aristokratische Netzwerk zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort.[39] Diese Darstellungen waren hierarchisch gegliedert und begannen meist mit dem König Englands oder, wie bei der Fitzwilliam Roll aus dem Jahr 1310, mit den *Arma Christi*.[40] Die Reihenfolge der Wappen und die Nähe zum König oder den oft inkludierten Staatsheiligen drückte einerseits den Status des Trägers aus, andererseits erhofften die Träger sich durch die metaphysische Nähe den Segen der Heiligen und die Fürbitte der Betrachter.[41]

Neben den Wappenrollen tauchten heraldische Illustrationen auch in privaten Andachtsbüchern auf. Die mittelalterlichen Stundenbücher und Psalter, in denen wir heute noch figurative und heraldische Darstellungen der Auftraggeber finden, waren meist für den privaten Gebrauch, als Geschenke oder zur Vorführung für Gäste gedacht.[42] Die Inklusion von Wappen in diesen Büchern war ein besonders populäres Mittel zur Darstellung von Macht und Status.[43] Hier tauchten sie vor allem in den Rändern und Zwischenräumen auf, wozu Michael eine direkte Parallele zur angemessenen Präsenz von Wappen in architektonischen Zwischenflächen wie den Zwickeln einer Arkade zieht.[44] Die Anbringung der Wappenschilde im Minster kann also als architektonische Manifestation von heraldischen Marginalia angesehen werden.

37 Vgl. Hablot 2017, 44.
38 Vgl. ebd., 45.
39 Vgl. Hofman 2022, 33–39; Brown 1999, 44.
40 Vgl. Michael 1997, 64.
41 Vgl. ebd.
42 Vgl. Binski 2014, 99.
43 Vgl. ebd.
44 Vgl. Michael 1997, 69. Zum Thema Heraldik und Marginalia in mittelalterlichen Handschriften siehe auch Camille 1992.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1.1 Heraldische Zweitkörper im Sakralraum

Wappen erschienen zwischen dem 12. und 14. Jahrhundert immer häufiger im Sakralraum, zunächst auf Grabstätten und später als eigenständige repräsentative Elemente.[45] Die Präsenz eines Familienwappens in der Kirche wurde Ausdruck der dynastischen Macht und Einflussnahme jener Familie im Wirkungsbereich des Bistums oder Pfarrbezirks.[46] Gleichzeitig markierten die Wappen einen Territorialanspruch der vertretenen Personen oder Familien.[47] Die ersten Wappenschilde in den Zwickeln der Arkaden entstanden in den 1270er Jahren in Westminster Abbey, York folgte im Jahr 1291.[48] Wie Michael anmerkt, ist ein Wappen im Kirchenraum nicht nur „a proxy for that individual", sondern signalisiert auch dessen gottgegebenen Status in seiner Familie und der englischen Nobilität.[49] In Westminster basiert die Anordnung der Schilde deutlich auf der feudalen Hierarchie des Adels und deren Darstellung und Anordnung in zeitgenössischen Wappenrollen.[50] In York ist die Anordnung weitaus weniger hierarchisch strukturiert.[51]

45 Vgl. Michael 1997, 57. Siehe zu Heraldik und genealogischen Programmen bei Familiengräbern auch Heck 2002, vor allem Kapitel 5. Das vermehrte Vorkommen von Heraldik im Sakralraum war Teil einer größeren Entwicklung hin zu einer ritterlich-militärischen Ästhetik, die ihren Einzug in die mittelalterliche Kirche fand. So erschienen ab der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts Elemente aus der Festungsarchitektur wie Zinnen und Steinschilde in Westminster Abbey und verstärkten auf architektonischer Ebene das Bild einer *ecclesia fortis*. Siehe dazu Martindale 1992; Binski 2014, 146f., 154; Michael 1997, 58.

46 Vgl. Michael 1997, 56; Hablot 2017, 46.

47 Damit ist nicht nur das Land an sich, sondern auch die politische und gesellschaftliche Dimension des Herrschaftsanspruchs gemeint, vgl. Damen/Meer 2022, 246f.

48 Vgl. Binski 2014, 146; Michael 1997, 60.

49 Michael 1997, 64.

50 Vgl. ebd.

51 Vgl. Brown 1999, 124.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 3: Blick aus der Vierung ins Langhaus des Minsters, Schilde in den Zwickeln. © Anja Ilka Schneider, reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Chapter of York.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Schilde im Langhaus des Minsters (Abb. 3) repräsentieren die wichtigsten adligen Familien Nordenglands und setzen diese in visuelle Verbindung mit dem Königshaus und dem Stifter des Minsters, Ulf.[52] Das Wappenprogramm beginnt an der Westwand mit den Wappen von Ulf und England und endet vor der Vierung mit Ulf, Margarethe I. von Frankreich und Eduard I. Auffällig ist die mehrfache Darstellung einiger Wappen, wie die doppelte Repräsentation von Percy und Warenne, die dreifache Präsenz der Familie Vavasour, die vier Wappen der Familie Roos und die drei Wappen der Familie Mauley.[53]

Fast alle im Mittelschiff des Langhauses präsenten Barone oder Ritter waren Teil der schottischen Feldzüge Eduards I. in den Jahren 1298–1307.[54] Inhaltlich stimmen die Wappen mit denen der Falkirk Roll von 1298 überein, die die Ritter der Kampagne heraldisch festhält, die Reihenfolge ist jedoch eine andere.[55] Kraus schlägt vor, dass die heraldische Repräsentation der Ritter eher als Folge ihrer monetären Unterstützung des Baus zu betrachten ist und die Schilde während der Kriege als „*ex voto* offerings for their safe return" fungierten.[56] Brown hat das Stiftertum der Familien de Mauley, Percy, Vavasour und Roos durch Zahlungsbelege an die Bauhütte des Minsters belegt.[57] Die Steinschilde im Langhaus repräsentieren

52 Vgl. Brown 2003, 125.

53 Vgl. ebd., 278.

54 Vgl. Brown 1999, 44f. Zu den Schottlandfeldzügen siehe auch Lomas 2005 und King/Penman 2007, insbesondere die Einleitung, sowie King/Simpkin 2012.

55 Vgl. Brown 1999, 44f. Bezüglich der Wappenrollen für Kriege, unter anderem die Falkirk Roll, siehe außerdem Simpkin 2012, 21. Anthony Wagner hat 1950 eine gesammelte Version englischer Wappenrollen herausgegeben; zur Falkirk Roll siehe Wagner 1950, 27–29.

56 Kraus 1979, 140 (Hervorhebung im Original). Siehe dazu auch Hablot 2017, 46: „The presence of heraldry in sacred spaces was the result of multiple factors: the cult of the founder's or donors' memory, the right to be buried in a particular space, the exhibition of military ex-votos and so on." Die finanzielle Verbindung wird ebenfalls durch Quellen aus der Buchhaltung Erzbischof Meltons (1317–1340) bestätigt, in denen zahlreiche und langjährige Darlehen an den nördlichen Adel aufgezeichnet sind. Diese Schulden, die wahrscheinlich schon Jahre vor Meltons Weihung existierten, könnten sowohl große Spenden als auch andauernde Loyalität gegenüber der Erzdiözese bedingt haben, vgl. Brown 1999, 93.

57 Die Familie des Erzdiakons Stephen de Mauley ist im dritten und vierten Joch auf der Südseite mit zwei familiären Schilden und einem individuellen Wappen Stephens vertreten. Aus dem Jahr 1328 ist eine Zahlung von 100 Mark von Peter de Mauley, Stephens Neffe, an das Minster bekannt. Die Familien Percy und Vavasour, „prominent Minster benefactors", sind mehrfach im siebten und achten Joch der Arkade vertreten. Auch die Familie Roos, mindestens seit 1280 Stifter des Kirchenbaus und Verwandte

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Möglichkeit der englischen Ritter, durch Kriegshandlungen und Stiftungen Teil einer königlich-heraldischen Selbstdarstellung in der wichtigsten Diözese Nordenglands zu werden. Durch ihre heraldische Präsenz zeigten die Familien nicht nur ihren Status, sie betonten auch ihren territorialen Anspruch über die der Diözese verbundenen nördlichen Gebiete.



Abb. 4: Wappen und Horn Ulfs im Langhaus, © Meg Bernstein, reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Chapter of York.

Die Wappen im Langschiff zeichnen somit ein Bild einer über lange Zeit fest miteinander verbundenen Nobilität des Nordens unter der Schirmherrschaft des englischen Königshauses. Am Anfang und Ende steht Ulf, dessen goldenes Horn neben seinem Schild im ersten Joch vor der Vierung hängt (Abb. 4). Das Emblem, zweifach im Minster neben seinem Wappen platziert, repräsentiert ein echtes goldenes Horn, das der dänische Edelmann Ulph Thorgilsson der Legende nach um 1030 als Symbol für eine Schenkung seiner Ländereien an das Minster übergab, wo es bis heute

des Kantors Peter de Ros, sind im sechsten und siebten Joch der nördlichen Arkade vierfach geehrt, vgl. Brown 2003, 91. Die Familie Roos stiftete das St. Williams-Fenster sowie eine Chantry für Peter de Ros, hierzu später mehr, vgl. Gee 1984, 337.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in der Sakristei verwahrt wird.[58] In seiner ersten Erwähnung in einer Chronik der Geschichte des Minsters aus dem späten 14. Jahrhundert wird beschrieben, dass „Ulf, [...] indem er ein Elfenbeinhorn und das Siegel Petri überreichte, eine feste Investitur konstituierte".[59] Die Überschreibung von Land findet hier durch ein symbolisches Objekt statt, das später visuell neben dem heraldischen Körper Ulfs im Kirchenraum erscheint. M. T. Clanchy hat in seinem fundamentalen Werk *From Memory to Written Record* gezeigt, dass der Wandel hin zur Verschriftlichung von Zeugnissen und Besitzurkunden im 12. und 13. Jahrhundert für England am stärksten nachzuweisen ist.[60] Vorher reichte die Bezeugung anwesender Personen bei einer ausgesprochenen Übergabe von Besitz in Begleitung eines symbolischen Gegenstandes (oft Messer, Becher, Kreuze oder Torf aus dem Grundstück) vor Gericht, um den Anspruch auf ein Stück Land geltend zu machen.[61] John Cherry hat 1989 erste Überlegungen zur Symbolik der Tradition der Überschreibung von Land durch Horn veröffentlicht, Avinoam Shalem betont in seiner Monographie zum „Oliphant" die Assoziation von (Jagd-)Hörnern mit Land, Nobilität und Aristokratie.[62] Zuletzt hat Dustin Wood in *Ecomedievalism* eine Fallstudie dreier sogenannter „charter horns" („Urkunden-Hörner") und deren Verbindung zu einem historischen Narrativ von England vor der normannischen Eroberung durchgeführt.[63] Er argumentiert, dass die Präsenz eines Symbols des Besitzes das Recht des

58 Vgl. Shalem 2004, 121. Tatsächlich hat Cyril Bunt bereits 1950 gezeigt, dass das Horn und die damit verbundene *terra Ulfi* nicht von Ulf selbst, sondern von seinem Jarl Cnut konfisziert und der Kirche St. Peter in York übergeben wurden, nachdem Ulf einen Putschversuch für Cnuts Sohn unternommen hatte, vgl. Bunt 1950, 8–10. Zur Legende der Schenkung und Erwähnung in Schriftzeugnissen und Chroniken siehe auch Wood 2017, 70–76.

59 *Consul et insignis Eboracensis, comes Ulfus, / Praedia praebendis praebuit ille sua. / Tradens ex ebore cornu Petrique sigillum, / Investituram constituit solidam.* Chronicon Metricum Ecclesiae Eboracensis, 456 (eigene Übersetzung). Zur historischen Einordnung der Chronik siehe Rigg 1992, 293f. sowie Westgard 2016.

60 Vgl. Clanchy 1993, 5.

61 Vgl. ebd., 254; Wood 2017, 70.

62 Oliphanten sind aus dem islamischen Raum stammende, zum Horn geschnitzte Elfenbeinzähne, die im Mittelalter in Europa Verbreitung fanden, vgl. Shalem 2004, 122.

63 Vgl. Wood 2017, 68. Ein ähnlicher Fall ist der des „Boarstall Horn", das John Fitz Nigel 1266 auf Nachfrage als „Urkunde" für den Besitz des Bernwood in Buckinghamshire angibt. Siehe hierzu Clanchy 1993, 257.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aktuellen Besitzers nicht nur rechtlich belegte, sondern auch in einem historischen, ortsspezifischen Narrativ verankerte.[64]

Die gemeinsame Präsenz von Wappen und Horn des Ulfs im York Minster verdeutlicht genau diese doppelte Funktion. Das Wappen an sich ist bereits ein Symbol von Territorialanspruch, das nun mit dem Horn gemeinsam gezeigt wird.[65] Die Eingliederung von Ulf in die Wappengalerie setzt sein Stiftertum visuell mit der Wohltätigkeit der der zeitgenössischen repräsentierten Familien in Verbindung.[66] Die Repliken des echten Horns neben Ulfs Wappenschilden formen einen „paratext to the oliphant", der den Gründungs- oder Stiftungsmoment des Minsters im Kirchenraum reproduziert und in ein historisches Narrativ der Diözese einbindet.[67] Darüber hinaus wird Ulfs Horn durch die Präsenz der steinernen Repliken weiter mythologisiert, die durch ihre „skeumorphic materiality" zu Simulakren mit eigener Bedeutung und Funktionalität werden.[68]

Zum einen wird also gezeigt, dass das Minster auf rechtmäßig und zeremoniell erworbenem Grund gebaut ist, der eine königliche Historie aus vergangenen Zeiten trägt. Zum anderen werden der Besitz der Erzdiözese und deren mächtige Stellung im Norden Englands durch die heraldische Einbindung in die Wappenschau der assoziierten adeligen Familien und des Königshauses auf materieller und bildlicher Ebene an Anfang und Ende des Bildprogramms gesetzt.

64 Erst im Jahr 1922 wurde mit dem Lord Birkenhead's Act das Besitzrecht „by virtue of a horn" in England abgeschafft, Wood 2017, 70.

65 Vgl. Damen/Meer 2022, 253.

66 Vgl. Brown 2003, 125.

67 An dieser Stelle danke ich Meg Bernstein und Meg Boulton für das Teilen ihres noch unveröffentlichten Artikels „Oliphants Can Remember: the storied (after)lives of the Horn of Ulf" und den produktiven Austausch zu den steinernen Hörnern im Minster, vgl. Bernstein/Boulton 2024.

68 Bernstein und Boulton verweisen hier auf die „fictive soundscape", die durch das imaginierte Blasen des Jagdhorns in Richtung Altar kreiert wird und Ulf so in das mittelalterliche „sensorium" des Sakralraums einbezieht. Darüber hinaus lassen sich Parallelen zwischen der Aufbewahrung und Reproduktion bzw. Zelebrierung des Horns im Kirchenraum und der Aufbewahrung und Zurschaustellung von Reliquien ziehen, die Ulf trotz mangelnder Heiligsprechung zu einer wichtigen geistlichen Figur erheben. Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1.2 Genealogische Herrschaftslegitimierung in Glas und Stein



Abb. 5: Wappen der Familie de Mauley (Mitte) neben Wappen Stephen de Mauleys (rechts). © Anja Schneider, reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Chapter of York.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 6: Mauley Window, Familienmitglieder mit Wappen. © York Glaziers Trust, reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Chapter of York.

Wappen waren seit Beginn ihrer Verwendung Ausdruck von Abstammung und Verwandtschaft, Hans Belting bezeichnet sie als „dynastisches und genealogisches Gesicht".[69] Im Minster hängen beispielsweise sowohl Percy Ancient als auch Percy Modern in den ersten zwei Jochen am Westende des Langhauses, im südlichen Seitenschiff des Chors sowie in der Lady Chapel.[70] Auch die Familie de Mauley ist zweifach an der Südwand des Langhauses zu finden, neben dem persönlichen Wappen Stephen de Mauleys, Erzdiakon von Cleveland und Stifter eines Fensters im Langhaus (Abb. 5).[71] Stephen de Mauley stiftete das sogenannte De Mauley-Fenster, in

69 Belting 2001, 121. Vgl. außerdem Ailes 2002, 83; Damen/Meer 2022, 246. Zur Verbindung von Heraldik und Genealogie siehe auch Heinemann 2023.

70 Im Jahr 1299 kam es zu einem Wechsel des Percy-Familienwappens durch Henry Percy, vgl. Brown 2003, 277f.

71 Vgl. Kraus 1979, 144; Brown 1999, 37.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dem das Martyrium seines Namensheiligen St. Stephanus abgebildet ist.[72] In den unteren Paneelen sind mehrere Familienmitglieder dargestellt, die ihre eigenen Wappenschilde in die Höhe halten (Abb. 6). In den Reihen zwischen den figurativen Darstellungen prangen das königliche Wappen der Plantagenets sowie anderer Familien wie den Vavasours, die ebenfalls im Langhaus vertreten sind.[73] In der Darstellung sind also nicht nur ganze Adelshäuser vertreten, sondern einzelne Personen werden explizit in den Fokus gerückt, wobei sie durch die erkennbaren Ähnlichkeiten der Wappen sowie die physische Nähe im Raum direkten Bezug zueinander nehmen.

Das bildliche Narrativ einer Erbfolge zieht sich durch den gesamten Kirchenraum des Minsters und wird zunächst in den Programmatiken der Fenster erkennbar. Nicht nur zeitgenössische Familien wie die de Mauleys tragen zu diesem Bildprogramm bei. Das Jesse-Fenster von 1310–20 zeigt ein im 13. und 14. Jahrhundert typisches Motiv, in dem aus dem am Boden liegenden Jesse ein Stammbaum der christlichen Genealogie entwächst.[74] Dargestellt ist der bei Jesaja beschriebene Stammbaum Christi (Jes 7,14; 11,1; 52,2), der eine Genealogie *Jesu Christi, filii David* (Mt 1,1–17) rückwärts über David und Jesse bis Adam etabliert, ein erster Versuch der Eingliederung Christi in die Blutlinie der alttestamentlichen Könige.[75] Im ritterlichen England des 14. Jahrhunderts, in dem sich der Adel durch Blutlinien und Erbfolgen definiert und jegliche Machtpositionen und -gefälle innerhalb dieses Systems verhandelt, wird ein König der Christen als Thronfolger der biblischen Könige im Kirchenraum gezeigt.

72 Vgl. Brown 1999, 37.

73 Vgl. Cust 1890, 103f.; Brown 1999, 37.

74 Das Fenster wurde im Laufe der Jahrhunderte mehrfach verändert und restauriert, weshalb der ursprüngliche Zustand nicht mehr rekonstruierbar ist; das ikonographische Thema des Fensters ist aber trotz möglicher visueller Veränderungen erhalten, vgl. Reddish 2003, 1.

75 Jesse-Darstellungen als Teil der familiären Genealogie gab es im Spätmittelalter in ganz Europa. Über Darstellungen des 15. Jahrhunderts von Dominikus als Weinstock, aus dem der Dominikanerorden entspringt, siehe Marschall 2023. Für die Nürnberger Patrizier des 16. Jahrhundert wurde das Thema zum Mittel der retrospektiven Ahnenschaffung in bildlichen Darstellung familiärer Ahnengeschlechter, deren Stammbäume aus einem „Ritter in Adamspose" entsprangen, vgl. Pawlik 2019, 191. Zum Einzug Maximilians von Österreich in Antwerpen im Jahr 1478 stellten die Gilden einen Baum mit siebzehn Ästen auf, an dem die Wappenschilde der siebzehn Ländereien seiner Ehefrau Marias von Burgund angebracht waren, vgl. Damen/Meer 263f. Zum Jesse-Thema im Spätmittelalter siehe auch Green 2019.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 7: Die fünf letzten Könige am Lettner: Eduard III., Richard II., Heinrich IV., Heinrich V. und Heinrich VI. © Anja Ilka Schneider, reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Chapter of York.

Der Einfluss des ritterlichen Herrschaftsbildes wird bei der Betrachtung des Lettners am nördlichen Ende der Vierung weiter erkennbar, an dessen Front die Figuren 15 englischer Könige von Wilhelm dem Eroberer bis hin zu Heinrich VI. stehen und Richtung Westen ins Kirchenschiff blicken.[76] Besonders spannend ist der Vergleich der Gesichter der Figuren: Während die Könige auf der linken Seite abwechselnd immer wieder die gleiche Physiognomie aufweisen, beginnt bei den letzten vier Figuren ab Richard II. eine erkennbare Individualisierung der Gesichtszüge (Abb. 6). Die Individualisierung ist ein Zeichen des aufkommenden Porträts in Malerei und Bildhauerei in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.[77] Belting beschreibt

76 Die auffällige Asymmetrie der sieben Nischen auf der linken und acht Nischen auf der rechten Seite lässt sich durch den plötzlichen Tod Heinrichs V. (r. 1413–1422) während der Fertigstellung des Lettners erklären, woraufhin der neue Regent etwas unelegant an der rechten Seite angefügt wurde. Siehe hierzu Dobson 1977, 182.

77 Vgl. Martindale 1988, 22.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wappen und Porträt als sich ergänzende Ausdrücke von Genealogie.[78] Während das Wappen der englischen Krone als Träger einer gesamten Herrscherfamilie direkt gegenüber an der Westwand prangt, sind hier die einzelnen Könige in skulpturalen Porträts präsent. Die nachträglich attribuierten Physiognomien, die sich alle mehrfach wiederholen, zeigen die eigentliche Funktion dieses Bildprogramms. Die Skulpturen bilden eine Erbfolge, in der Herrschaft einerseits historisch vom ersten König bis zum lebenden Monarchen, andererseits über physiognomische Ähnlichkeit demonstriert und legitimiert wird. Der Königslettner ergänzt das Wappenprogramm nicht nur, er erläutert es auch durch die klare Repräsentation von „transkörperliche[m] Erbrecht".[79]

Dieses Konzept der Herrschaftslegitimierung durch Erbnachfolge findet in den Fenstern des Ostflügels ihren Höhepunkt. In den Obergadenfenstern des Chors sitzen eine Reihe Erzbischöfe, Päpste und Könige, allesamt relevant für die Entwicklung des Christentums im Norden Englands und in York selbst.[80] Diese Heiligen- und Papstgalerien entstammen einer Jahrhunderte überspannenden Bildtradition im Kirchenraum, interessant ist hier jedoch der Vergleich zu zeitgenössischen urbanen Räumen, in denen ähnliche Bildprogramme auftauchen.[81]

Aus dem 14. Jahrhundert sind zahlreiche Beispiele für Gerichtssäle, Rathäuser, und Zunftgebäude erhalten**,** in denen Herrschergalerien in den Fenstern und deren heraldische Untermalung oder gänzlich heraldische Ausgestaltung genutzt werden, um Machtanspruch und Status zu verdeutlichen.[82] Die St. Mary's Guildhall in Coventry ist die 1342 erbaute Versamm-

78 Vgl. Belting 2001, 121. Das Wilton-Diptychon illustriert diese Tatsache besonders deutlich; auf den äußeren Flächen prangen das Wappen und die Devise Richards II., während die Innenseite ihn bei seiner Krönung zeigt. Siehe dazu auch Making & Meaning 1993. Im 14. Jahrhundert lösen zunehmend realistische Porträts des Königs Wappen als emblematische Präsenz des Herrschers *in absentia* ab, vgl. Hablot 2017, 54.

79 Belting 2001, 121.

80 Vgl. Brown 2003, 285.

81 Martindale verweist auf römische Kirchen wie St. Paul vor den Mauern in Rom, welche als Ursprungsorte dieser Heiligen- und Papstgalerien von Beginn der Kirche bis zur Entstehung der Gebäude gelten. Im Mittelschiff St. Pauls vor den Mauern prangen 42 kreisrunde Papstporträts über den Rundbögen, ein Herrschern, Helden und Heiligen reservierter Darstellungsmodus, vgl. Martindale 1988, 29; Camerlenghi 2018, 70.

82 Hablot 2017, 53; Biewer 2003, 144. Zum Konstanzer Stadtwappen siehe Rolker 2017, zur rückwirkenden Herrschaftslegitimierung durch ein heraldisches Programm in der Kapelle des Binnenhofs in Den Haag siehe Damen/Meer 2022.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lungshalle einer von Kaufleuten gegründeten Zunft, die auch adlige, königliche und geistliche Mitglieder in ihren Reihen zählte.[83] Das Nordfenster der Guildhall zeigt neun Regenten, welche die Geschichte Englands und Coventrys insbesondere beeinflusst haben, sowie deren Wappen und Namen.[84] Durch die zentrale Platzierung der königlichen (Gründungs-)Mitglieder unter dem Maßwerk, das die Wappen der lokalen Aristokratie sowie verbündeter Städte enthält, wird die der St. Mary's Guild verbundene Herrscherfolge nicht nur genealogisch visualisiert, sondern auch demonstrativ in das soziale Netzwerk der Gilde eingeschrieben.[85]

Auch das große Ostfenster des York Minsters zeichnet eine genealogisch anmutende Ahnenfolge der für die Kathedrale wichtigsten Personen. Das Maßwerk des Fensters beinhaltet 143 Figuren, die die himmlische Hierarchie verkörpern: „Old Testament kings, prophets and patriarchs, the apostles, evangelists, saints, martyrs and the angelic orders".[86] Die unterste Reihe zeigt Könige, Bischöfe und Päpste, in deren Mitte der Stifter des Fensters, Bischof Walter Skirlaw von Durham, kniend in Amtstracht vor seinem Wappen dargestellt ist.[87] Das Ostfenster ist Teil der Lady Chapel, einem der ältesten Teile der Kirche. Sie wurde bereits 1361–1373 erbaut, war aber bis zur Fertigstellung des gotischen Chors um 1400 vom Hauptschiff abgetrennt und wurde erst dann mit der Vierung verbunden, woraufhin sie durch Tore vom Querhaus aus zugänglich wurde.[88] Als die Lady Chapel um 1370 nutzungsbereit war, bettete Erzbischof Thoresby sechs seiner Vorgänger vor den Altar der Kapelle und wählte seine eigene letzte Ruhestätte neben ihnen, wie es auch seine Nachfolger tun sollten.[89] Die Gräber führten so die metaphorische Erbfolge aus dem Ostfenster weiter und bildeten eine Sequenz von Paulinus, dem Gründer des ersten Kirchenbaus im 7. Jahrhundert, bis zu den Yorker Erzbischöfen.[90]

Das Wappenprogramm der Lady Chapel beginnt direkt vor dem Ostfenster mit Petrus und Ulf auf der Nordseite sowie Eduard III. und dem Schwarzen Prinzen an der südlichen Arkade. Es folgen Henry of Lancaster

83 Vgl. Wittekind 2019, 58f.
84 Vgl. ebd., 63.
85 Vgl. ebd., 63f.
86 Brown 1999, 66.
87 Vgl. ebd. Zum großen Ostfenster hat Sarah Brown 2018 eine ganze Monographie verfasst, siehe Brown 2018.
88 Vgl. Brown 1999, 70; Norton 2005, 169.
89 Vgl. ebd., 173.
90 Vgl. ebd., 172f.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sowie lokaler Familien, die mehrfach im Kirchenraum vorkommen.[91] Im dritten Joch, direkt vor dem Chor, hängt das früheste bekannte Wappen der Stadt York und rundet somit das Narrativ der Wappenfolge ähnlich wie das des Ostfensters mit dem konkreten Fokus auf das Minster und die Stadt ab.[92] Das Bildprogramm des Ostflügels positioniert die Kathedrale und vor allem die mit ihr verbundenen Personen in einer petrinischen Dynastie als Nachfolger der alttestamentlichen Könige und christlichen Kirchenoberhäupter.

Das Wappen Ulfs gehört gemeinsam mit denen der Heiligen und lang verstorbenen Könige einer Sonderklasse der Heraldik an. Die sogenannten imaginierten Wappen, im Englischen „attributed arms", sind Wappen präheraldischer Figuren, die aus der Notwendigkeit heraus entstanden, wichtige historische und biblische Personen in die heraldische Bildsprache der Zeit einzuordnen.[93] Die Darstellung attribuierter Wappen beginnt im Langhaus mit Ulf und bildet in der Vierung und im Chor einen großen Teil des Bildprogramms.

Im Vierungsturm hängen die historischen Wappen der Erzdiözese York, König Edwins, dem Gründer des Minsters,[94] und König Oswalds, der den

91 Vgl. Brown 2003, 278. Bohun und Beauchamp, hier schräg gegenüber, sind im Langhaus nebeneinander an der nördlichen Arkade vertreten. Clifford ist im südlichen Seitenschiff des Chors ein zweites Mal vorhanden.

92 Vgl. ebd.

93 Die Fantasiewappen oder imaginierten Wappen bilden bisher eine nicht zu vernachlässigende Forschungslücke; es lassen sich einzelne Diskussionen nachträglich attribuierter Wappen in Wappenrollen bestimmter Anlässe oder in der bildlichen Darstellung von Legenden finden; ein größeres Gesamtwerk, das diese Themen vereinigt, wäre aber eine wünschenswerte Addition zum aktuellen Forschungsstand. Eine Auflistung von einigen attribuierten Wappen englischer prä-heraldischer Könige finden sich bei John P. Brooke-Little, der auch über die Festlegung bestimmter Fantasiewappen nach deren Anerkennung durch Könige schreibt. Dies geschah beispielsweise für das Wappen von St. Eduard, das von Richard II. zur persönlichen Anbetung genutzt und so kanonisiert wurde; siehe Brooke-Little 1998, 44. Zu Fantasiewappen von König Arthur und dessen heraldisch visualisierte Rolle als Held und Heiliger zugleich siehe Pickford 1955; Göller 1962 und Göller 1963, 131. Horst Schröder hat in seiner Untersuchung der bildlichen Darstellung der Nine Worthies über die Wappen jener präheraldischen Helden geschrieben, siehe dazu Schröder 1971, 123–128. Christof Rolker beschreibt im Wappenbuch des Konstanzer Bürgers und Ritters Konrad Grünenberg die Wappen des „biblischen Josua als ‚erstem Herzog' bzw. dem heiligen Georg als Markgrafen von Palästina", siehe Rolker 2014, 196. Zum attribuierten Wappen und Kult um St. Alban, sowie die identitätsstiftende Rolle der mit St. Alban assoziierten Zeichen für frühe europäische Siedlungen in Kanada siehe Lofft 2019.

94 Vgl. Norton 2005, 167.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

romanischen Vorgängerbau fertigstellte.[95] Aus den Reihen der Heiligen sind der ehemalige Bischof St. Wilfrid, der seit seinem Tod im Jahr 709 verehrt wurde, sowie Eduard der Bekenner, der letzte angelsächsische König, und St. Peter selbst vertreten.[96] Bischof Skirlaw von Durham und König Heinrich IV. waren beide hauptverantwortlich für den Bau des Vierungsturms und werden hier als einzige zeitgenössische Individuen verehrt.[97] 1407 stürzte der Vierungsturm in Richtung Mittelschiff ein und muss das erste Joch mit beschädigt haben.[98] Die Bündelpfeiler und Spitzbögen um die Vierung wurden verstärkt und ein neuer Turm im Perpendicular Style errichtet, welcher zwei Geschosse haben sollte, jedoch nach langen Verzögerungen ohne zweite Etage und Turmspitze blieb.[99] Die Schilde im Vierungsturm hängen über den massiven Rundbögen einige Meter höher als die Schilde in Langhaus und Chor; sie sind außerdem größer und mit Figuren über dem Wappenschild versehen (Abb. 8).[100] So entsteht eine starke visuelle Steigerung des Wappenprogramms bei der Bewegung Richtung Osten. Der Vierungsturm ist ein Ort des Zusammentreffens der Schutzpatrone und Könige, die für den christlichen Glauben in England von Bedeutung waren. Des weiteren wird die Geschichte der Kirche rückwirkend anhand ihrer wichtigsten Figuren erzählt, bis hin zu Petrus selbst. Im York Minster werden die beiden Gründer der Kirche über den verstärkten Stützpfeilern „ihres" alten Baus wortwörtlich an höchste Stelle gesetzt und dabei selbst in der Bausubstanz Stein verewigt.

95 Vgl. Brown 2003, 279. Die Rückberufung auf Edwin und Oswald ist ein weiteres Beispiel für den (bildlichen) Fokus auf individuelle Gründerfiguren, der sich in Kirchen ab dem 12. Jh. Etablierte, vgl. Martindale 1992, 149.

96 Vgl. Brown 2003, 12f., 279. Wilfrid gilt als Begründer der Erzdiözese York, tatsächlich war er aber Bischof von Northumbria. Dieser Bischofssitz wurde kurz nach seinem Tod zur Erzdiözese York erhoben, weshalb Wilfrid später als Erzbischof von York verehrt wurde. Siehe hierzu Werronen 2017, 24.

97 Vgl. Brown 2003, 205.

98 Vgl. French 1999, 7.

99 Vgl. Dobson 1977, 170.

100 Es ist möglich, dass erst nach dem Wiederaufbau des Turms größere Schilde angebracht wurden, die angepasste Größe ergibt aber auch hinsichtlich der größeren Zwickelfläche Sinn.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 8: Wappen im Langhaus und im Vierungsturm, Blick aus dem Schiff Richtung Vierung. © Anja Ilka Schneider, reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Chapter of York.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die steinernen Wappenschilde im York Minster identifizieren die mächtigsten Personen und Familien der englischen Kirche und des englischen Nordens zum spezifischen Zeitpunkt des Kathedralbaus im 14. Jahrhundert. Durch Kriegshandlungen, finanzielle Unterstützung und Stiftungen sowie durch kirchliche Werdegänge konnten sich diese Personen in den Bau selbst einschreiben und somit ihre Autorität, deren Legitimierung und ihre Beziehungen untereinander durch ihre heraldische Präsenz erkenntlich machen. Präheraldische Figuren wurden mit ihren attribuierten Wappen in das Bildprogramm eingegliedert, um den Besitzanspruch, das historische Fundament und die historische Beständigkeit der Macht der Erzdiözese zu demonstrieren.

2 Totenverehrung und Memoria durch Heraldik im York Minster

Eine der ersten bildlichen Mittel zum Gedenken an Verstorbene und zur Erinnerung, für deren Seele zu beten, war der zunehmend individualisierte Gisant, eine liegende Figur, die im 12. Jahrhundert zunächst nur auf den Gräbern von Klerikern und ab dem 13. Jahrhundert auch an Grabmalen von Aristokraten und ihren Frauen erscheint.[101] Das Porträt, das im Spätmittelalter meist in Kombination mit dem Wappen des Dargestellten vorkommt und teilweise durch jenes ersetzt wird, bildet einen Zweitkörper des Verstorbenen, der vom Betrachter „Fürbitte für das Seelenheil des Dargestellten *in absentia*" verlangte.[102] Die Zierung eines Wappens durch Helme und Kronen ergänzt das bloße Schild und erweitert es zu einem tatsächlichen heraldischen Körper.[103] Dieser heraldische Körper wird bei den Steinschildern des Minsters in der Vierung und im Ostflügel durch individualisierte Köpfe auf den Wappen ergänzt, die ihre Träger und deren klerikale oder adelige Position durch Kleidung und Attribute identifizieren.

101 Gisants waren im Hochmittelalter zunächst flache Reliefs auf Grabplatten, später wurden die Figuren immer plastischer und differenzierter, vgl. Saul 1992, 45; Martindale 1988, 9.

102 Belting 2001, 116, 126.

103 Diese Zier entwickelte sich im Laufe des Spätmittelalters zu immer üppigeren Ausmaßen, vgl. Hablot 2017, 43.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2.1 Wappen als Körperzeichen verstorbener Stifter

Da der Appell zur Fürbitte die konkrete Identifikation des verstorbenen Individuums erforderte, wurde die Rolle des Stifters in Bildwerken des Spätmittelalters immer sichtbarer.[104] Nicht nur Namen wurden nun explizit genannt, auch die Bitte *orate pro anima* an Grabmälern und in Stifterbildern verdeutlicht ein Streben der klerikalen und weltlichen Elite nach Kommemoration.[105] Die Stiftung war ein „soziales System [...], das den Tod überdauerte", sodass nicht nur Angehörige, sondern auch die von der verstorbenen Person finanziell unterstützten Institutionen, insbesondere Kirchen, für deren Seele verantwortlich waren.[106] Wappen im Kirchenraum setzten sowohl die bildliche Repräsentation der Verstorbenen an Grabplatten als auch die namentliche Identifikation von Stiftern in heraldischer Abstraktion fort. Kleriker und Adelige waren in der Heraldik ausgebildet; die Anbringung von Stifterwappen sicherte ihren Trägern die Memoria ihrer Nachkommen.[107]

Die Patronage für das Minster war für reiche Bürger Yorks eine Chance, ihre Zeit im Purgatorium konkret zu verkürzen. Erzbischof Greenfield (1304–15), der selbst große Summen für den Bau der Kathedrale spendete, bot 1306 einen Ablass von 40 Tagen im Fegefeuer für alle, die es ihm nachtun würden.[108] Das Stiften von Fenstern oder Gebäudeteilen war also eine sinnvolle Investition, die Verkürzung der Buße nach dem Tod versprach und Stiftern die Möglichkeit verlieh, ihren Namen und womöglich ihr Abbild im Kirchenraum zu verewigen.[109] Im Minster sind in den Fenstern

104 Vgl. Saul 1992, 47.

105 Ebd. Marks bemerkt hier, dass die Verwendung von Latein, „an international medium of communication for the elite", einen exklusiven Dialog unter den (der Sprache) Mächtigen bewirkte, siehe Marks 2014, 17.

106 Vgl. Borgolte 1994, 270.

107 Vgl. Marks 2014, 10; Michael 1997, 58.

108 „And we, through the mercy of Almighty God, and the merits of the glorious Virgin, his Mother, of the blessed Apostles Peter and Paul, and also of the most holy Confessor William, the patrons of the said Church, and of all the Saints, do grant forty days, &c. to all your parishioners and others within this our diocese, &c, who, in pursuance of our exhortation, shall relieve the aforesaid Church, and out of the possessions bestowed upon them by Almighty God, shall lend a helping hand to the fabric of the said Church, or shall lead others to do the same." Der gesamte Ablass ist transkribiert und übersetzt in Browne 1847, 116f. Vgl. außerdem Brown 1999, 34; Brown 2003, 90, 108.

109 Ähnlich ist es bei den Versammlungshäusern der religiösen Gilden in England, in deren Fenstern die wichtigsten Mitglieder und Wohltäter mit Wappen und Namen

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

des frühen 14. Jahrhunderts hohe Funktionäre der Diözese vertreten, wie beispielsweise Peter de Dene, Generalvikar des Erzbischofs Greenfield, oder Erzbischof Melton, der das Westfenster im Langhaus stiftete.[110] Doch nicht nur Adel und hoher Klerus sind in den Stifterbildern in Fenstern und Grabmälern zu finden. Richard Marks beschreibt ab dem 14. Jahrhundert eine Transformation der englischen Gesellschaft „from the traditional ‚three estates' (priests, knights and labourers) to a more complex structure which embraced inter alia a rich urban mercantile class".[111] Diese Verschränkung wird im Minster erkennbar anhand der Stiftung mehrerer Fenster durch lokale Adelsfamilien wie den De Mauleys sowie durch wohlhabende Handwerker wie dem Goldschmied und Glockengießer Richard Tunnoc.[112] Im steinernen Wappenprogramm sind jedoch nur Adelsfamilien, Klerus und historische Figuren dargestellt.

vergegenwärtigt werden und so deren *memoria* in besonderem Maße einfordern und garantieren. Vgl. hierzu Wittekind 2019, 65. Zur beispielhaften heraldischen (Selbst-)Repräsentation der Habsburger in Buntglas und Stein im Laufe des 15. Jahrhunderts siehe Damen/Meer 2022, 261f.

110 Vgl. Marks 2014, 4f.

111 Ebd., 4.

112 Vgl. Brown 1999, 37, 42. Das von Richard Tunnoc gestiftete „Bellfounder's Window" zeigt Dutzende goldener Glocken und hebt so das Handwerk des Stifters im Kirchenraum deutlich hervor, vgl. Norton 2005, 169.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2.2 Chantries im York Minster – gekaufter Anspruch auf Memoria



Abbildung 9: St. William's College, Wappen von St. William und Petrus über dem Eingangsportal. © Anja Ilka Schneider.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Innenraum des Minsters befand sich im 14. Jahrhundert in einem Zustand der ständigen Veränderung. Die unterschiedliche Nutzung der verschiedenen Flügel und die wachsende Zahl an gestifteten Altären im Mittelschiff machten die Kathedrale zu einem „house of many mansions", in dem Messen, Synoden und andere erzbischöfliche Versammlungen stattfanden, das aber auch von lokaler Obrigkeit und Händlern genutzt wurde.[113] Ein heute nicht mehr erkennbarer Bestandteil des mittelalterlichen Kirchenraums ist die Vielzahl an Chantries, gestifteter personalisierter Andachtsaltäre, an denen regelmäßig Seelenmessen durch spezialisierte Chantry Priests durchgeführt wurden.[114] In York gab es Dutzende von Altaristen, die nicht direkt an die Erzdiözese gebunden waren und zu den rangniedrigsten Geistlichen der Kathedrale gehörten, einer Art „clerical proletariat".[115] Für diese Gruppe wurde 1461 das St. William's College gegründet, ein Bau direkt östlich des Minsters, der von der in den Steinschilden vierfach vertretenen Neville-Familie großzügig unterstützt wurde.[116] Über der Eingangstür des Colleges prangen die Wappen St. Williams und Petri (Abb. 8), die als die wichtigsten Heiligen für die Erzdiözese York und ihre Kathedrale bezeichnet werden können.

Gee hat in einer Untersuchung der Chantry Surveys von 1894–99 festgestellt, dass die meistrepräsentierten Familien der 40 Chantries an 28 bis 30 Altären Percy und Scrope waren, welche beide auch im Wappenprogramm besonders präsent sind.[117] Während des Neubaus unter Erzbischof Thoresby (1354–1373) stiftete dieser 1364 die „Chantry of Our Lady" und stellte vier Altaristen an, um für die Familie Percy zu beten.[118] Weiter lassen sich Chantries für Henry Vavasour, die Familie Neville, Peter de Ros, Walter Skirlaw und Richard Tunnoc nachweisen.[119] Hier wird deutlich, wie die Stifter des Minsters im 14. Jahrhundert eine allumfassende visuelle, namentliche und heraldische Einschreibung ihrer selbst in das Gebäude veranlassten, um nicht nur ihren Status zu betonen, sondern auch die Memoria der vielen im Minster betenden Menschen zu sichern.

113 Dobson verweist hier auf die Nutzung für politische Diskussionen, Geschäfte und die Aufbewahrung wichtiger Gegenstände und Dokumente, vgl. Dobson 1977, 84.
114 Vgl. Binski 1996, 116; Daniell 2018, 862; Stroud 2008, 65. Die Altäre sind heute allesamt verschwunden; es sind keine Überreste erhalten, vgl. Brown 1999, 122. Zu Chantries siehe auch Lusiardi 2010; Roffey 2018.
115 Binski 1996, 116; vgl. auch Rousseau 2005, 198f.
116 Vgl. Dobson 1977, 97.
117 Vgl. Gee 1984, 337.
118 Ebd., 341.
119 Vgl. ebd., 342, 345f.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Obwohl die Altäre im Langhaus nicht erhalten sind, bleiben im Ostflügel Überreste des Chantry–Betriebs erkennbar. Im nördlichen Seitenschiff der Lady Chapel befindet sich die Grabkapelle der Familie Scrope, ursprünglich bekannt als St. Stephen's Chapel.[120] Erzbischof Richard Scrope wurde auf Befehl Heinrichs IV. am 8. Juni 1405 hingerichtet und danach in der Kapelle im Minster beerdigt.[121] In den darauffolgenden Jahren wurden sowohl Scropes Wappen als auch eine Ganzkörperfigur des Erzbischofs in die Buntglasfenster des Ostflügels eingegliedert.[122] Scropes steinernes Wappenschild im Chor, welches bereits zu seiner Lebenszeit angebracht worden war, blieb unverändert an seinem Platz, was nach seinem unehrenhaften Tod überraschen mag.[123] French beschreibt, wie Scropes Grab eine inoffizielle Kultstätte für einen „immediate rush of worshippers" wurde, sodass eine Barrikade um die St. Stephen's Chapel errichtet werden musste.[124] Die Verehrung des Erzbischofs ging so weit, dass Pilger und Betende explizit aufgefordert wurden, nicht am *sepulcrum* Scropes sondern an der *tumba* des St. William zu beten.[125] Die Familie Scrope, insbesondere Richard Scrope, nimmt sowohl durch Zeichen im (heraldischen) Bildprogramm als auch durch die Einrichtung einer Familienkapelle und -chantry designierten Raum im Minster ein. Die kulthafte Verehrung Scropes, dessen offizielle Heiligsprechung nicht durchgesetzt werden konnte, verstärkte die Aufmerksamkeit der Betenden, inspirierte Chantry-Stiftungen und garantierte der gesamten Familie Scrope Memoria durch Assoziation.[126]

Nach dem Tod Richard Scropes wurde Henry Bowet zum Erzbischof von York (1407–23) ernannt. Dieser stellte große Bemühungen für die Fertigstellung des Kirchenbaus an und sicherte dafür vor allem das Stiftertum der noblen Familien für die Buntglasfenster des Chors.[127] Bowets Sarg steht in der südöstlichen Ecke des Ostflügels und beansprucht so ebenfalls eigenen Raum in der Marienkapelle.[128] Sein Wappen befindet sich direkt im ersten

120 Bereits 1451 bezeichnet John Scrope die Kapelle als „the chapel of St Stephen commonly called Scrop Chapell", French 1989, 95.
121 Vgl. French 1989, 95; Kraus 1979, 147; Gee 1984, 342.
122 Vgl. French 1989, 97.
123 Vgl. ebd.; Brown 2003, 177.
124 French 1989, 97. Vgl. French 1999, 8; Kraus 1979, 144. Für Scropes Seele wurden 1456 von Thomas le Scrope von Masham zwei Chantries gestiftet, vgl. Gee 1984, 342.
125 French 1989, 100; French 1999, 8; McKenna 1970, 614.
126 Kraus 1979, 144; McKenna 1970, 610f.
127 Stifterfamilien wie die De Mauleys und Rooses sind heraldisch in den Fenstern vertreten, ebenso wie die Wappen Englands und Frankreichs, vgl. Kraus 1979, 144.
128 Gee 1984, 342.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Joch des südlichen Seitenschiffs auf einem der Bosse des Kreuzrippengewölbes, in Auftrag gegeben kurz nach einer Spende an die Bauhütte im Jahr 1422/23.[129] Als Erzbischof Thoresby ein halbes Jahrhundert später seine Vorgänger und sein eigenes Grab in den Boden der Lady Chapel einbettet, führt er also nicht nur das genealogische Bildprogramm des Ostfensters fort, er reiht sich auch zwischen Scrope und Bowet ein, zwei der wichtigsten Erzbischöfe in der Geschichte des Minsters.

Auch für Walter Skirlaw wurde 1486 am Altar des St. Cuthbert, dem in Durham begrabenen Heiligen, eine Chantry gestiftet.[130] Der 1405 verstorbene Bischof von Durham war York sein Leben lang eng verbunden gewesen und hatte große Summen für den Bau des Minsters und das Ostfenster gespendet. Sein Wappen hängt im Chor neben dem Schild Scropes und in der Vierung neben Petrus, in beiden Fällen also an besonders wichtigen Positionen.[131] Skirlaw selbst stiftete eine Chantry für seine Seele an der südlichen Ecke der Vierung und somit genau unter seinem Wappen.[132] Sowohl für Bowet als auch für Skirlaw lässt sich die Nähe und die dadurch entstehende visuelle Verbindung der Wappen im Kirchenraum zu Orten der Andacht – Sarg oder Chantry – für die Seele der Verstorbenen feststellen.

Das Begräbnis im Kirchenraum war die sicherste Weise, seine Zeit im Fegefeuer zu verkürzen, da es die Totenruhe in heiligem Boden bedeutete und zugleich die Nähe zu Reliquien und Heiligenstätten sowie die andauernde Memoria der Lebenden sicherte.[133] Wer dieses Privileg nicht genoss, konnte durch das Stiften von Chantries einen eigenen Anspruch auf Memoria und Platz im Kirchenraum geltend machen. Die „einfachen" Chantries ohne tatsächliche Grabstätten sind nun verschwunden,[134] die Grabmäler in den Seitenschiffen und die Wappen im gesamten Kirchenraum erfüllen aber weiterhin ihre Funktion der Sichtbarmachung und Erinnerung an die Verstorbenen.

129 Vgl. Brown 2003, 210.
130 Vgl. Gee 1984, 346. Zur Signifikanz des St. Cuthbert für den Norden Englands, Schottland und vor allem für Durham siehe Lomas 2005.
131 Vgl. Brown 2003, 278f.
132 Vgl. Gee 1984, 346.
133 Vgl. Daniell 2018, 858; Binski 1996, 25, 74f.
134 1545 erließ das Parlament Heinrichs VIII. den ersten Chantry Act, in dem ein Verbot der Chantries und die Konfiszierung der Stiftungen angeordnet wurden. Sein Nachfolger Eduard VI. erließ im Jahr 1547 den zweiten Chantry Act und läutete somit die „general abolition of chantries" in England ein, Rousseau 2005, 216.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3 Wappen im Kirchenraum und das Privileg der Nähe

Mittelalterliche Stiftungen von Chantries und Grabmälern waren meist mit genauen Bestimmungen für deren Platzierung verbunden. Das Begräbnis und die Altarstiftung in physischer Nähe zum Heiligtum, was den Kirchenraum an sich, aber auch spezifisch die Nähe zu bestimmten Orten wie der Vierung und dem Chor betrifft, waren Ausdruck von sozialer Position und Autorität sowie des Strebens nach Seelenheil durch Nähe.[135] Ähnlich wie auf den Wappenrollen oder in privaten Andachtsbüchern lässt sich ein Begehren feststellen, das eigene Wappen möglichst nah an bestimmten Heiligen oder Gebeten zu platzieren.[136]

3.1 Die Grabstätte des Lokalheiligen St. William

Die große Attraktion des Minsters für Pilger war der Schrein des St. William. William Fitzherbert war von 1143 bis zu seiner Absetzung durch Gegner im Kapitel 1147 und erneut ab 1154 bis zu seinem Tod im selben Jahr Erzbischof von York.[137] Schnell verbreitete sich das Gerücht, dass seine Opposition ihn vergiftet hatte, was ihn zum ersten stadteigenen Märtyrer machte.[138] Da sich der Ostflügel des Minsters zu Williams Tod im Umbau befand, wurde er am östlichen Ende des Langhauses begraben.[139] Unter Erzbischof Walter de Gray begannen im Jahr 1223 „sweet-smelling oils" aus Williams Sarg zu fließen, die Wunderheilungen versprachen.[140] Nach Williams Kanonisierung 1227 versprach der Erzbischof von Canterbury einen Ablass von 20 Tagen für alle, die die Grabstätte besuchten.[141] Die Gebeine des Heiligen wurden 1283/84 im Rahmen eines großen Festtages in einen neuen Schrein hinter dem Hochaltar im Chor umgebettet; im selben Zug wurde auch das St. William-Fenster in Auftrag gegeben.[142] Die-

135 Vgl. Michael 1997, 61, 73; Hablot 2017, 46.
136 Vgl. Michael 1997, 64.
137 Vgl. French 1999, 3–5.
138 Vgl. ebd., 5. Hier wird auch erkennbar, warum die Exekution Scropes und sein Begräbnis im Minster die Erinnerung an St. William hervorgerufen haben mag; die Verehrung Scropes in den darauffolgenden Jahren ging wie oben diskutiert mit der Verehrung St. Williams Hand in Hand.
139 Vgl. ebd.
140 Ebd.
141 Vgl. ebd., 6.
142 Vgl. ebd., 6f.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

se Verschiebung des Heiligsten des Minsters in den Chor schwächte den devotionalen Charakter des Langhauses und trennte den weltlichen vom geistlichen Raum.[143] In den 1330er Jahren wurde die ursprüngliche Grabstelle durch Erzbischof de Melton erneut hervorgehoben und das Grabmal restauriert, vermutlich um die Einnahmen durch die Besuche von Pilgern wieder anzuregen.[144]

Die Beerdigung im Minster war bereits ein Privileg; die Nähe der letzten Ruhestätte zum Grab des St. William wurde sowohl für Begräbnisse als auch für Chantries besonders angestrebt. Henry Kraus untersuchte 140 verschiedene spätmittelalterliche Testamente aus dem Klerus des Minsters und fand in ihnen immer wieder die Bitte *pro consuetudine sepulture mee*, ein Wunsch, der nur Wenigen erfüllt wurde.[145] John de Clifford, der Schatzmeister des Minsters, bat in seinem Testament von 1392 beispielsweise um die Beerdigung am Ostende des Langhauses in der Nähe der Grabstätte St. Williams.[146] Wie bereits gezeigt, positioniert sich Skirlaw mit Chantry und Wappenschilden nah an St. William und St. Cuthbert und zeigt so sein Privileg, diesen Ort einnehmen zu dürfen, sowie seine Verbindung zu den Städten Durham und York.

3.2 Die Wappenschilde im Chor

Im Chor betete der hohe Klerus täglich die heilige Messe, eines der wichtigsten Gebete für das Seelenheil der Toten.[147] Die heraldische Repräsentation in diesem nur wenigen Menschen zugänglichen Ort war daher umso wichtiger für die Memoria der Person. Im Wappenprogramm des Chors, der zwischen 1390 und 1420 erbaut wurde, sind nicht nur die großen Familien des Nordens, sondern auch Erzbischöfe und alle für das Minster wichtigen Heiligen repräsentiert.

143 Vgl. Brown 2003, 88, 123.
144 Vgl. ebd., 123.
145 Kraus 1979, 146. Spannend ist aber auch die Frage, wer nicht in der Kathedrale begraben werden wollte. So hat Vanessa Harding für London festgestellt, dass zwischen 62 und 85 Prozent der untersuchten Testamente den Wunsch verzeichneten, in ihrer Pfarrkirche begraben zu werden, vgl. Harding 1992, 122.
146 Dieser Wunsch wurde ihm erfüllt, vgl. French 1999, 8; Brown 2003, 229. Er hinterließ der Bauhütte des Minsters außerdem eine Summe von 100 Schilling als Jahresgehalt für einen Steinmetz, der nach seinem Tod beim Bau des Westchors beschäftigt werden sollte, vgl. ebd., 170, 224.
147 Vgl. Roffey 2018, 870.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Im ersten Joch hinter dem Lettner beginnt die Aufstellung an der südlichen Arkade mit St. Eduard und St. Georg, nördlich mit den lokalen Handelsfamilien Vavasour und Neville, Stifter des St. William's College.[148] Im zweiten Joch hängt das Wappen des Erzbischofs Alexander Neville nördlich zwischen seiner Familie und der Familie FitzHugh.[149] Lord FitzHugh von Ravenswath (†1386) war mit Joan, der Tochter Henry Scropes von Masham und der Schwester Erzbischofs Richard Scrope verheiratet.[150] Gegenüber sind erneut König Edwin, Gründer des Minsters, und die Familie Mortimer vertreten.[151] Im dritten Joch wird die Geschichte des Minsters mit Ulf, Henry Scrope, und St. William weitererzählt. Im vierten Joch sind Paulus und Petrus auf der Nordseite, die Familie Scrope und Percy geviert mit Lucy auf der Südseite dargestellt.[152] Dieser erste Abschnitt des Chors wiederholt bereits bekannte Bilder: Schutzheilige Englands und Yorks sowie wichtige Gründerfiguren, eine heraldische Rückbesinnung auf die Vergangenheit gemischt mit zeitgenössischen Stifterfamilien. Gleichzeitig werden hier die durch Nähe kommunizierten Familienbande deutlich, die die nordenglische Nobilität des 14. Jahrhunderts dominierten.

Der Hochaltar, heute um ein Joch Richtung Osten zurückversetzt, stand im 14. Jahrhundert im fünften Joch und machte diesen Raum damit zum wichtigsten und heiligsten Ort der Kathedrale.[153] Architektonisch wird dies durch das Ausfallen des Triforiums und der Zurücksetzung der Obergaden untermauert, wodurch in diesem Joch die Außenwand des Chorumgangs dieselbe Höhe erreicht wie die Fenstergaden des Mittelschiffs und Platz für zwei großformatige Fenster entsteht, die den Hochaltar flankieren und beleuchten. Das nördliche Fenster zeigt die Wunder des St. William, das südliche das Leben des St. Cuthbert von Lindisfarne.[154] Die Spitzbogenarkade um den Chor durchtrennt die großen Fenster jedoch visuell, sodass ein umfassender Blick auf die Fenster nur direkt von unten im Chorumgang möglich ist (Abb. 9).

148 Vgl. Dobson 1977, 97.
149 Vgl. Brown 2003, 278f.
150 Vgl. ebd., 178.
151 Das Familienoberhaupt Roger Mortimer, Earl of March, war Erbfolger des kinderlosen Richard II. bis zu seinem Tod im Jahr 1398, vgl. ebd., 179.
152 Vgl. ebd., 279. Petrus und Paulus sind im Minster mehrfach zu zweit vertreten. Zum einen stehen die beiden im Märtyrerfenster (n26), in dem unterschiedliche Märtyrer dargestellt werden, im Maßwerk, zum anderen flankieren sie Maria im Fenster des Spenders Erzbischof Bowet (n10), vgl. Brown 1999, 43, 78.
153 Vgl. Brown 2003, 181; Gee 1984, 337, 339.
154 Vgl. French 1999, 1.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Abbildung 10: Wappen von St. Wilfrid und Arma Christi vor dem St. Williams-Fenster. © Anja Ilka Schneider, reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Chapter of York.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Störung durch die visuelle Barriere hebt die auf ihr präsentierten Wappen noch stärker hervor. Nördlich sind St. Wilfrid, bereits bekannt aus der Vierung, sowie die *Arma Christi* (Abb. 11) vertreten. Der lateinische Begriff verbirgt eine doppelte Deutung: einerseits ist es das Wappenschild Christi im wörtlichen Sinne, gleichzeitig sind darauf die Passionswerkzeuge zu erkennen, die ebenfalls als *Arma Christi* bezeichnet werden. Norton behauptet, dass die Kreuzigung Christi der verborgene Fokus des gesamten Bildprogramms des Minsters sei, das im 14. Jahrhundert am Hochaltar kulminierte.[155] Nicht nur räumlich befand sich der Altar an einer architektonischen Kreuzung des Chors mit den zwei Chortransepten, Norton vermutet auch eine Figur Jesu am Kreuz über dem Altar, flankiert von Maria und Johannes dem Evangelisten im großen Ostfenster.[156] Vor dem Hintergrund der Geschichte der Welt im Ostfenster diente das ikonographische Programm des Chors laut Norton also zur Besinnung auf den entscheidenden Moment des Christentums, die Erlösung aller Gläubigen durch das Opfer Jesu, welches hier Zeit und Raum transzendiert und im Chor des Minsters lebendig und präsent wird.[157]

Die Positionierung der *Arma Christi* an diesem heiligsten Ort trägt eine besondere Bedeutung. Im *Omne Bonum* des englischen Geistlichen James le Palmer, der ersten alphabetischen Enzyklopädie aus dem 14. Jahrhundert, wird die Verkürzung des Purgatoriums durch die Kontemplation der Passion versprochen.[158] Neben Illustrationen der *Arma Christi* und des Schmerzensmannes verspricht der Autor, dass „[w]hosoever devotedly studies the arms that is, the insignia of Our Lord Jesus Christ, depicted above, will be granted […] the indulgence written below", gefolgt von einer Auflistung der entsprechenden Ablässe von insgesamt 9035 Tagen.[159] Durch die Darstellung des Kopfes des Erlösers über dem Schild im Chor des Minsters trägt Christus die Passionswerkzeuge am eigenen Körper. Die transzendentale Präsenz seines Körpers ergänzt die liturgische Transsubstantiation im Rahmen des Abendmahls während der Messe.[160] Die Betrachtung des Leidens Jesu und das Sprechen der Gebete fand im Chorraum des 14. Jahrhunderts

155 Vgl. Norton 2005, 177.
156 Dafür gibt es keine konkreten Belege; Norton bezieht sich hier auf Zeichnungen aus Westminster Abbey zur selben Zeit, vgl. ebd., 177f.
157 Vgl. ebd.
158 Vgl. Binski 1996, 214.
159 Sandler 1996, 127.
160 Das mittelalterliche Verständnis der transzendentalen Bedeutung von Zeichen, beispielsweise bei der Transsubstantiation beim Abendmahl und der angenommenen

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 11: Arma Christi im Chor. © Anja Ilka Schneider, reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Chapter of York.

vielleicht vor einem Kruzifix, sicherlich jedoch in Anwesenheit der *Arma Christi* statt. Dieses Privileg und die damit erhoffte Rettung aus dem Purgatorium waren nur denen reserviert, die den Chorraum betreten durften – oder durch ihren heraldischen Zweitkörper vertreten waren.

Südlich gegenüber der *Arma Christi* hängen die Wappen des Bischofs Skirlaw von Durham und des Erzbischofs Richard Scrope.[161] Ihre Platzierung am heiligsten Ort des Sakralraums ist ein klar erkennbares Politikum,

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eine persönliche Positionierung an der Spitze der bildlich kommunizierten Hierarchie. Nicht nur sie profitieren von ihrer privilegierten Position im wortwörtlichen Angesicht Christi und der Heiligen Wilfried, Petrus, Paulus und William. Auch die Familien und Kleriker, die in diesem exklusiven Raum der Kathedrale heraldisch präsent werden, erhoffen sich die Seelenrettung durch Nähe zum Heiligsten und die Memoria aller Kleriker der kommenden Jahrhunderte.

4 Fazit

Im Kirchenraum des York Minsters wird auch Jahrhunderte später noch sichtbar, wie Normen und Prozesse der weltlichen Aristokratie und der klerikalen Elite die Gestaltung des Sakralraums beeinflussten. Sowohl die unterschiedlichen Räume des Gebäudes als auch die Menschen, denen sie zugänglich waren, reproduzierten feste hierarchische Strukturen, nach denen sämtliche Abläufe und Ämter geregelt waren. Diese Strukturen lassen sich im heraldischen Bildprogramm des Minsters wiederfinden, in dem eine ritterliche Ordnung und das Selbst- und Weltbild der historischen und zeitgenössischen Akteure bildlich kommuniziert wird.

Zunächst ist festzuhalten, dass der Status des Wappenträgers unmittelbar mit der Positionierung im Sakralraum verknüpft ist. Innerhalb der unterschiedlichen Sphären des Minsters ergibt sich aus der Analyse der Wappenpositionen im Hinblick auf Hierarchie, Allianzen und Familienbeziehungen ein narratives Potential. Die Häufung von Familienwappen neben Schilden ihrer individuell hervorgehobenen Mitglieder demonstriert deren Einfluss in der Erzdiözese. Das Wappenprogramm im Langhaus ehrt die großen Ritterfamilien des Nordens, die den Bau der Kathedrale mitfinanzierten und von denen viele um 1300 für York in den Krieg gegen Schottland ziehen würden. In der Vierung kommt es zum Übergang zu den geistlichen Wappen. Im Herz und Mittelpunkt der Kirche wird hier auf die baulichen, historischen und geistlichen Fundamente zurückgeblickt, indem die wichtigsten Baupatrone und Heiligen bis zu Petrus an höchste Stelle gesetzt werden. Die Wappen und das Ostfenster der Lady Chapel legen den Fokus auf York als kirchenpolitische Königin des Nordens und Thronfolgerin

Präsenz von bildlich oder plastisch repräsentieren Heiligen, begünstigt auch das Verständnis von Wappen als realen Zweitkörper der Person, vgl. Hablot 2017, 37.

161 Vgl. Brown 2003, 177.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der alttestamentlichen Könige, christlichen Päpste und englischen Bischöfe. Im Chor versammeln sich die Familien der Erzbischöfe und der wichtigsten Stifter um die wichtigsten Heiligen der englischen Kirchengeschichte, insbesondere Petrus und Paulus als wiederkehrendes Heiligenpaar in der Bildsprache des Minsters.

Die Kirche sprach im Gegenzug für die Patronage der Stifter Ablässe und Privilegien aus, wie beispielsweise die Errichtung und Instandhaltung von Chantries, das Zugeständnis eines Grabmals innerhalb der Kirche oder die Kommemoration in Fenstern und Steinschilden. Chantries waren eine Möglichkeit, Memoria vertraglich zu sichern. Mit der Verortung ihres Wappens im Kirchenraum erhofften sich die Träger die Fürbitte der Betrachtenden für ihre Seele über den Tod hinaus. Ein besonderes Privileg ist hier die Nähe zu Heiligenwappen oder heiligen Orten, wie für die Bischöfe Scrope und Skirlaw, deren Wappenschilde im Chor auf Höhe des Hochaltars und gegenüber der *Arma Christi* positioniert sind. Allein durch die Nähe ihres heraldischen Körpers soll ihr Seelenheil gewährleistet sein, doch auch darüber hinaus sichert ihnen die Präsenz im Chorraum die Aufmerksamkeit der höchsten Kleriker der Diözese und somit die Fürbitte der mächtigsten Bittsteller.

Die Vorsorge für das Seelenheil der Wappenträger fand also dreifach statt: erstens durch ihre finanzielle Spende an das Minster, zweitens durch ihre transkorporale Präsenz im Kirchenraum und in der Nähe heiliger Orte oder Wappen, drittens durch den Dialog mit Betrachtern der Wappen, deren Kommemoration durch die Beschäftigung eines Altaristen monetär gesichert und im Falle der gewöhnlichen Besuchenden, Pilger und höheren Kleriker erbeten und erhofft war. Zusätzlich zur kirchlich-kommemorativen Komponente demonstrierte das Wappenprogramm die Werte der weltlichen Gesellschaft, aus der es entsprang. Der Einfluss einer ritterlichen Ästhetik ist im Minster auf formeller Ebene spürbar, inhaltlich und bildlich manifestiert das Wappenprogramm ein zeitgenössisches Geflecht der englischen Nobilität mitsamt ihren Allianzen, ihrer Abstammung, ihrer Selbstwahrnehmung und ihrem aristokratischen Weltbild.

Heute mag der kommemorative Charakter der Wappen nicht mehr ganz die gewünschte Wirkung erzielen, da die Bildsprache der Heraldik nur von den wenigsten gelesen werden kann und auch die Aufforderung zur Fürbitte nicht mehr selbstverständlich aus den Wappen spricht. Der weltliche Anspruch jedoch, die transtemporale Präsenz und Kommunikation der Macht der Einflussreichen des Nordens, wird auch 700 Jahre nach der Zeit der Ritter noch jedes Mal erfüllt, wenn heutige Besuchende den Kopf

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in den Nacken legen und den Blick an den nun schweigenden Schilden entlang gleiten lassen.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Wappen des Erzbischofs Richard Scrope (1398–1405). © Anja Ilka Schneider, reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Chapter of York.

Abbildung 2: Gesamtübersicht der Wappen im York Minster nach Weir 1986 und Brown 2003. © Anja Ilka Schneider.

Abbildung 3: Blick aus der Vierung ins Langhaus des Minsters, Schilde in den Zwickeln. © Anja Ilka Schneider, reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Chapter of York.

Abbildung 4: Wappen und Horn Ulfs im Langhaus, © Meg Bernstein, reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Chapter of York.

Abbildung 5: Wappen der Familie de Mauley neben Wappen Stephen de Mauleys. © Anja Ilka Schneider, reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Chapter of York.

Abbildung 6: Mauley Window, Familienmitglieder mit Wappen. © York Glaziers Trust, reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Chapter of York.

Abbildung 7: Die vier letzten Könige am Lettner: Richard II., Heinrich IV., Heinrich V. und Heinrich VI. © Anja Ilka Schneider, reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Chapter of York.

Abbildung 8: Wappen im Langhaus und im Vierungsturm, Blick aus dem Schiff Richtung Vierung. © Anja Ilka Schneider, reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Chapter of York.

Abbildung 9: St. William's College, Wappen von St. William und Petrus über dem Eingangsportal. © Anja Ilka Schneider.

Abbildung 10: Wappen von St. Wilfrid und *Arma Christi* vor dem St. Williams-Fenster. © Anja Ilka Schneider, reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Chapter of York.

Abbildung 11: *Arma Christi* im Chor. © Anja Ilka Schneider, reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Chapter of York.

Literaturverzeichnis

Quellen

Bartolo da Sassoferrato (1394): De insigniis et armis, in: Cavallar, Osvaldo/Degenring, Susanne/Kirshner, Julius (1994): A Grammar of Signs: Bartolo da Sassoferrato's Tract on Insignia and Coats of Arms, Berkeley, Appendix 1 und 2, 93–157.

Beaune, Henri/D'Arbaumont, J. (Hg.) (1884): Mémoires d'Olivier de la Marche, Bd. 2, Paris.

Chronicon Metricum Ecclesiae Eboracensis, in: Raine, James (Hg.): The Historians of the Church of York and its Archbishops, Bd. 2, 446–487.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Johannes de Bado Aureo (1395): Tractatus de Armis, in: Edward Bysshe (1654): Nicolai Uptoni, De Studio Militari Libri Quatuor. Iohan. De Bado Aureo, Tractatus De Armis. Henrici Spelmanni, Aspilogia, London.

Nicolas, Nicholas Harris (1832): The Controversy between Sir Richard Scrope and Sir Robert Grosvenor in the Court of Chivalry A.D. 1385–1390, Bd. 2.

Literatur

Ailes, Adrian (2002): Heraldry in Medieval England: Symbols of Politics and Propaganda, in: Coss, Peter/Keen, Maurice (Hg.): Heraldry, Pageantry and Social Display in Medieval England, Woodbridge, 83–104.

Barron, Caroline/Gordon, Dillian (1993): Making & Meaning. The Wilton Diptych, Ausst.Kat. National Gallery, London.

Belting, Hans (2001): Bild–Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft, 4. Auflage, Leiden.

Bernstein, Meg/Boulton, Meg (2024): Oliphants Can Remember: the storied (after)lives of the Horn of Ulf, unpubl. Manuskript.

Biewer, Ludwig (2003): Wappen als Träger von Kommunikation im Mittelalter: Einige ausgewählte Beispiele, in: Auge, Oliver/Spieß, Karl-Heinz (Hg.): Medien der Kommunikation im Mittelalter (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte, Bd. 15), Stuttgart, 139–154.

Binski, Paul (1996): Medieval Death, Ritual and Representation, London.

Binski, Paul (2014): Gothic Wonder, Art, Artifice and the Decorated Style, 1290–1350, New Haven.

Borgolte, Michael (1994): Stiftungen des Mittelalters im Spannungsfeld von Herrschaft und Genossenschaft, in: Geuenich, Dieter/Oexle, Otto Gerhard (Hg.): Memoria in der Gesellschaft des Mittelalters (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 111), 267–285.

Brault, Gerard J. (2002): Literary Uses of Heraldry in the Twelfth and Thirteenth Centuries, in: Altmann, Barbara K./Carroll, Carleton W. (Hg.): The Court Reconvenes: Courtly Literature across the Disciplines: Selected Papers from the Ninth Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, University of British Columbia, Vancouver, 25–31 July 1998, Cambridge.

Brooke-Little, John P. (1998): Some Attributed Arms of pre-Norman Kings, in: Fraser, Antonia (Hg.), The Lives of the Kings and Queens of England, 3. Auflage, London, 44–45.

Brown, Sarah (1999): Stained Glass at York Minster, London.

Brown, Sarah (2003): ‚Our Magnificent Fabrick'. York Minster, An Architectural History, c.1220 – 1500, Swindon.

Brown, Sarah/Hartshorne, Pamela (Hg.) (2018): The Great East Window of York Minster: an English Masterpiece, London.

Browne, John (1847): The History of the Metropolitan Church of St. Peter, York, Bd. 1, London.

Bunt, Cyril (1950): The horn of Ulf, York.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Camerlenghi, Nicola (2018): St. Paul's Outside the Walls: A Roman Basilica, from Antiquity to the Modern Era, Cambridge 2018.

Camille, Michael (1992): Image on the Edge. The Margins of Medieval Art (Essays in Art and Culture), London.

Caudrey, Philip J. (2019): Military Society and the Court of Chivalry in the Age of the Hundred Years War (Warfare in History, Bd. 46), Woodbridge.

Cavallar, Osvaldo/Degenring, Susanne/Kirshner, Julius (1994): A Grammar of Signs : Bartolo da Sassoferrato's Tract on Insignia and Coats of Arms, Berkeley.

Clanchy, M. T. (1993): From Memory to Written Record: England, 1066–1307, 3. Auflage, Chichester.

Cust, Arthur P. (1890): The Heraldry of York Minister. A Key to the History of its Builders and Benefactors. As shewn in the Stained-Glass Windows and in the Carved Work in Stone, Leeds.

Damen, Mario/Meer, Marcus (2022): Heraldry and Territory: Coats of Arms and the Representation and Construction of Authority in Space, in: Damen, Mario/Overlaet, Kim (Hg.): Constructing and Representing Territory in Late Medieval and Early Modern Europe, Amsterdam, 245–276.

Daniell, Christopher (2018): Later Medieval Death and Burial, in: Gerrard, Christopher/Gutiérrez, Alejandra (Hg.): The Oxford Handbook of Later Medieval Archaeology in Britain, New York, 856–867.

De Gruben, Françoise (1997): Les Chapitres de la Toison d'Or à l'Époque Bourguignonne (1430–1377), Leuven.

Dobson, Barrie (1977): The Later Middle Ages, 1215–1500, in: Aylmer, G. E./Cant, Reginald (Hg.): A History of York Minster, Oxford, 44–109.

Dünnebeil, Sonja (2007): Die Entwicklung des Ordens unter den Burgunderherzögen (1430–1477), in: Das Haus Österreich und der Orden vom Goldenen Vlies. Beiträge zum Wissenschaftlichen Symposium am 30. November und 1. Dezember 2006 in Stift Heiligenkreuz, Graz/Stuttgart, 13–35.

Freeman Sandler, Lucy (1996): Omne Bonum. A fourteenth-century Encyclopedia of Universal Knowledge, Bd. 1, London.

French, Thomas (1989): The tomb of Archbishop Scrope in York Minster, in: The Yorkshire Archeological Journal 61, 95–102.

French, Thomas (1999): York Minster, the St. William Window (Corpus vitrearum medii aevi. Great Britain. Summary catalogue 5), Oxford.

Gee, Eric (1984): The Topography of Altars, Chantries and Shrines in York Minster, in: The Antiquaries Journal 64, 2, 337–350.

Göller, Karl Heinz (1962): Die Wappen König Arthurs in der Hs. Landsdowne 882, in: Anglia 79, 253–266.

Göller, Karl Heinz (1963): König Arthur in der englischen Literatur des späten Mittelalters (Palaestra, Bd. 238), Göttingen.

Green, Susan L. (2019): Tree of Jesse Iconography in Northern Europe in the Fifteenth and Sixteenth Centuries (Routledge Research in Art and Religion), New York/London.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hablot, Laurent (2017): 'Ubi armae ibi princeps': Medieval Emblematics as the Real Presence of the Prince, in: Lachaud, Frédérique/Penman, Michael (Hg.): Absentee Authority across Medieval Europe, Woodbridge, 37–55.

Harding, Vanessa (1992): Burial choice and burial location in later medieval London, in: Bassett, Steven (Hg.): Death in Towns. Urban Responses to the Dying and the Dead, 100 – 1600, Leicester, 119–135.

Heck, Kilian (2002): Genealogie als Monument und Argument: der Beitrag dynastischer Wappen zur politischen Raumbildung der Neuzeit (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 98), München.

Heinemann, Olav (2023): ‚...was sich die vom Adel ein jeder bey seinem Wapen erinnern sol.' Von der Bedeutung der Heraldik im Kontext genealogischer Forschungen, in: Cusa, Giuseppe/Dorfner, Thomas (Hg.): Genealogisches Wissen in Mittelalter und Früher Neuzeit. Konstruktion – Darstellung – Rezeption (Wissenskulturen und ihre Praktiken, Bd. 16), Berlin/Boston, 271–295.

Hofman, Elmar (2022): Armorials in medieval manuscripts. Collections of coats of arms as means of communication and historical sources in France and the Holy Roman Empire (13th – early 16th centuries) (Heraldic Studies, Bd. 4), Ostfildern.

Huthwelker, Thorsten (2013): Die Darstellung des Rangs in Wappen und Wappenrollen des späten Mittelalters (RANK: Politisch-soziale Ordnungen im mittelalterlichen Europa, Bd. 3), Ostfildern.

Jones, Robert W. (2019): Heraldry and Heralds, in: Coss, Peter/Jones, Robert W. (Hg.): A Companion to Chivalry, Woodbridge, 139–158.

Keen, Maurice (1984): Chivalry, New Haven/London.

Kessler Herbert L. (2004): Seeing Medieval Art (Rethinking the Middle Ages, Bd. 1), Peterborough.

King, Andy/Penman, Michael (2007): England and Scotland in the Fourteenth Century: New Perspectives, Woodbridge.

King, Andy/Simpkin, David (2012): England and Scotland at War, c.1296–c.1513, Boston.

Korteweg, Anne S. (1996): La localisation des sièges de chevaliers dans les stalles des églises de 1431 à 1491, in: Van den Bergen-Pantens, Christiane (Hg.): L'ordre de la Toison d'or, de Philippe le Bon à Philippe le Beau (1430–1505): idéal ou reflet d'une société?, Ausst.Kat., Bibliothèque royale de Belgique, Brüssel, 209–220.

Kraus, Henry (1979): Gold was the Mortar. The Economics of Cathedral Building, London.

Lepsius, Susanne (2003): Der Richter und die Zeugen. Eine Untersuchung anhand des *Tractatus testimoniorum* des Bartolo von Sassoferrato (Studien zur Europäischen Rechtsgeschichte, Bd. 158), Frankfurt a. M.

Lofft, Jonathan S. (2019): X Marks The Spot: The Cult of St. Alban the Martyr and the Hagiotoponymy of Imperial Anglicanism in Canada, 1865–1921, in: Anglican and Episcopal History, 88, 3, 233–258.

Lomas, Richard (2005): St Cuthbert and the Border, c.1080–c.1300, in: Britnell, Richard/Liddy, Christian D. (Hg.): North-East England in the Later Middle Ages (Regions and Regionalism in History, Bd. 3), Woodbridge, 13–28.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lusiardi, Ralf (2010): Familie und Stiftung im Mittelalter: Einige komparative Bemerkungen zum christlich-abendländischen Kulturkreis, in: Huschner, Wolfgang/Rexroth, Frank (Hg.): Gestiftete Zukunft im mittelalterlichen Europa. Festschrift für Michael Borgolte zum 60. Geburtstag, Berlin/Boston.

Marks, Richard (2014): Stained Glass in England during the Middle Ages, Toronto.

Marschall, Lena (2023): Der Gründer als Ahne. Genealogisches Denken in den Ordensbäumen der Prediger, in: Cusa, Giuseppe/Dorfner, Thomas (Hg.): Genealogisches Wissen in Mittelalter und Früher Neuzeit. Konstruktion – Darstellung – Rezeption (Wissenskulturen und ihre Praktiken, Bd. 16), Berlin/Boston, 27–59.

Martindale, Andrew (1988): Heroes, ancestors, relatives and the birth of the portrait. The Fourth Gerson Lecture, held on May 26, 1988, London.

Martindale, Andrew (1992): Patrons and Minders: The Intrusion of the Secular into Sacred Spaces in the Late Middle Ages, in: Studies in Church History 28, 143–78.

McKenna, J. W. (1970): Popular Canonization as Political Propaganda: The Cult of Archbishop Scrope, in: Speculum 45, 4, 608–623.

Meer, Marcus (2019): Cities, citizens, and their signs: heraldic communication and urban visual culture in late medieval England and Germany, Phil. Diss., Durham University und Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, 2019, [http://etheses.dur.ac.uk/13491/] <30.09.2024>.

Michael, Michael (1997): The Privilege of ‚proximity': towards a re-definition of the function of armorials, in: Journal of Medieval History 23, 55–74.

Morgan, Anthony (2018): Sir Robert Grosvenor and the Scrope–Grosvenor Controversy, in: Morgan, Philip/Ramsay, Nigel (Hg.): Courts of Chivalry and Admiralty in Late Medieval Europe, Woodbridge, 75–94.

Norton, Christopher (2005): Sacred Space and Sacred History: The Glazing of the Eastern Arm of York Minster, in: Becksmann, Rüdiger (Hg.): Glasmalerei im Kontext. Bildprogramme und Raumfunktionen. Akten des XXII. Internationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum, Nürnberg, 29. August – 1. September 2004, Nürnberg, 167–82.

Ormrod, Mark (2016): The Foundation and Early Development of the Order of the Garter in England, 1348–1399, in: Frühmittelalterliche Studien 50, 1, 361–392.

Paravicini, Werner (1989): Die Preußenreisen des europäischen Adels, Teil 1 (Beihefte der Francia, Bd. 17/1), Sigmaringen.

Paravicini, Werner (1998): Gruppe und Person. Repräsentation durch Wappen im späteren Mittelalter, in: Oexle, Otto Gerhard/von Hülsen-Esch, Andrea (Hg.): Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte, Göttingen, 327–389.

Pawlik, Anna (2019): Der ritterliche Spitzenahn. Die Genealogie des Nürnberger Patriziats als bildliche Fiktion, in: von Heusinger, Sabine/Wittekind, Susanne (Hg.): Die materielle Kultur der Stadt in Spätmittelalter und Früher Neuzeit (Städteforschung. Reihe A: Darstellungen, Bd. 100), Wien/Köln/Weimar, 185–204.

Pickford, Cedric E. (1955): The Three Crowns of King Arthur, in: The Yorkshire Archeological Journal 38, 373–382.

Reddish, Elisabeth (2003): The Fourteenth Century Tree of Jesse in the York Minster, in: York Medieval Yearbook 2, 1–15.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rigg, Arthur G. (1992): A History of Anglo-Latin Literature, 1066–1422, Cambridge.

Roffey, Simon (2008): Chantry Chapels and Medieval Strategies for the Afterlife, Stroud.

Roffey, Simon (2018): The Medieval Afterlife, in: Gerrard, Christopher/Gutiérrez, Alejandra (Hg.): The Oxford Handbook of Later Medieval Archaeology in Britain, New York, 868–884.

Rolker, Christof (2014): Das Wappenbuch des Konrad Grünenberg: acta et agenda, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 162, 191–207.

Rolker, Christof (2017): Das Konstanzer Stadtwappen seit 1417. Von der allmählichen Verfertigung der Wappen beim Malen, in: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees 135, 123–146.

Rousseau, Marie-Hélène (2005): Chantry Chaplains at St. Paul's Cathedral, London ca. 1200–1548, in: Medieval Prosopography 26, 197–314.

Sahm, Heike (2009): Inszenierte Wappen: Zu Poetik und Funktion der heraldischen Totenklagen Peter Suchenwirts, in: Lähnemann, Henrike/Linden, Sandra: Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin, 285–298.

Saul, Nigel (1992): ‚Forget-Me-Nots'. Patronage in Gothic England, in: Saul, Nigel (Hg.): Age of Chivalry. Art and Society in Late Medieval England, London, 36–47.

Saul, Nigel (2021): The Carminows and Their Arms: History, Heraldry and Myth in Late Medieval and Early Modern Cornwall, in: The English Historical Review 136, 583, 1419–1449.

Schröder, Horst (1971): Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst, Göttingen.

Shalem, Avinoam (2004): The Oliphant: Islamic Objects in Historical Context, Leiden.

Simpkin, David (2012): The English Aristocracy at War: From the Welsh Wars of Edward I to the Battle of Bannockburn, Woodbridge.

Wagner, Richard Anthony (1950): A Catalogue of English Medieval Rolls of Arms (Aspilogia 1), London.

Weir, Yvonne E. (1986): A Guide to the Heraldry in York Minster, York.

Werronen, Stephen (2017): Religion, Time and Memorial Culture in Late Medieval Ripon, Woodbridge.

Westgard, Joshua A. (2016): Chronica metrica ecclesiae Eboracensis, in: Dunphy, Graeme (Hg.): Encyclopedia of the Medieval Chronicle Online, [https://doi.org/10.1163/2213-2139_emc_SIM_00601] <24.09.2024>.

Wittekind, Susanne (2019): Wappen in der Stadt als Medien der Kommunikation von Adeligen, Patriziern und Gilden, in: von Heusinger, Sabine/Wittekind, Susanne (Hg.): Die materielle Kultur der Stadt in Spätmittelalter und Früher Neuzeit (Städteforschung. Reihe A: Darstellungen, Bd. 100), Wien/Köln/Weimar, 51–68.

Wood, Dustin M. (2017): Charter Horns and the Antiquarian Imagination in Early Modern England, in: Fugelso, Karl (Hg.): Ecomedievalism (Studies in Medievalism, Bd. 26), Cambridge.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bilder- und Symbolsprache des Rechts

Die Inszenierung des endlichen Rechtstags in Illustrationen der Frühen Neuzeit

Bernhard Kretschmer und Johannes Mayser

1 Einführung

Machen sich Menschen ein Bild vom Recht, ist es das vom Gericht, oder besser: des Gerichtssaals. Wer sich nicht im juristischen Fach betätigt, hat davon freilich wenig eigene Anschauung. Dass ihm das besagte Rechts- und Gerichtsbild dennoch vor Augen steht, ist wiederum anderen Bildern geschuldet, genauer: bewegten Bildern, sprich: Film- und Fernsehaufnahmen. Allerdings verbietet es das Gesetz, derlei Aufnahmen von echten Gerichtsverhandlungen zu tätigen.[1] Die Bildquellen unserer Anschauung sind deshalb solche von Fiktionen, in denen der Gerichtssaal zum Schauplatz der Dramaturgie wird. Das meint vor allem Gerichtsdramen, Anwaltsserien oder Gerichtsshows, hinzu kommen unzählige Nebenschauplätze in anderen filmischen Formaten. Von diesem Anschauungsmaterial entsteht mancherlei in deutschen Filmstudios, viel mehr kommt aber aus Amerika. Das hat zur Folge, dass deutsche Zuschauer den amerikanischen Strafprozess oft besser zu kennen glauben als das deutsche Strafverfahren. Dann überrascht manchen, dass hierzulande niemand ins Kreuzverhör genommen wird (was bei uns über die theoretische Möglichkeit nie hinausgekommen ist) und die Richter in deutschen Gerichtssälen keinen Hammer besitzen, um mit ihm für Ruhe zu sorgen.

Die Hauptverhandlung des Strafprozesses ist ein symbolträchtiger Akt. Hier muss alles Relevante mündlich zur Sprache kommen, sodass auch die aktenunkundigen Schöffen und Zuschauer dem Geschehen folgen können (was in anderen Gerichtszweigen keineswegs der Fall ist). Zudem übt das Verbrechen ohnehin seit jeher eine besondere Faszination auf das Publikum aus. Nicht zu Unrecht sehen manche in der strafprozessualen

1 Deutschland: § 169 Abs. 1 S. 2 GVG (laut BVerfG verfassungsgemäß: Urt. v. 24.1.2001, E 103, 44); Österreich: § 22 MedienG, § 228 Abs. 4 StPO; Schweiz: § 132 GOG.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hauptverhandlung ein Ritual.[2] Kritische Strafverteidiger rügen, dass es hier meist nur noch darum gehe, das gefasste Vorurteil nach außen zu bestätigen. Für andere trägt die Hauptverhandlung gar die Charakteristika einer Theateraufführung („Vorführung einer Art von Mysterienspiel").[3] Da ist es nicht zufällig, dass der erfolgreiche Dichterjurist *von Schirach* seinen neuerlichen, zugleich in Windeseile verfilmten Bestseller „Sie sagt. Er sagt." als Theaterstück verfasst und im Untertitel wortspielerisch als ebensolches bezeichnet hat. Denn die Bühne ist hier allein der Gerichtssaal, in dem sich die strafgerichtliche Hauptverhandlung zuträgt.

Dies alles hat freilich geschichtliche Vorbilder und Vorläufer. Als „Theater des Schreckens"[4], „Theater des Rechts"[5] oder „Schauspiel"[6] wurde schon der „endliche Rechtstag" der Frühen Neuzeit bezeichnet. Gemeint ist damit die abschließende Gerichtsverhandlung, in der das in der Voruntersuchung ermittelte und beratene Strafurteil dem Volk verkündet wurde.[7] Die aus dem Mittelalter überlieferte Form der Urteilsfindung wurde hier im wahrsten Sinne des Wortes nur noch vorgespielt, worin gleichwohl ein für das Strafverfahren wichtiger kommunikativer Akt lag. Hierfür gilt es zu sehen, dass in der Transitionsphase zur Frühen Neuzeit (also um 1500) der aus dem kanonischen Recht abgeleitete Inquisitionsprozess die im Mittelalter praktizierte Form der Urteilsfindung endgültig verdrängte, für die das öffentliche Verfahren kennzeichnend gewesen war.[8] Der endliche Rechtstag beschränkte sich zusehends nur noch auf die öffentliche Bekanntgabe des Geständnisses und des nach dem Vorverfahren feststehenden Urteils.[9] Diese Inszenierung einer öffentlichen Verhandlung erschien notwendig,[10] weil das mittelalterliche Rechtsverständnis im Volk weiterlebte und deswegen aus Legitimationsgründen zumindest formal an das tradierte Verfahren angeknüpft werden musste.[11] Die Symbolsprache der heutigen öffentlichen Hauptverhandlung des Strafverfahrens wirkt dagegen geradezu nüchtern, auch wenn man sich nicht täuschen sollte. In den Worten von *Schild*:

2 Jung 2008, 322–325.
3 Legnaro/Aengenheister 1999, 2.
4 van Dülmen, 1988.
5 Schild 1984; 2006; 2010, 51.
6 Köbler 1988, 175.
7 Schild 2008, Sp. 1324.
8 Köbler 1988, 174f.; Schmidt 1995, 101–106.
9 Burret 2010, 96; van Dülmen 1988, 54–56.
10 Wenngleich einige Städte sie nach italienischem Vorbild abgeschafft hatten, vgl. Schild 2008, Sp. 1327.
11 Burret 2010, 296; van Dülmen 1988, 55; Schild 2008, Sp. 1326f.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> „Wer darauf achten will, erkennt auch heute noch theatralische Strukturen, von den Roben der Richter, der Rollenverteilung der Parteien, der gehobenen Sprechweise bis zur Ausstattung der Gerichtsorte."[12]

Die Inszenierung des endlichen Rechtstags folgte einem genau geregelten Zeremoniell, was selbst einzelne Sätze einschloss, welche die Verfahrensbeteiligten aufzusagen hatten. Auch wenn sich die Details von Ort zu Ort unterscheiden konnten, ergab sich grob folgender Ablauf: Unter Glockengeläut schritten der Richter, dieser mit Stab und/oder Schwert, sowie die urteilenden Schöffen zum meist im Freien gelegenen Gerichtsplatz, wo von der Öffentlichkeit einsehbare Gerichtsbänke, sog. Schrannen, aufgestellt waren. Den Übergang in das nächste Verfahrensstadium markierte die Hegung, bei der die Schöffen auf Fragen des Richters genau festgelegte Formeln über die rechtmäßige Konstituierung des Gerichts aufsagten (z.B. Ort, Zeit und Besetzung).[13] Danach trat der (An-) Kläger (*actor*) auf, forderte einen Fürsprech, der gern aus den Reihen der Schöffen bestellt wurde, und verlangte vom Gericht, dass der Angeklagte (*reus*) vor Gericht gestellt wird.[14] Derweil war dieser aus dem Gefängnis auf einen öffentlichen Platz gebracht und zur einstweiligen Festsetzung mit seinen Füßen in den Stock eingeschlossen worden, was über den Sicherungszweck auch Prangerwirkung hatte. Nach Aufforderung durch das Gericht führte der Ankläger ihn dann mithilfe des Gerichtsdieners vom Stock zum Gerichtsplatz. Das erfolgte unter einem Beschreiungsritual, bei dem der Ankläger (oder der Gerichtsdiener) dem Angeklagten mit einer festgelegten Formel lautstark die Tat vorwarf („Ich schrey hewt vber mein vnnd des lands diep").[15]

War der Angeklagte bei Gericht eingetroffen, wurde ihm unter Umständen ebenfalls ein Fürsprech zugeteilt. Dieser wusste um die (Antrags-)Formeln, die vor Gericht fehlerfrei zu sprechen waren,[16] aber er war kein Verteidiger heutiger Prägung. Um Verteidigung ging es beim endlichen Rechtstag nicht mehr. Denn nachdem der Angeklagte im Vorverfahren für schuldig befunden worden war, wurde von ihm jetzt nur noch erwartet,

12 Schild 2010, 53 bezeichnet das heutige Verfahren daher als „Theater der Sachlichkeit"; s.a. Jung 2008, 324f.

13 Zur Hegung eingehend Schmidt 2006.

14 Für den summarischen Inquisitionsprozess des Laienspiegels war die Bestellung von Fürsprechern aber nicht mehr vorgesehen, vgl. Burret 2010, 301f.

15 Vgl. Schild 2009, 199.

16 Köbler 1988, 163; Schild 2010, 60f.; zu den Rechtsfolgen von Versprechern Hayduk 2011, 151.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sein zuvor abgelegtes Geständnis zu bestätigen (sog. Urgicht). Mit Blick darauf war es beim endlichen Rechtstag üblich, dass der Gerichtsschreiber die Klage und die Urgicht laut zur Kenntnis aller verlas. Alsdann befragte der verfahrensleitende Richter die Schöffen nach ihrem Urteil für den Angeklagten, worauf sie mit dem Schuldspruch sowie der Verhängung der je nach Delikt verwirkten (Todes-)Strafe antworteten. Oft schloss sich hieran eine Sanktionsformel an, dass bei jedem Versuch der Vollstreckungsvereitelung dieselbe Strafe verwirkt sei. Auf den Ausspruch eines Todesurteils folgte sodann meist die symbolische Geste des Stabbrechens, von der das gängige Sprichwort bis heute zeugt. Im Nachverfahren verlagerte sich das Geschehen schließlich in neuerlicher Prozession der Gerichtpersonen zur Hinrichtungsstätte, die gewöhnlich außerhalb der Stadtmauern lag.[17] Dem Verurteilten stand dort ein Geistlicher bei, bevor der Nach- bzw. Scharfrichter das Todesurteil vor den Augen der interessierten Öffentlichkeit vollstreckte (Abb. 8).

2 Illustrationen in den Rechts- und Gesetzesbüchern der Frühen Neuzeit

Einen anschaulichen Blick auf den endlichen Rechtstag und die uns merkwürdig gewordene Inszenierung der frühneuzeitlichen Strafrechtspflege erlauben die Illustrationen der damaligen Rechts- und Gesetzbücher.[18] Für die Zeit um 1500 stechen im Rückblick drei Werke heraus: die Miniaturen im Volkacher Salbuch von 1504 sowie die Holzschnitte der Bambergischen Peinlichen Halsgerichtsordnung von 1507 (Constitutio Criminalis Bambergensis – CCB) und jene des Laienspiegels von 1509. Diese Illustrationen offenbaren Bilderwelten zu Recht und Religion, die in der Frühen Neuzeit noch eng miteinander verwoben waren. Hier entfaltet sich in Bild und Wort eine eigene Symbolsprache, in der die Attribute und Gesten der Akteure eine versteckte Symbolik ausweisen, die es zu entschlüsseln und zu verstehen gilt.

17 Burret 2010, 297.

18 Neben Gerichtsdarstellungen zählten Urteilsvollstreckung und Eidschwur zu beliebten Thematiken der Rechtsbuch-Illustrationen, vgl. Hayduk 2011, 149–169.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2.1 Funktion der Illustrationen

Für die Wortwissenschaft vom Recht ist es längst aus der Mode gekommen, ihre Fach- und Lehrbücher zu illustrieren, wiewohl auch das noch vorkommt.[19] Im 16. Jahrhundert erlebte die Bebilderung von Rechtstexten dagegen eine wahre Blütezeit, dies insbesondere durch Holzschnitte.[20] Mit Erfindung des Buchdrucks war ein neuartiges Verfahren entstanden, bei dem ein reliefartiger hölzerner Druckstock verwendet wurde, um Grafiken zu erzeugen. Es handelte sich um einen mehrstufigen Herstellungsprozess, der unter mehreren Personen aufgeteilt werden konnte.[21] Zunächst brauchte es eine Vorlage für den Druckstock, die ein Zeichner (sog. Reißer) auf einer vorbereiteten Holzplatte anbrachte. Durch einen Holzschneider wurden sodann mit Schneidemessern die nicht zu druckenden Teile entfernt. Die erhabenen Teile wurden danach wiederum eingefärbt und durch eine Presse abgedruckt. Zur Kaufwertsteigerung wurde der so entstandene Druck nicht selten koloriert,[22] wovon auch die mit diesem Beitrag abgebildeten Holzschnitte der Bambergensis und des Laienspiegels zeugen. Da Reißer und Holzschneider bei einem Unternehmer angestellt sein konnten, kommt es übrigens vor, dass letzterem die Werke zugeschrieben werden.

Aus der Bebilderung von Rechtstexten sind ca. 500 Holzschnitte dieser Zeit erhalten.[23] Den hier behandelten Illustrationen ist gemeinsam, dass sie dem Betrachter einen realistischen Eindruck geben sollen. Nach der Kategorisierung von *Prinz* handelt es sich um realistische Bilder, also Abbildungen eines stattgefundenen oder als möglich gedachten Geschehens.[24] Gleichwohl sind die Illustrationen nicht frei von (religiösen) Allegorien und Symbolen.[25] Das gilt insbesondere für die Holzschnitte im Laienspiegel, in denen teilweise übernatürliche Wesen (z.B. Engel und Teufel) neben den Verfahrensbeteiligten stehen oder über ihnen schweben. Es sind zudem textbezogene Bilder, da sie mit einem bestimmten Textteil des Buches in

19 So Heghmanns 2014, 2021; Noll 1981 (mit Zeichnungen von Kaspar Fischer). Einen Überblick über die Rechtsquellentypen bei illustrierten Rechtsbüchern gibt Hayduk 2011, 97–105.

20 Prinz 2006, 48–51, zum Verschwinden der Bebilderung von Rechts- und Gesetzbüchern im 17. und 18. Jahrhundert vgl. Röhl 2005, 341–348.

21 Vgl. zum Folgenden Deutsch 2011b, 187.

22 Deutsch 2011a, 18.

23 Prinz 2006, 48–51; weitere Zahlen zur Einordnung bei Röhl 2005, 313f.

24 Prinz 2006, 68–70, siehe auch die Kategorisierung bei Röhl 2005, 339f.

25 Zur Ikonographie illustrierter Rechtsbücher vgl. Hayduk 2011, 106–109.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zusammenhang stehen, der für die Interpretation des Bildes maßgeblich ist. In der Bambergensis sind darüber hinaus Textelemente (Spruchbänder) in das Bild integriert, die der besseren Einprägsamkeit der Rechtssätze dienen, aber auch die Bilddeutung in eine bestimmte Richtung lenken, indem sie z.B. den dargestellten Figuren – gleichsam Sprechblasen in einem Comic – bestimmte Worte in den Mund legen (z.B. Abb. 9).[26]

Dabei war man sich bewusst, dass die Werke auf eine juristisch eher ungeübte Leserschaft treffen, die den Inhalt erst erlernen muss. Die Illustrationen im Volkacher Salbuch, der Bambergensis und dem Laienspiegel fügten sich in das didaktische Konzept ein. Die Bilder hatten hier eine mnemotechnische Funktion,[27] da sie beim Nachschlagen das Auffinden der betreffenden Passage erleichtern und die wesentlichen Informationen schnell wieder ins Gedächtnis rufen.[28] Als Textersatz, wie man das den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels (um 1225) zuweisen mag, waren sie gleichwohl nicht vorgesehen. In der Vorrede der Bambergensis bringt der Gesetzgeber selbst das Motiv für die Illustrationen mitsamt den Spruchbändern auf den Punkt, bei denen es sich meist um Reime, seltener um Bibelzitate handelt:

> „Wir haben auch in dieser Unser Ordnung/ um eigentlicher Merckung und Behältnuß willen des gemeinen Manns/Figur und Reimen (nach Gelegenheit der Gesetz/so darnach folgen) ordnen und drucken lassen"

Fehr unterscheidet zwischen Schrift- und Schmuckbildern.[29] Schriftbilder verfolgen keine künstlerischen Ziele, sondern dienen der Verständlichmachung und Veranschaulichung eines Rechtstextes bis in feinste Einzelheiten. Hierfür bieten die Bilderhandschriften des Sachsenspiegels eindrucksvolle Beispiele. Schmuckbilder orientieren sich hingegen nur lose am Text und illustrieren keinen bestimmten Rechtssatz, sondern erlauben sich Freiheiten und zielen auf eine ästhetische Wirkung ab. Die gegenständlichen Illustrationen des Volkacher Salbuchs sind demnach Schriftbilder.[30] Ihre unterweisende Funktion ist sehr ausgeprägt.[31] Die Illustrationen der Bambergensis und des Laienspiegels verfolgen zwar durchaus auch einen didaktischen

26 Prinz 2006, 70f.; s.a. Hayduk 2011, 149.
27 Vgl. auch Prinz 2006, 87f.
28 Heinrich 1981, 148; Kummer 2009, 74.
29 Fehr 1923, 20–25; ähnlich Hayduk 2011, 6.
30 Heinrich 1981, 148 ordnet sie zwischen Schrift- und Schmuckbildern ein.
31 Kummer 2009, 81.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und anleitenden Zweck, dienen aber zudem und wohl überwiegend als Blickfang.[32] Das erklärt, warum sie gewöhnlich als Schmuckbilder qualifiziert werden.[33] *Leitschuh* sagte über die Illustrationen der Bambergensis, dass sie den toten Buchstaben für den Geist der schaulustigen und anschauungsbedürftigen Menge lebendig machen sollten.[34] Das gerichtliche Verfahren werde zwar in seinem ganzen Ernste, seiner Strenge und seinen Härten in lebensvollen Bildern wiedergegeben, doch seien es keine „Schauerbilder", in Teilen blickten sie sogar spöttisch auf das Justizwesen, z.B. auf die korrupten „Taschenrichter" (Abb. 9). So paarte sich in den bildlichen Darstellungen der schreckliche Ernst des Todes mit einer gemütlichen Auffassung des Lebens, in der die Gerechtigkeit ihr Werk vollführe.

2.2 Einordnung der Quellen

Weil es sich bei den Illustrationen um realistische und textbezogene Bilder handelt, gilt es zunächst die Textquellen einzuordnen, auf die sie sich beziehen. Grob lassen sich Rechts- und Gesetzbücher unterscheiden. Unter Rechtsbüchern sind in der Regel private (oder privat beauftragte) Sammlungen des geltenden (Gewohnheits-) Rechts zu verstehen, von denen der Sachsenspiegel gewiss die bedeutendste war, zu denen aber auch das Salbuch und der Laienspiegel zählen. Gesetzbücher sind hingegen auf einen formalen Gesetzgebungsakt des Landesherrn zurückzuführen, wie dies für die Bambergensis gilt. Zeitlich ist zu betonen, dass das beginnende 16. Jahrhundert eine Zeit des Umbruchs war, in der sich das rezipierte Römische Recht nicht nur theoretisch durchzusetzen vermochte, sondern auch in der Rechtspraxis immer mehr verbreitete. Den drei genannten Quellen ist gemein, dass sie den Rechtspraktikern, die sich mit einer bestimmten Rechtsmaterie vertraut machen mussten, eine Anleitung an die Hand gaben. Bambergensis und Laienspiegel sind dabei aber moderner als das nur wenige Jahre ältere Salbuch, welches noch spürbar dem alten Recht nachhing.

32 Für den Laienspiegel vgl. Deutsch 2011a, 18.
33 So Fehr 1923, 24 für die Illustrationen der CCB.
34 Hierzu und zum Folgenden Leitschuh 1886, 69f.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2.2.1 Volkacher Salbuch von 1504

Das Salbuch von Volkach ist eine über 1.000 Seiten starke Sammlung des Stadtschreibers *Niclas Brobst von Effelt*, der hier das damalige Stadtrecht des fränkischen Ortes zusammengetragen hat. Besondere Bedeutung hat das Buch wegen seiner 128 kolorierten Miniaturen, die das damalige Rechtsleben gut veranschaulichen. Nur der kleinere Teil davon bezieht sich auf das Strafrecht. Dafür gilt es zu bemerken, dass Volkach seit 1432 ein eigener Hochgerichtsbezirk war, nachdem es das Privileg erhalten hatte, an Hals und Hand,[35] also auch mit dem Tode strafen zu dürfen.[36] In der Folge entwickelte die Stadt eine eigene Halsgerichtsordnung, die sich 1504 im Salbuch abgebildet findet (fol. 388v bis 401v).[37] Zwar waren Sammlungen von Stadtrechten bzw. städtischen Halsgerichtsordnungen seinerzeit nicht ungewöhnlich, wie allein die Beispiele der Ellwanger Halsgerichtsordnung von 1466 oder der Nürnberger Halsgerichtsordnung von 1485 zeigen. Einzigartig ist die Volkacher Halsgerichtsordnung aber wegen ihrer Bebilderung mit 23 farbigen Zeichnungen (davon eine unvollendet), die den Verfahrensgang des endlichen Rechtstages darstellen.

Über die Urheberschaft dieser Illustrationen besteht keine Klarheit. Künstlerischer Wert wird ihnen nicht beigemessen, wenngleich der Zeichner durchaus über ein gewisses Talent und Übung verfügte.[38] Die Bilder sind „lebhaft in der Farbe und frisch in der Bewegung der Figuren",[39] gleichwohl wirken sie auch wegen der perspektivischen Verzeichnungen etwas unbeholfen, weshalb das Werk eines Laienmalers anzunehmen ist.[40] Zuweilen wird *Niclas Brobst* selbst als Urheber der Bilder gemutmaßt, da er im Buch erwähnt, dass er dieses „geschriben vnd imaginiert" (fol. 406r) habe.[41] Imaginiert ist aber nicht dasselbe wie illustriert, zudem erhält das Buch wiederholte Anweisungen, wo und wie eine Zeichnung auszusehen habe.[42] Es liegt deshalb näher, dass die Malereien durch einen unbekannten

35 Illustrativ Kocher 1992, 127.
36 Lieberwirth 2012, Sp. 679.
37 Heinrich 1981, 16; eingehend Schild 1997.
38 Kummer 2009, 79.
39 So die Charakterisierung durch Fehr 1923, 176.
40 Ausführlich zur künstlerischen Ausführung Kummer 2009, 74–79; vgl. auch Heinrich 1981, 119f.
41 Vgl. Kummer 2009, 80; s. dazu auch Heinrich 1981, 119–122.
42 Bl. 390.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zeichner erfolgten, der unter den Anweisungen von *Brobst* tätig wurde.[43] Einzig die Personenbeschreibungen, die auf einigen Illustrationen vermerkt sind, könnte der Autor selbst nach Vollendung der Zeichnungen nachgetragen haben. Dabei ging es ihm mit den Bildern sichtlich nicht um Kunst und allenfalls nachrangig darum, den Text aufzulockern und zu schmücken.[44] Vor allem bezweckte er, Aussage und Inhalt der Illustrationen möglichst textnah, informativ und verständlich zu gestalten.[45] Daher verzichten die Illustrationen auf alles Überflüssige, was ablenken könnte, z.B. auf einen Bildhintergrund.[46] Teilweise fungieren die Zeichnungen sogar als Ersatz für den Text, da sich das Geschehen erst aus ihnen erschließen lässt und der Text sich auf nicht zu illustrierbare Redeformeln beschränkt.[47]

Im Unterschied zu anderen Normtexten war die Volkacher Halsgerichtsordnung nicht in Paragraphen, Artikel oder Abschnitte untergliedert. Vielmehr beschreibt und illustriert sie das Verfahren anhand eines Musterfalls: der Verurteilung eines Weindiebes zum Tod durch den Strang. Anders als Bambergensis und Laienspiegel beschränkt sich das Salbuch auf den Ablauf des endlichen Rechtstages: von der Einleitung des Gerichtstags durch Glockengeläut bis hin zur Vollstreckung des Todesurteils am Galgen. Dass der dargestellte Weindieb bereits ein Geständnis abgelegt hatte (und dazu möglicherweise gefoltert worden war), setzt die Halsgerichtsordnung stillschweigend als selbstverständlich voraus.[48] Das für die Sache eigentlich maßgebliche Vorverfahren, in dem der Beschuldigte peinlich befragt worden sein mochte, um durch Folter sein Geständnis zu sichern, bleibt im Salbuch ebenso unerörtert wie die (sonstige) Vorbereitung des endlichen Rechtstags. Das erlaubt aber nicht den Schluss, dass diese Verfahrensteile nicht vorgesehen waren oder gar unwichtig gewesen seien.[49] Denn auch in den Ellwanger oder Nürnberger Halsgerichtsordnungen finden sich dazu keine Vorschriften.[50] Für deren Verfasser verstanden sich solche Untersuchungen vielmehr von selbst, ohne dass es dafür einer schriftlichen oder illustrierten Reglementierung bedurft hätte, zumal das Vorverfahren jener

43 Heinrich 1981, 119.
44 Vgl. Kummer 2009, 73.
45 Ebd.
46 Ebd., 81.
47 Ebd., 71.
48 Schild 2009, 201.
49 Schild 2008, 197 nimmt an, dass das Verfahren in Volkach im Wesentlichen demjenigen Gewohnheitsrecht entsprach, das wenig später in der Bambergensis fixiert wurde.
50 Lieberwirth 2012, Sp. 679; Schild 2008, Sp. 1326.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zeit ohnehin mehr von Zweckmäßigkeitserwägungen bestimmt war.[51] Für den endlichen Rechtstag war das dagegen aufgrund seiner starken und öffentlichkeitswirksamen Formalisierung anders, auch weil hier unerfahrene Urteiler einbezogen sein konnten.

2.2.2 Constitutio Criminalis Bambergensis von 1507

Die Bambergensis entstand als territoriales Gesetzbuch für das Hochstift Bamberg, reglementierte das Strafverfahren, enthielt aber auch Vorschriften des materiellen Strafrechts. Federführend bei der Ausarbeitung war der Hofrichter *Johann Freiherr zu Schwarzenberg*. Aufgrund der hohen Qualität des Gesetzes wurde es schon bald für die weithin identische Brandenburgische Gerichtsordnung (1516) übernommen, alsdann diente es auch als Vorbild für die *Peinliche Reichshalsgerichtsordnung Kaiser Karls V.* von 1532 (*Constitutio Criminalis Carolina* – CCC), die das erste allgemeine deutsche Strafgesetzbuch war und sich teils wortwörtlich aus der Bambergensis bediente. Anders als die Volkacher Halsgerichtsordnung beschränkten sich die Gesetzbücher aber nicht auf die Befassung mit dem endlichen Rechtstag, sondern reglementierten in einer bis dahin unbekannten Detailfülle und Stringenz auch das Vorverfahren.[52] Hervorstechendes Merkmal der Bambergensis waren ihre Holzschnitte, mit denen verschiedene Ausgaben illustriert wurden. Von der Carolina wurden diese allerdings kaum übernommen, weshalb sich in ihren Ausgaben nur wenige Bilder finden. Ein Editionsüberblick:

Der erste offizielle Buchdruck der Bambergensis erfolgte 1507 in Bamberg beim Drucker *Hans Pfeil*. Diese Ausgabe enthält 23 – vermutlich von *Wolfgang Katzheimer* gezeichnete[53] – Holzschnitte (inklusive Titel- und Widmungsbild), die im Text den je nachfolgenden Abschnitt illustrieren und sich oft einem konkreten Artikel zuordnen lassen (wobei aber längst nicht alle Abschnitte illustriert sind).[54] Zu einer Neuauflage dieses Druckes kam es 1580 durch *Johann Wagner*. Die dort enthaltenen Holzschnitte sind mit der Ausgabe von 1507 fast identisch. Die Ausnahmen dürften auf den Verlust oder die Beschädigung der Original-Druckstöcke zurückzuführen sein, auch weil die neuen Holzschnitte ihren Vorgängern sehr nah folgten.

51 Schmidt 1995, 103.
52 Lieberwirth 2012, Sp. 679.
53 Hayduk 2011, 105; Kohler/Scheel, 1902, LXIV f.; Leitschuh, 1886, 68.
54 S.a. Hayduk 2011, 160–162. Zur künstlerischen Einordnung vgl. Kohler/Scheel 1902, LXIV; Leitschuh 1886, 69f.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Bamberger Ausgabe rief schon 1508 den Mainzer Drucker *Johann Schöffer* auf den Plan, der das Illustrationskonzept in Platzierung und Systematik der Holzschnitte übernahm, die Bilder aber oft zweiteilig aufbaute. Diese Teilung sparte Kosten, weil sie ermöglichte, die Druckstöcke und die generische Darstellung von Richter und Angeklagtem mit anderen Druckstöcken zu kombinieren, an verschiedenen Stellen des Buches zu verwenden und sogar noch für andere Drucke verwertbar zu machen.[55] Bemerkenswert ist, dass sämtliche zweiteilige Druckstöcke der Mainzer Ausgabe nicht etwa neu gefertigt werden mussten, sondern schon beim drei Jahre zuvor gedruckten und von *Schöffer* in deutscher Übersetzung herausgegebenen Geschichtswerk von *Titus Livius* eine Anwendung gefunden hatten. Eine Neuausgabe der Bambergensis besorgte *Schöffer* sodann 1531, wobei diese zum Teil neugestaltete Holzschnitte enthielt. Ob das daran lag, dass die alten Druckstöcke zum Teil verloren oder zerstört waren oder in ihrer Darstellung nicht mehr als zeitgemäß empfunden wurden, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen. Abermals verwendete *Schöffer* hier Holzschnitte aus dem Druck der deutschen Übersetzung des Geschichtswerks von *Titus Livius*, welches er 1523 neu aufgelegt und mit neuen Holzschnitten versehen hatte. Leicht abgewandelte Neuausgaben, welche die Holzschnitte aber unberührt ließen, besorgte 1538 und 1543 sein Neffe.[56]

2.2.3 Laienspiegel von 1509

Der Laienspiegel ist im Kern ein Rechtsbuch, das der Nördlinger Stadtschreiber und Höchstetter Landvogt *Ulrich Tengler* zusammengetragen hat, wobei ihn der berühmte *Sebastian Brant* unterstützte. Beziehen sich die ersten beiden Teile des Laienspiegels auf öffentlich-rechtliche und zivilrechtliche Vorschriften, sind Gegenstände des dritten Teils das Strafprozessrecht und das materielle Strafrecht. Ziel des Laienspiegels war es, das komplizierte Gelehrtenrecht für Praktiker verständlich zu machen, was schon damit begann, dass er nicht in Latein, sondern in Deutsch verfasst war.[57]

55 Vgl. Deutsch 2011b, 180; Röhl 2005, 331.

56 Ergänzend: Eine niederdeutsche Übersetzung der Bambergensis erschien 1510 beim Juristen *Hermann Barckhusen* in Rostock. Diese enthält aber lediglich elf Holzschnitte, die ersichtlich Neuanfertigungen waren, aber der Mainzer Ausgabe von 1508 nahezu zur Gänze gleichen.

57 Prinz 2006, 127; zu den prozessualen Unterschieden zwischen Bambergensis und Laienspiegel vgl. Schroeder 2011, 273.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Laienspiegel erfüllte so gesehen den Zweck eines Lehrbuchs. Dabei gelten die Holzschnitte des Laienspiegels, insbesondere die nachträglich zum Neuen Laienspiegel von 1511 beigesteuerten Schnitte des berühmten *Hans Schäufelin*, als die künstlerisch wertvollsten Illustrationen in einem Rechtsbuch.[58]

Die erste Auflage des Laienspiegels wurde 1509 in Augsburg vom bedeutenden Verleger *Johann Rynmann von Öhringen* herausgegeben, der auch für die Drucklegung bei *Johann Otmar* verantwortlich war und auf dessen Entscheidung es zurückgeht, das Werk zu illustrieren.[59] Das Buch enthält 34 Holzschnitte,[60] davon 30 bildlicher Art (meist ganzseitig), wobei einzelne von ihnen an mehreren Stellen verwendet werden. Die meisten Vorzeichnungen der Ausgabe von 1509 sind mit der nicht sicher zuordenbaren Signatur „H.F." versehen.[61] Dass der Zeichner des Laienspiegels die Holzschnitte der Bambergensis kannte, darf als gewiss gelten.[62] Die Systematik der Illustrierungen ist im Laienspiegel allerdings weniger übersichtlich und konsequent gestaltet als in der Bambergensis, zudem ist der Bezug zum Text lockerer. Jedem der drei Teile ist ein Holzschnitt vorangestellt, der sich im nachfolgenden Text wiederfindet. Auch kommt es vor, dass einzelne Holzschnitte in einem anderen Teil des Laienspiegels abermals abgedruckt werden. Insgesamt herrscht der Eindruck, dass die Holzschnitte hier genauso der Unterhaltung dienten wie dem Unterricht oder einer besseren Memorierung.

Aufgrund des Erfolgs des Laienspiegels erschien schon 1510 bei *Mathias Hüpfuff* in Straßburg ein Raubdruck,[63] wie es auch in der Folge zu weiteren Raubdrucken kam. Dafür wurden Nachbildungen der Original-Holzschnitte angefertigt, die kleiner als die Originale waren, ihnen aber im Wesentlichen unter Vernachlässigung von Details glichen.[64] Über die Urheberschaft dieser Nachahmungen ist nichts gesichert. *Rynmann* reagierte auf den Raubdruck mit der Herausgabe des Neuen Laienspiegels, der 1511 und 1512 aufgelegt wurde. Dabei erfuhren die Holzschnitte des strafrechtlichen Teils

58 Deutsch 2011a, 18.
59 Künast 2011, 141, 154f.
60 Bzw. 35, wenn man den doppelseitigen Schnitt, der die Strafarten zeigt (fol. 149v, 150r), als zwei zählt.
61 Vgl. Deutsch 2011b, 206.
62 Dazu ebd., 193, der jedoch aufgrund der geringen Verbreitung der Bamberger Ausgabe davon ausgeht, dass dem Zeichner des Laienspiegels nur die Mainzer Ausgabe zur Verfügung stand.
63 Deutsch 2011a, 19.
64 Deutsch 2011b, 179f.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eine Umstellung und Ergänzung. Namentlich wurden sechs Holzschnitte hinzugefügt, die sich dem berühmten Holzschneider und Buchillustrator *Hans Schäufelin* zuschreiben lassen, wobei auch die Vorzeichnungen von ihm stammen dürften.

2.3 Die Illustrierung des endlichen Rechtstags

Die Illustrationen des Salbuchs, der Bambergensis und des Laienspiegels widmen sich dem endlichen Rechtstag in unterschiedlichem Umfang. Zur Volkacher Halsgerichtsordnung befassen sich die Miniaturen des Salbuchs – wie gesagt – ausschließlich mit diesem. Von diesen Bildern sollen im Folgenden jene herausgegriffen werden, die sich mit der Bambergensis und dem Laienspiegel in Verhältnis setzen lassen. In der Bambergensis beziehen sich nur vier Holzschnitte auf den endlichen Rechtstag, davon einer auf das Verfahren bis zum Urteil und drei auf das Nachverfahren samt der Urteilsvollstreckung. Für den Laienspiegel sind es drei Holzschnitte zum endlichen Rechtstag, die entsprechende Verfahrenskapitel bebildern. Ordnen lassen sich die Illustrationen nach der Chronologie des Verfahrensablaufs am endlichen Rechtstag.

2.3.1 Setzen in den Stock

Der Laienspiegel enthält erst in den Neuausgaben von 1511 und 1512 einen Holzschnitt zum Setzen des Angeklagten in den Stock (Abb. 1), wobei es sich um eine Arbeit von *Hans Schäufelin* handeln dürfte. Illustriert wird hiermit das Kapitel „Von besitzen und beleuten peinlichs gerichts", welches den Ablauf des endlichen Rechtstags beschreibt. Danach begeben sich Richter, Urteiler und Gerichtsschreiber nach der Messe unter Glockengeläut zum Ort, wo das Kollegium tagt. Gleichzeitig war der Angeklagte aus dem Gefängnis zu führen und gut verwahrt in den Stock zu setzen. Dementsprechend sitzen die drei Angeklagten, die der Holzschnitt abbildet, mit ihren Füßen im Stock. Die Person, die mit der rechten Hand das Schwert nach oben hält und am Gürtel einen Stab trägt, ist der Richter.[65] Links neben ihm steht mit opulentem Federhut der Nachrichter (= Scharfrichter) sowie im Vordergrund, mit einem Schulterüberwurf und dem Rücken zum

65 Schild 2010, 49 erkennt in dieser Person allerdings den Ankläger.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Betrachter, der Gerichtsschreiber. Auf der linken Seite des Bildes sind noch zwei Schöffen abgebildet.

Die Textstelle des Laienspiegels, an der sich der Holzschnitt befindet, erwähnt indes die dargestellte Begegnung zwischen dem Gericht und den in den Stock gesetzten Angeklagten gar nicht. Für den Akkusationsprozess (mit privatem Ankläger), um den es an dieser Stelle geht, ist eine solche Zusammenkunft am Stock auch nicht zu erwarten. Denn in der überkommenen Verfahrensform ist es noch Aufgabe des Klägers, den bzw. die Angeklagten mithilfe des Gerichtsdieners vom Stock aus zum Gericht zu führen. Der 1511 neu eingefügte Holzschnitt ist deshalb fehlloziert, weil er eigentlich zum späteren Kapitel „Vom gerichtstag" gehört, welches vom Inquisitionsprozess handelt. Bei diesem soll das Gericht nämlich in der Tat mit Richter, Urteilern und Gerichtsschreiber dem im Stock sitzenden Übeltäter mit kurzen Worten erklären, „warum man sich versambt" habe und „was das fürnemen sey."[66] Eher unklar bleibt in der Abbildung, warum zu Füßen des Richters ein Mantel abgebildet ist. Womöglich steht das in Zusammenhang mit dem Angeklagten, dessen Gestik andeutet, dass er friert. Und dass es kühl sein muss, zeigen uns die rauchenden Schornsteine. Nur ergänzend sei erwähnt, dass sich zum Angeklagten im Stock auch im Volkacher Salbuch eine Zeichnung findet, nachdem man ihn vom Stadtturm dorthin geführt hat. Dabei scheint es ihm offenbar besser zu gehen als den Angeklagten des Laienspiegels, da ihm eine Speise bereitet wird (fol. 388v). Doch der Schein trügt, denn dabei handelt es sich um seine Henkersmahlzeit, was erneut zeigt, dass es am endlichen Rechtstag nur noch um Theater ging, das Urteil aber schon gefällt war.

2.3.2 Hegung des Gerichts

An der Stelle, an der im Neuen Laienspiegel die Szene mit den Angeklagten im Stock illustriert wird (Abb. 1), befand sich in der Erstausgabe von 1509 noch ein anderer Holzschnitt (fol. 145v; vgl. Abb. 2).[67] Zu sehen war darin ein Richter auf seinem Richterstuhl, rechts und links von ihm sitzen die Urteiler auf ihren Bänken. Rechts im Vordergrund ist der Schreiber zu sehen. Links im Vordergrund, mit Stab, handelt es sich wohl um den Gerichtsdiener. Über ihnen allen schwebt der Weltenrichter mit den typi-

66 S.a. Sellert 2011, 257.

67 Laienspiegel 1509, fol. 145v, hier abgebildet in der kolorierten Fassung des Neuen Laienspiegels, 1512, wo der Holzschnitt anderweitigen Einsatz fand.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schen Attributen für Milde und Strenge, denn zur Rechten seines Mundes befindet sich eine weiße Lilie, zu seiner Linken ein rotes Schwert (Apk 1, 16; 2,16). Entsprechend sind seine Handbewegungen: Mit seiner Rechten erteilt er den Segen und mit seiner Linken weist er die Verdammten fort (Mt 25,33). Die sonst oft übliche Darstellung eines Regenbogens fehlt (Apk 4,3).

Zu bemerken ist allerdings, dass der besagte Holzschnitt in der Edition von 1509 gleich dreimal abgebildet wird (auch fol. 34r und 41r), im Neuen Laienspiegel von 1511/12 immer noch zweimal (wenngleich nicht mehr im Strafrecht). Zuerst findet sich der Schnitt vor dem Kapitel „Von versamblungen der radtgeben", doch bezieht er sich eindeutig auf das Kapitel „Ordnung und Sitz um radt und rehten". Vehement wird an dieser Stelle eingefordert, dass der Rat bzw. das Gericht während der Verhandlung zu sitzen haben (vgl. auch Art. 95 CCB). Ein Erheben, etwa für die Urteilsverkündung, war damals nicht vorgesehen. Allgemein war vorgeschrieben, dass sich der Richter erst mit Zerbrechen des Stabes und dem Befehl an den Nachrichter, das Urteil zu vollstrecken, wieder erheben darf (Art. 117 CCB). Das heutige Erheben der Anwesenden im Gerichtssaal,[68] wie es beim Eintreten des Gerichts oder bei den selten gewordenen Vereidigungen erfolgt, hat dagegen seine Wurzeln im Absolutismus und wurde als Reverenz gegenüber dem anwesenden oder anwesend gedachten – sitzenden – Landes- und Gerichtsherrn verstanden.[69] Die heutige Rechtsprechung sieht darin freilich längst kein „Unterwerfungsritual" mehr, zumal nicht gegenüber einer bestimmten Person, sondern als Achtung der besonderen Bedeutung des richterlichen Verfassungsauftrags.[70]

Textlich hält der Laienspiegel fest, dass der Sitz, gemeint: der Gerichtsort, ohne Spiel oder andere Leichtfertigkeit zu halten sei. Das ernste Auftreten des Gerichts wird mit einer Analogie begründet, die zugleich die Darstellung des Weltenrichters auf dem Holzschnitt erklärt. Denn das weltliche Gericht soll nach außen vor Augen stehen wie eine ernstliche Bildung des Jüngsten Gerichts, daher mit dem Richter zuoberst und im Zentrum. Mit dieser Symbolik die Ernsthaftigkeit und Würde des Gerichts in Text und Bild zu unterstreichen, ist etwas untypisch, obgleich das Jüngste Gericht fester Bestandteil der Ikonographie von Gerechtigkeitsbildern bzw. -tafeln

68 So Nr. 124 Abs. 2 der RiStBV (Richtlinien für das Strafverfahren und das Bußgeldverfahren).

69 Schott 2011, 153.

70 OLG Karlsruhe, Beschl. v. 15.5.2017 – 3 Ws 790/16, NJW-Spezial 2018, 153.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Frühen Neuzeit war, auch der Bambergensis.[71] Zahllose Bildnisse zeugen davon (vgl. auch Abb. 10), häufig zur künstlerischen Ausgestaltung von Rats- und Gerichtshäusern. Prominente Beispiele sind etwa die 1478 angefertigte Grazer Gerichtstafel des Stadtrichters *Niclas Strobel*, das Weseler Gerichtsbild des *Derick Baegert* von 1493 oder das Trierer Gerichtsbild von 1589.[72]

In diesem Zusammenhang wurde das Jüngste Gericht (Abb. 10) zugleich als eine an den Richter adressierte Mahnung verstanden, die ihn zur gerechten Amtsführung aufrief, da er sich am jüngsten Tag vor Gott werde verantworten müssen.[73] Das Bedacht-Sein um das Auftreten des Richters und die Besinnung auf das Jüngste Gericht ist indes keine Eigenart des Laienspiegels. So heißt es in der Soester Gerichtsordnung von 1498:

> „Der Richter soll sitzen auf dem Richterstole als ein Griß-Grimmender Löwe, und soll den rechteren Fueß schlahen über den linckern, und gedencken an das gestrenge Urtheil und das Gerichte, das Gott über ihm richten will an dem letzten jüngsten Dage."[74]

Dass der Richter im Holzschnitt des Laienspiegels das rechte Bein über das linke schlägt, ist folglich kein Zufall. Zahllose Richterbilder dieser Zeit zeigen ihn mit solcherlei Beinhaltung. Zumal der Richter aus dieser Position nicht plötzlich aufspringen oder wild gestikulieren kann, drückt sich darin die Würde des Amtes aus, die Ruhe und Besonnenheit verlangt.[75]

Laut dem Kapitel von „Ordnung und Sitz um radt und rehte" soll der Gerichtsschreiber gegenüber dem Richter an einem Schreibtisch sitzen, was der Holzschnitt in Abb. 2 akkurat abbildet. Die Schöffen nehmen wiederum zu beiden Seiten des Richters Platz: still, vorsichtig, brüderlich und mit freundlicher Bescheidenheit. Sie sollen so tun, als ob ein Römischer Kaiser, König, Landesfürst usw. in ihrer Gegenwart wäre und deshalb nichts Leichtfertiges, Spöttisches, Schimpfliches, Gehässiges, Überflüssiges oder Zorniges reden, sondern sich mit ganz ernstlichem Gemüt ihres Eides und des Allmächtigen erinnern. Auch hier ist der Laienspiegel sehr auf die Präsentation des Gerichts gegenüber der Öffentlichkeit bedacht. Zudem enthält die Illustration auch Bezüge zum anschließenden Kapitel „Wie man radt und urtailen fragen und schöpffen soll". Denn der Richter zeigt mit

71 Dazu Hayduk 2011, 176f.; Kohler/Scheel 1902, XXXII; Leitschuh 1886, 61.
72 Vgl. Blümle 2011, 40–52; Franz 1996; weitere Beispiel bei Hayduk 2011, 173–180.
73 Hayduk 2011, 177; Schild 1989, 116.
74 Hier zitiert nach den *Memorabilia Susatensia* von Theodor Emminghaus, 1749, 396.
75 Schild 2010, 60; vgl. auch Schild 1992, 11–32.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

seiner rechten Hand auf einen der Räte, was zum Inhalt des Kapitels passt. Demnach soll der Richter nämlich dem Rat die Sache darlegen und reihum jedes einzelne Ratsmitglied nach seinem Ratschlag befragen. Dass die Ratsmitglieder auf der rechten Bildseite eine genau gegensätzliche Handgestik aufweisen und mit dem Zeigefinger in unterschiedliche Richtungen zeigen, lässt sich als Dissens deuten.

In den strafrechtlichen (dritten) Teil des Laienspiegels will Abb. 2 jedoch bei genauerer Betrachtung nicht recht passen, weshalb die Neuausgaben den Holzschnitt hier zu Recht ersetzt haben. Denn ausweislich des illustrierten Kapitels „Von besitzen und beleuten peinlichs gerichts" soll der Richter beim endlichen Rechtstag gewappnet und mit Schwert sitzen. In dieser Montur sieht man ihn aber erst auf einem anderen Holzschnitt (Abb. 6), nämlich wenn es zur Verkündung des Urteils kommt. Abgesehen davon passt der vom Ratsverfahren entlehnte Holzschnitt im Grundansatz aber durchaus. Denn auch im illustrierten Text des strafrechtlichen Teils fragt der Richter reihum mit Handgeste, hier aus Anlass der Hegung: ob der endliche Rechtstag richtig besetzt sei. Zudem kann man im Holzschnitt die Person, die sich auf ihren Stab stützt, leicht für den Ankläger halten, der nach der Hegung bei Gericht vorspricht.[76] Ein Dissens zwischen den Schöffen war allerdings, anders als es die Handgesten andeuten, im endlichen Rechtstag und anders als im Ratsverfahren nicht mehr zu erwarten. In der Praxis waren Ratsherren und Schöffen wohl auch oft dieselben Personen.

2.3.3 Vorführung des Angeklagten

Das Erscheinen des Angeklagten vor dem Gerichtskollegium veranschaulich schön ein Holzschnitt der Bambergensis-Erstausgabe von 1507 (Abb. 3). Anhand dieser Illustration erkennt man gut, wie durchdacht der Zeichner einzelne Vorschriften des Gesetzbuchs aufgegriffen hat. Links ist zu sehen, wie der Angeklagte vom Nachrichter vorgeführt wird. Das Gericht hat derweil auf drei Gerichtsbänken Platz genommen, wovon rechts eine Bank, mehr ein Stuhl, allein für den Richter vorgesehen ist. Die Darstellung von sechs Schöffen weicht freilich von der in Art. 97 CCB vorgeschriebenen Mindestzahl ab, wonach es neun sein müssen. Womöglich nahm sich der Zeichner hier schlicht aus Platzgründen gestalterische Freiheiten, wohingegen es die Mainzer Ausgabe von 1508 mit der Schöffenzahl genauer

76 So Franz 1996, 523.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nimmt.[77] Einer der Schöffen deutet auf ein aufgeschlagenes Buch. Um welches Buch es sich handelt, verrät Art. 96 CCB, weil darin vorgeschrieben ist, dass alle Richter und Schöffen eine gedruckte Ausgabe der Bambergensis gegenwärtig haben sollen. In der Mainzer Ausgabe von 1508 haben die Schöffen aber statt eines Buches zwei Steintafeln in der Hand, was auf die Zehn Gebote hinweist. Diese Abweichung, die den Aussagegehalt der Originalillustration verändert, erklärt sich damit, dass der Holzschnitt originär aus der Übersetzung von Titus Livius (1505) stammt.

In den Spruchbändern der Illustration finden sich drei Bibelzitate: Ex 22,17, Spr 17,13 und Sir 20,29. Bei letzterem Zitat dürfte es sich um ein Fehlzitat handeln, weil nicht „Ecclesiastes am xx" (Prediger) gemeint ist, sondern „Ecclesiasticus am xx" (also Jesus Sirach). Interessant ist, dass der Spruch aus Ex 22,17 trotz der Hexenverfolgungen nicht mit „Zauberin" oder „Hexe" übersetzt wird, sondern allgemein mit Übeltäter („vbeltetter"). Die Bibelzitate stellen drei wesentliche Forderungen an Richter und Schöffen, die auch in Gerechtigkeitsbildern der Zeit immer wieder aufgegriffen wurden: Erstens müssen Straftaten geahndet werden (Ex 22,17); zweitens dürfen als Kehrseite davon Unschuldige nicht bestraft werden (Spr 17,13); und drittens darf sich das Gericht nicht von sachfremden Erwägungen wie Bestechung leiten lassen (Sir 20,29). Bemerkenswert sind noch zwei gereimte Spruchbänder, wobei letzteres an die Vorgabe anschließt, die Bambergensis zu nutzen (Art. 96 CCB). Es heißt:

> „Forcht/vnfleiß/veyndschafft/gunst vnd gabe / Von recht und warheit füret abe" und „Richt wir nach dises buches lere / Domit verwan wir seel vnd ere."

Vor allem Justizirrtümer der Halsgerichtsbarkeit bereiteten den Menschen echte Sorgen, was von der Kunst vielfach aufgegriffen wurde.[78] Denn die seit dem 13. Jahrhundert entwickelten Verfahrensarten nahmen es im Zuge einer wirksamen Verbrechensbekämpfung durchaus in Kauf, dass Unschuldige verurteilt wurden.[79] Die Obrigkeit und das 1495 reformierte Reichskammergericht erreichten zunehmend Klagen über zu Unrecht ergangene

77 Die Mainzer Ausgabe von 1531 und ihre Nachfolgerinnen bilden dann gar kein Richterkollegium mit Schöffen mehr ab, sondern nur noch einen „Platzhalter"-Holzschnitt für den Einzelrichter, der auch bei anderen zweiteiligen Holzschnitten verwendet werden konnte.

78 S. dazu Hayduk 2011, 178f.

79 Schmidt 1995, 106f.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Todesurteile, die so ernst und zahlreich waren, dass dies 1496 der in Landau tagenden Reichsversammlung und von dort dem Freiburger Reichstag von 1497/98 vorgelegt wurde.[80] Ein Fehlurteil haben bspw. die beiden Gerechtigkeitstafeln „Gerechtigkeit des Kaisers Otto III." zum Gegenstand, die von der Unumkehrbarkeit eines auf einem Justizirrtum beruhenden Todesurteils handeln und vom flämischen Maler *Dirk Bouts* um 1470 für das Rathaus von Löwen angefertigt worden sind.[81] Eine beliebte Warnung vor Bestechlichkeit war zudem die Haut des *Sisamnes*, die dem korrupten Richter abgezogen wurde, wie sich das in Holzschnitten des Petrarcameisters aus dem Jahr 1520 findet.[82] Ein weiteres Beispiel für das Sisamnes-Motiv sind die „Gerechtigkeitstafeln" des Malers *Gerad David* von 1498 für das Rathaus von Brügge.

Kunst zeugt hier davon, dass richterliche Korruption ein großes Problem der Zeit war. Im berühmten Werk „Die sieben Hauptsünden und die vier letzten Dinge" (um 1500) illustriert *Hieronymus Bosch* (oder einer seiner Schüler) nicht zufällig die Todsünde der Habgier (*avaritia*) anhand eines käuflichen Richters. Das ist nicht minder Gegenstand eines mit sechs Spruchbändern versehenen Holzschnittes der Bambergensis (Abb. 9). Ein Spruchband wird hier von göttlicher Hand aus den Wolken ins Bild gehalten, darauf heißt es mahnend, bloß nicht Ehre und Seele wegen Geldes hinzugeben: „O Richter hie inn diser welt / Ewer ehr: vñ sele gebt nit vmb gelt." So mancher Unschuldiger soll damals das (vermeintlich) korrupte Gericht ins Tal Joschafat vorgeladen haben, worin eine Verwünschung lag.[83] Denn angespielt wurde so auf den Ort, wo dereinst das göttliche Gericht stattfinden werde (Jo 4,12). Denn vorm hier erneut als Mahnung bemühten Jüngsten Gericht (Abb. 10) werden sich auch die Richter und Schöffen verantworten müssen (vgl. 2Chr 19,5–6).[84]

2.3.4 Verlesung der Urgicht

Zentraler Verfahrensteil des endlichen Rechtstags war das Verlesen der Anklage und insbesondere der Urgicht des Angeklagten, wie das im Volka-

80 Hayduk 2011, 178f.; Schmidt 1995, 106f.
81 Vgl. dazu Blümle 2007; s.a. Sellert 2011, 259.
82 Petrarca-Meister (1520): Petrarca, Von der Arznay bayder Glück, 1532, lib. 1, fol. 62v u. lib. 2, fol. 77v. Vgl. dazu Scheidig 1955, 97, 264.
83 van Dülmen, 1988, 59f.
84 Schild 2010, 14f.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

cher Salbuch illustriert wird (Abb. 4).[85] Hierzu verhält sich auch der Laienspiegel im Kapitel „Vom verlesen des übeltäters urgicht", welches einsetzt, nachdem der Angeklagte vom Stock zum endlichen Gerichtstag gebracht worden ist. Der Richter hatte dann öffentlich zu erklären, dass die angeklagte Übeltat gründlich erforscht und vom Angeklagten in seiner Urgicht gestanden worden sei. Widerrief der Angeklagte jetzt doch noch sein Geständnis, konnte der Richter anordnen, die Urgicht zu verlesen und die bei ihrem Ablegen anwesenden Zeugen zu befragen, ob es sich um die vom Angeklagten abgelegte Urgicht handele.[86] Derlei Verlesung könnte im Laienspiegel der Holzschnitt darstellen, der diesem Kapitel vorangestellt ist (Abb. 7). Zugeordnet werden kann das letztgenannte Bild allerdings auch dem sich anschließenden Kapitel „Von Urteilen", sodass es sich dann um die obligatorische Verlesung des niedergeschriebenen Urteils handeln würde (vgl. Art. 150 CCB).[87]

Der abgebildete Schreiber verliest ein Schriftstück und steht dabei auf der Gerichtstreppe des Rathauses,[88] was einem Priester auf der Kanzel gleicht. Der gefesselte Angeklagte wurde vom Gerichtsdiener vorgeführt und blickt apathisch seinem Los entgegen. Vor ihm steht mit auffälligem Federhut der Nachrichter (vgl. bereits Abb. 1), der offenbar im Begriff ist, ihn zu übernehmen. Daneben – aus Sicht des Betrachters links – steht der Richter, wobei seine Blickrichtung und Gestik ein Signal zum Verlesen des Dokuments andeuten. Rechts neben dem Nachrichter steht ein Kind mit einem Stock, dessen Bedeutung unklar ist. Ganz links mit verschränkten Armen könnte es sich um den Ankläger oder auch einen Schöffen handeln. Links hinter den Gerichtspersonen befindet sich eine mit Lanzen bewaffnete Menschenmenge für den Schutz des Gerichts, die im Laienspiegel unter der Überschrift „Forma letzter urteil" erwähnt wird. Die Gewappneten hatten bis zur Vollziehung des Urteils zu bleiben, um den Schutz des Gerichts und die Sicherung der Vollstreckung zu gewährleisten. Auch das Stadttor war zu bewachen, um etwaige Menschenaufläufe zu kontrollieren, was die Illustration im Hintergrund aufgreift. Im Volkacher Salbuch ist desgleichen eine bewaffnete und teilweise geharnischte Menschenmenge zu sehen (vgl. Abb. 4, 5), wobei es sich um bekannte Bürger der Stadt handeln dürfte,

85 Schild 2009, 207.
86 Vgl. Burret 2010, 303; Sellert, 2011, 250.
87 So Deutsch 2011b, 182; Schild 2010, 59.
88 Ebd., 56f.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

weil einige von ihnen mit Namen gekennzeichnet sind (Abb. 4), z.B. „Hans Maule“ links und „Heincz Lappe“ rechts im Bild.

2.3.5 Verkündung des Urteils

Einen Holzschnitt mit gewappnetem Richter zeigt der (Neue) Laienspiegel gleich zweifach (Abb. 6): einmal steht er dem dritten Teil voran, der das Strafrecht behandelt, sodann steht er im Kontext zur Urteilsverkündung vor der Nota über die soeben erwähnten Gewappneten im Kapitel „Forma letzter urtail“. Die Rüstung deutet an, dass Urteil und Vollstreckung notfalls gegen jene zu verteidigen sind, welche die Vollstreckung mit Gewalt zu vereiteln suchen. Die Nota bemerkt, dass sich der Richter „gerüst ob der rechtuertigung halten“ muss, also bis zur Vollziehung dabeibleiben soll. In der Illustration trägt der Richter die vorgeschriebene Rüstung. Auf den Schrannen zur Rechten und Linken des Richterstuhls sind jeweils zwei Schöffen abgebildet, deren Handgesten signalisieren, dass sie gerade sprechen, möglicherweise das Urteil. Im vorderen linken Teil befinden sich vier Personen, dabei auf seinem Stock lehnend offenbar der Gerichtsdiener und auf seinen Zweihänder gelehnt, ebenfalls in Rüstung, der Nachrichter. Bei den anderen beiden Personen könnte es sich um den Ankläger und den Verurteilten handeln. Vorne rechts im Bild sitzt am Tisch der Gerichtsschreiber, der den Urteilsbrief ausstellt oder den Prozess im Gerichtsbuch registriert, wie das in einer anderen Nota des Kapitels bestimmt ist.

3 Symbolsprache des endlichen Rechtstags

Wenngleich die Illustrationen in den Rechts- und Gesetzbüchern der Frühen Neuzeit keine Rechtssetzung waren, erlauben sie als Zeitzeugnisse dennoch mannigfache Rückschlüsse auf das damalige Gewohnheitsrecht. Das betrifft namentlich den Gerichtsort, verschiedene Gesten und Gebärden sowie die Amtskleidung des Richters, auf die im Folgenden einzugehen ist.[89]

89 Vgl. dazu Prinz 2006, 68.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3.1 Gerichtsort

Wie bereits bemerkt, beschränkte sich der Laienspiegel hinsichtlich des Gerichtsorts auf die Vorgabe, dass der „Sitz" des Gerichts ohne Spiel oder andere Leichtfertigkeit gehalten werden soll. Ausweislich der Abbildungen fand der endliche Rechtstag gewöhnlich unter freiem Himmel statt. Obgleich das im ländlichen Raum bis ins 18. Jahrhundert verbreitet blieb, sei es unter Bäumen, an markanten Steinen, auf Bergkuppen, Brücken oder Wegen, verlagerte sich der Gerichtsort in den größeren Städten allmählich in die Rathäuser, dies zunächst unter Gerichtslauben im Eingangsbereich des Rathauses, welche von der Öffentlichkeit einsehbar waren, dann zunehmend – unter Beschränkung der Öffentlichkeit – in spezielle Gerichtsstuben oder Gerichtshäuser. Die Wahl des Gerichtsorts wurde dabei nicht nur von Tradition und Symbolik bestimmt, sondern folgte gern der Pragmatik.[90] So gab es Bestimmungen, dass Gericht bei schlechtem Wetter im Rathaus zu halten war und ansonsten unter freiem Himmel.[91] Der Schauplatz des Volkacher Halsgerichts auf dem Marktplatz (so z.B. auch in Straßburg) war aber eher ungewöhnlich.

Zum Schutz des Gerichts wurde der endliche Rechtstag häufig durch eine räumliche Abgrenzung (Holzbretter, Zäune oder Seile) abgesichert. Das Volkacher Salbuch spricht von einer „Verschrenckung" und „Verplanckung" (fol. 390r), wobei dies auf vielen der Miniaturen abgebildet ist (vgl. Abb. 5). Einzige Zier sind allenfalls Vorhänge, welche die Absperrung teilweise überdeckten (Abb. 2 und 6). Oft ergab sich – wohl aus praktischen Gründen – eine quadratische Form der Schrannen (Abb. 5), bestehend aus vier Gerichtsbänken (Vierung).[92] Üblich war aber auch eine Schranne aus drei Gerichtsbänken, wobei eine Seite der Vierung, meist die der Richterbank gegenüberliegende, offen war (Abb. 2, 3, 6). Das Volkacher Salbuch gibt einen Hinweis darauf, dass dem Richter bei der Sitzordnung keine Sonderrolle gegenüber den anderen Schöffen zukam, da er einfach unter den Schöffen sitzend dargestellt wird (Abb. 5), ohne dass seine Sitzposition hervorgehoben erscheint. Dies kontrastieren wiederum die Illustrationen von Bambergensis (Abb. 3) und Laienspiegel (Abb. 2, 6), die den Richter auf einem gesonderten (erhöhten) Richterstuhl Platz nehmen lassen.

90 Vertiefend Köbler 1988, 151–156; Schild 2010, 53f.
91 Heinrich 1981, 73.
92 Kocher 1992, 46, 155.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Angeklagte und sein Ankläger standen außerhalb der abgesperrten Gerichtsbänke, von wo aus sie ihre Anträge durch den Fürsprech an das Gericht stellten. Die Illustrationen des Volkacher Salbuchs zeigen dies sehr anschaulich (Abb. 5), doch ist das ein stetes Motiv, wie es sich bspw. auch auf der Grazer Gerichtstafel findet. Für den jeweiligen Fürsprech galt das ebenso, zumal er sich ggf. mit den von ihm vertretenen Personen beraten musste.[93]

3.2 Stab und Schwert

Auf den Darstellungen des weltlichen Richters ist der Stab das gängige Attribut, der für die Illustratoren der Frühen Neuzeit unverzichtbar war. Er ist nicht nur eine Allegorie für die richterliche Macht, sondern er war auch integraler Bestandteil von bestimmten Prozesshandlungen.[94] Wer ihn in Händen hielt, hatte die Verfahrensleitung inne. Das Brechen des Stabes, von dem in der Bambergensis auch textlich die Rede ist (Art. 117 CCB), symbolisierte das Todesurteil in sehr plastischer Weise. Ausweislich einer Federzeichnung des Volkacher Salbuchs wurden dem Verurteilten die Bruchstücke zu Füßen geworfen. Nach manchen Stadtrechten wurde der Stab allerdings auch erst nach der Vollstreckung des Urteils gebrochen,[95] was der Laienspiegel ebenfalls als Zeitpunkt der Geste nennt. Wenngleich das Symbol des Stabbrechens als Sprichwort überdauert hat, wurde es allmählich unüblich, auch weil dies nach den Gesetzbüchern nicht obligatorisch war (vgl. Art. 117 CCB und auch Art. 96 CCC). Es ist anzunehmen, dass zusehends zwischen Stäben unterschieden wurde, die der Richter während der Verhandlung bei sich trug, und jenen, die er zur Versinnbildlichung des Todesurteils zerbrach.[96] Jedenfalls sind die Richterstäbe, die aus der Frühen Neuzeit erhalten sind, entweder kunstvoll geschnitzt oder aus Metall gefertigt, was beides gegen die Eignung zum Brechen spricht. Zu unterscheiden war der Richterstab übrigens noch vom Stab des Gerichtsgehilfen.

Neben oder anstatt eines Stabes konnte der Richter auch ein Schwert mit sich führen (vgl. Art. 95 CCB und Abb. 5). Dabei sind das Schwert des

93 Zu den Bestellungsmöglichkeiten des Fürsprechs, vgl. Heinrich 1981, 75–77.
94 Vgl. eingehend v. Moeller 1900, 68–114.
95 Heinrich 1981, 83f.
96 Köbler 1988, 162.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Richters und des Nachrichters streng zu unterscheiden (vgl. Abb. 6).[97] Das Richterschwert hatte allein symbolische Bedeutung und war meist kunstvoll verziert. Das Richtschwert war hingegen ein Hinrichtungswerkzeug. Beide Schwerter lassen sich daher eigentlich schon nach dem Äußeren gut unterscheiden. Denn das Richtschwert des Nachrichters war einerseits lang und andererseits schwer, dies insbesondere am vorderen Ende, um genügend Schwung für die Abtrennung des Kopfes aufzubauen. Deshalb lief es auch nicht spitz zu, sondern war abgerundet, was sich auf Illustrationen nicht immer gut erkennen lässt. Ferner konnte auch der Gerichtsdiener neben einem Stab ein Schwert mit sich führen (Abb. 7).

3.3 Kleidung des Richters

Aus den Illustrationen ergibt sich, dass Rot und Grün bei der Kleidung des frühneuzeitlichen Richters weite Verbreitung fanden.[98] Mal dominiert Rot mit grünen Akzenten (z.B. die Farbe des Hutes), mal ist es umgekehrt. Jedenfalls muss man annehmen, dass es bei der Amtstracht des Richters starke regionale Unterschiede gab (so z.B. gelbe richterliche Kleidung auf dem Trierer Gerichtsbild), sofern es überhaupt Kleidervorschriften gab. Die Bambergensis schweigt textlich zur Kleidung des Richters, auch wenn ihre kolorierten Illustrationen offenbar von Rot und Grün als Farben der richterlichen Amtstracht ausgehen (Abb. 5, 9). Typisch für die Illustration der Richterkleidung in der Bambergensis und dem Volkacher Salbuch ist zudem, dass die Verbrämung des Richtermantels mit einem Besatz versehen ist, der sich vom Rest des Mantels (farblich) abhebt (in der Bambergensis oftmals Pelz). Das zeigt eine gewisse Nähe zu heutigen Vorschriften, die den Stoff des Besatzes für jeweilige Richterroben regeln.[99] Nach der Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts liegt der moderne Sinn der Amtstracht in der Durchführung der Gerichtsverhandlung in guter Ordnung und angemessener Form, da sich ihre Träger aus dem Kreis der übrigen

97 Vgl. Schild 2010, 59.
98 Zur Geschichte der heutigen anwaltlichen Robe vgl. Weißler 1905, 310.
99 Vgl. etwa § 1 der Amtstrachtverordnung von Baden-Württemberg; ferner § 20 BORA.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Verhandlungsteilnehmer herausheben, was die Übersichtlichkeit fördert und eine Atmosphäre der Ausgeglichenheit und Objektivität schafft.[100]

Bemerkenswert sind übrigens die Illustrationen und Texte der Richterkleidung im Laienspiegel, nach denen der Richter „gewappnet" bzw. „gerüst" auf dem endlichen Rechtstag erscheinen soll (s. dazu Abb. 5). Auch der Text des Volkacher Salbuchs spricht davon, dass der Richter seinen „harnisch" anhaben soll (fol. 390r). Die entsprechende Illustration setzt das allerdings nicht um. Dadurch legen Laienspiegel und Volkacher Salbuch jedenfalls nahe, dass es um 1500 mancherorts noch üblich war, dass der Richter in Rüstung zum endlichen Rechtstag erschien.

4 Epilog

Die Bilder der hier vorgestellten Rechtswerke erlauben uns einen Blick auf eine vergangene Epoche des Strafrechts. Ersichtlich figurieren sich die heutigen Gerichtsverfahren mit ihren professionellen Protagonisten weit sachlicher (oder auch: langweiliger) als die Strafprozesse vor 500 Jahren. Damals bedurfte Strafrecht weit mehr als heute wirkmächtiger Bilder und Symbole, um in einem Spektakel des Rechts seine kommunikativen und sozialdisziplinierenden Funktionen zu erfüllen. Die Illustrationen dieser Zeit begleiteten aber ungewollt auch den Abgesang auf die alte Zeit. Denn die Holzschnitte verdankten ihre Verbreitung ganz maßgeblich dem Buchdruck, mit dem sich zugleich der gelehrte Juristenstand herausbildete. Dieser benötigte zum Verstehen keiner Bilder mehr, sondern setzte auf das geschriebene Wort.

Gleichwohl wäre kurzschlüssig zu glauben, dass sich die Moderne der juristischen Rituale und Symbole entledigt hätte. Manches von dem, was wir durch Lektüre der frühneuzeitlichen Bilder entdeckt haben, finden wir heute in veränderter, vielleicht verfeinerter, aber stets formalisierter Weise wieder: Der Aufruf zur Sache (auf Veranlassung des Richters durch den Urkundsbeamten oder Wachtmeister), die Feststellung der Anwesenheit der Verfahrensbeteiligten (durch den Richter), das Verlesen des Anklagesatzes (durch den Staatsanwalt, nicht mehr den Schreiber), das förmliche Belehren vor der Vernehmung (durch den Richter), das ritualisierte Erheben der Verfahrensbeteiligten, zumal bei Verkündung des Urteils.

100 BVerfG, Beschl v. 18.2.1970 – 1 BvR 226/69, BVerfGE 28, 21, 31f.; dazu Weihrauch 2008.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diese Symbolik gilt auch für die Örtlichkeit des Gerichts. Die Säle, in denen die Hochgerichtsbarkeit unserer Zeit statthält, sind in vielen Landgerichtsgebäuden wirklich eindrucksvoll. Das zielt besonders auf die Schwurgerichtssäle, in denen über Tötungsdelikte verhandelt wird. Dabei ist schon das eine begriffliche Reminiszenz an vergangene Zeiten, weil bei uns – anders als etwa in den USA – schon lange keine Geschworenen mehr das Urteil fällen. Mithilfe von Suchmaschinen des Internets können wir barrierefrei einen Blick in die berühmten Gerichtssäle 600 von Nürnberg und 700 von Berlin-Moabit werfen. Ausgesprochen interessant ist auch der modern hergerichtete Schwurgerichtssaal des Landgerichts Wuppertal, denn trotz aller technischen Feinheiten weist er immer noch alle Zeichen einer Vierung auf, wie wir das aus Bildern der Frühen Neuzeit kennen.[101] Es ist ein Theater des Rechts mit hohem Wiedererkennungswert. Nur folgerichtig beginnt *Ferdinand von Schirach* sein eingangs benanntes Theaterstück mit dem Bühnenbild:

> „Ein Gerichtssaal in einem Landgericht. Die Richterbank steht an der Stirnseite erhöht, daneben, leicht versetzt, der Platz der Protokollführerin an einem Computer. Die Staatsanwaltschaft sitzt an der Fensterseite, etwas tiefer als das Gericht, aber höher als die Verteidigerbank. Neben der Staatsanwaltschaft, etwas tiefer, die Sachverständigenbank. Gegenüber der Staatsanwaltschaft ist die Verteidigerbank. Gegenüber der Richterbank ein Tisch und ein Stuhl für die Zeugen. Über den Plätzen des Gerichts, der Verteidigung und der Staatsanwaltschaft hängen Monitore."

Literaturverzeichnis

Blümle, Claudia (2007): Vergegenwärtigende Beobachtung *Épreuve* und *enquête* in den Gerechtigkeitstafeln von Dieric Bouts, in: Joly, Jean-Baptiste/Vismann, Cornelia/Weitin, Thomas (Hg.): Bildregime des Rechts, Stuttgart, 83–107.

Blümle, Claudia (2011): Wunder oder Wissen. Formen juridischer Zeugenschaft in der *Eidesleistung* von Derick Baegert, in: Drews, Wolfgang/Schlie, Heike (Hg.): Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektive der Vormoderne, München, 33–52.

Burret, Gianna (2010): Der Inquisitionsprozess im Laienspiegel des Ulrich Tengler. Rezeption des gelehrten Rechts in der städtischen Rechtspraxis, Köln.

Deutsch, Andreas (2011a): Tengler und der Laienspiegel – Zur Einführung, in: ders. (Hg.): Ulrich Tenglers Laienspiegel. Ein Rechtsbuch zwischen Humanismus und Hexenwahn, Heidelberg, 11–38.

101 Siehe auch Kocher, 1992 139.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Deutsch, Andreas (2011b): Wer war Meister H.F.? – der Schöpfer der Laienspiegel-Holzschnitte von 1509, in: ders. (Hg.): Ulrich Tenglers Laienspiegel. Ein Rechtsbuch zwischen Humanismus und Hexenwahn, Heidelberg, 179–208.

Dülmen, Richard van (1988): Theater des Schreckens: Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit, München, 2. Auflage.

Fehr, Hans (1923): Kunst und Recht. Bd. I: Das Recht im Bilde, Erlenbach-Zürich.

Franz, Gunther (1996): Das Trierer Gerichtsbild von 1589, in: ders./Isrigler, Franz (Hg.): Hexenglaube und Hexenprozesse im Raum Rhein-Mosel-Saar, Trier, 2. Auflage, 519–526.

Hayduk, Hanna Sofia (2011): Zur Funktion und Ikonografie der Bilder in Rechtsbüchern vom 9. bis zum 16. Jahrhundert, Wiesbaden.

Heghmanns, Michael (2014): Strafverfahren. Strafrecht für alle Semester. Grund- und Examenswissen kritisch überprüft, Berlin/Heidelberg.

Heghmanns, Michael (2021): Strafrecht Besonderer Teil. Strafrecht für alle Semester. Grund- und Examenswissen kritisch überprüft, Berlin/Heidelberg, 2. Auflage.

Heinrich, Mario (1981): Zum Volkacher Stadtrecht am Ende des Spätmittelalters und zu Beginn der Neuzeit unter besonderer Berücksichtigung des Salbuchs, Würzburg.

Jung, Heike (2008): Justiz und Ritual, in: ders./Luxenburger, Bernd/Wahle, Eberhard (Hg.): Festschrift für Egon Müller, Baden-Baden, 319–327.

Legnaro, Aldo/Aengenheister, Astrid (1999): Die Aufführung von Strafrecht. Kleine Ethnographie gerichtlichen Verfahrens, Baden-Baden.

Leitschuh, Franz Friedrich (1886): Die Bambergische Halsgerichtsordnung. Ein Beitrag zur Geschichte der Bücherillustration, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 9, 60–70.

Lieberwirth, Rolf (2012): Halsgerichtsordnungen, in: Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte (HRG), Bd. II: Geistliche Gerichtsbarkeit – Konfiskation, Berlin, Sp. 679f.

Köbler, Gerhard (1988): Bilder aus der deutschen Rechtsgeschichte, München.

Kocher, Gernot (1992): Zeichen und Symbole des Rechts. Eine historische Ikonographie, München.

Kohler, Josef/Scheel, Willy (1902): Die Carolina und ihre Vorgängerinnen. Texte, Erläuterungen, Geschichte, Bd. II: Die Bambergische Halsgerichtsordnung. Constitutio Criminalis Bambergensis, Halle (ND 1968, Aalen).

Kummer, Christiane (2009): Die Illustrationen des Volkacher Salbuchs, in: Arnold, Klaus/Feuerbach, Ute (Hg.): Das Volkacher Salbuch, Stadt Volkach, 69–82.

Künast, Hans-Jörg (2011): Die Drucklegung von Ulrich Tenglers „Laienspiegel" in Augsburg und Straßburg, 1509–1560, in: Deutsch, Andreas (Hg.): Ulrich Tenglers Laienspiegel. Ein Rechtsbuch zwischen Humanismus und Hexenwahn, Heidelberg, 139–163.

Moeller, Ernst von (1900): Die Rechtssitte des Stabbrechens, in: ZRG-GA 21, 27–116.

Noll, Peter (1981): Schweizerisches Strafrecht. Allgemeiner Teil, Zürich.

Prinz, Franziska (2006): Der Bildgebrauch in gedruckten Rechtsbüchern des 15. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Hamburg.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Röhl, Klaus F. (2005): Bilder in gedruckten Rechtsbüchern, in: Lerch, Kent D. (Hg.): Die Sprache des Rechts, Band 3: Recht vermitteln. Strukturen, Formen und Medien der Kommunikation im Recht, Berlin, 267–348.

Scheidig, Walther (1955): Die Holzschnitte des Petrarca=Meisters, Berlin.

Schild, Wolfgang (1984): Der „entliche Rechtstag" als das Theater des Rechts, in: Landau, Peter/Schroeder, Friedrich-Christian (Hg.): Strafrecht, Strafprozess und Rezeption. Grundlagen, Entwicklung und Wirkung der Constitutio Criminalis Carolina, Frankfurt a.M., 119–144.

Schild, Wolfgang (1989): Die Ordnung und ihre Missetäter, in: Hinckeldey, Christoph (Hg.): Justiz in alter Zeit, Rothenburg o.d.T., 59–128.

Schild, Wolfgang (1992): Der griesgrimmige Löwe als Vorbild des Richters, in: Medium Aevum Quotidianum 27, 11–32.

Schild, Wolfgang (1997): Die Halsgerichtsordnung der Stadt Volkach aus 1504, Rothenburg o.d.T.

Schild, Wolfgang (2006): Die Strafgerichtsverhandlung als Theater des Recht, in: Schulze, Reiner (Hg.): Symbolische Kommunikation vor Gericht in der Frühen Neuzeit, Berlin, 107–124.

Schild, Wolfgang (2008): Endlicher Rechtstag, in: Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte (HRG), Bd. I: Aachen – Geistliche Bank, Berlin, Sp. 1324–1327.

Schild, Wolfgang (2009): Die Volkacher Ordnung des endlichen Rechtstags, in: Arnold, Klaus/Feuerbach, Ute (Hg.): Das Volkacher Salbuch, Stadt Volkach, 193–216.

Schild, Wolfgang (2010): Folter, Pranger, Scheiterhaufen. Rechtsprechung im Mittelalter, München.

Schott, Clausdieter (2011): Die Sitzhaltung des Richters, in: Schulze, Reiner (Hg.): Symbolische Kommunikation vor Gericht in der frühen Neuzeit, Berlin, 153–187.

Schmidt, Christine D. (2006): Die Hegung des Gerichts – Formen und Funktionen eines rituellen Aktes, in: Schulze, Reiner (Hg.): Symbolische Kommunikation vor Gericht in der Frühen Neuzeit, Berlin, 225–249.

Schmidt, Eberhard (1995): Einführung in die Geschichte der deutschen Strafrechtspflege, Göttingen, 3. Auflage.

Schroeder, Friedrich-Christian (2011): Das Verhältnis von Laienspiegel und Carolina, in: Deutsch, Andreas (Hg.): Ulrich Tenglers Laienspiegel. Ein Rechtsbuch zwischen Humanismus und Hexenwahn, Heidelberg, 263–276.

Sellert, Wolfgang (2011): Das Inquisitions- und Akkusationsverfahren im Laienspiegel, in: Deutsch, Andreas (Hg.): Ulrich Tenglers Laienspiegel. Ein Rechtsbuch zwischen Humanismus und Hexenwahn, Heidelberg, 243–262.

Weihrauch, Matthias (2008): Die Kleidung des Strafverteidigers, in: Jung, Heike/Luxenburger, Bernd/Wahle, Eberhard (Hg.): Festschrift für Egon Müller, Baden-Baden, 753–764.

Weißler, Adolf (1905): Geschichte der Rechtsanwaltschaft, Leipzig.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abbildungen



Abb. 1: Setzen in den Stock (Neuer Laienspiegel, 1512, fol. 168r)



Abb. 2: Hegung des Gerichts (Neuer Laienspiegel, 1512, fol. 19r, auch 28v)



Abb. 3: Vorführung des Angeklagten (Bambergensis, 1507, fol. 27v)



Abb. 4: Verlesung von Anklage und Urgicht (Volkacher Salbuch, 1504, fol. 396r)

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

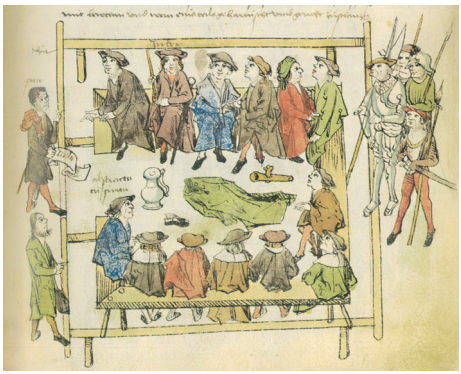


Abb. 5: Endlicher Rechtstag mit Gewappneten (Volkacher Salbuch, 1504, fol. 391r)



Abb. 6: Verkündung des Urteils (Neuer Laienspiegel, 1512, fol. 184r, auch 152r)



Abb. 7: Verlesung (Neuer Laienspiegel, 1512, fol. 178v)

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 8: Strafen Neuer Laienspiegel, 1512, fol. 178vx179r



Abb. 9: Bestechlichkeit der Richter (Bambergensis, 1532, fol. 41r)

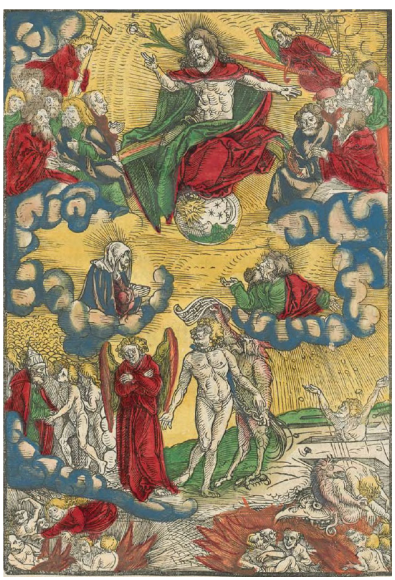


Abb. 10: Jüngstes Gericht (Neuer Laienspiegel, 1512, fol. 186v)

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Grenzen

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Blasphemische Darstellungen

Aus dem Blickwinkel (straf-)rechtlicher Diskussion

Martin Heger

1 Zur Themenstellung

Im Strafrecht der frühen Neuzeit waren Angriffe auf die Ehrbarkeit des Allerhöchsten gerade angesichts der konfessionellen Spaltung[1] und damit verbunden der Bezeichnung einerseits des Papstes und andererseits – vice versa – von Martin Luther als des „Antichristen" par excellence nicht nur – wie die rege Publikationstätigkeit beider christlicher Lager noch heute rückblickend erahnen lässt – en vogue, sondern wurden zugleich auch als schwerkriminelles Unrecht verstanden.[2] In einer auf Gottes Willen basierenden weltlichen Ordnung, mussten Angriffe auf die Gottheit bzw. die deren höchste Stellung begründende theologische Lehre zugleich als fundamentale und damit zweifellos im konfessionellen Zeitalter strafwürdige Attacken auf die öffentliche Ordnung begriffen werden. Dem Angriff auf die weltliche Majestät des Königs oder Fürsten in Form eines *crimen laesae maiestatis* wurde daher konsequent ein Angriff auf dessen Gottheit bzw. die zu befolgende Konfession als *crimen quasi laesae maiestatis* in seiner Wirkung auf die gottgewollte Ordnung gleichgeachtet und folglich strafrechtlich cum grano salis gleichstellt. Gotteslästerliches Reden und erst recht dessen Fixierung in Schriften oder Abbildungen war damit ein schweres Verbrechen, das nicht selten auch von der weltlichen Obrigkeit massiv verfolgt worden ist, obgleich 1519 in der Wahlkapitulation von Karl V. als deutschem König und damit auch Kaiser die bis dahin auf einen Kirchenbann zwingend folgende Reichachte, welche die Vogelfreiheit des Geächteten zur Folge hatte, aufgehoben worden war, weshalb bekanntlich Martin Luther nach der Verbrennung der päpstlichen Bannbulle auf dem Wormser Reichstag von 1521 vor der Verhängung der Reichsacht rechtlichen Gehör erhalten sollte.

1 Zu der mit der Reformation verbundenen grundlegenden Zäsur ab 1517 ausf. Heckel 2016.

2 Aus historischer Warte ausf. Schwerhoff 1997.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mahnende Stimmen – wie etwa des berühmten Strafrechtswissenschaftlers Paul Johann Anselm von Feuerbach bei der Schaffung des Bayerischen StGB von 1813[3] – betonten zwar denklogisch überzeugend, dass die Ehre Gottes durch dessen Lästerung seitens von Ungläubigen eben wegen seiner – aus Sicht der Gläubigen – Allmacht nicht in Zweifel gezogen werden kann, so dass – anders als gegenüber den auf Erden Lebenden – eine Gotteslästerung immer nur ein untauglicher Versuch eines Ehrangriffs auf die göttliche Majestät bleiben kann, der untaugliche Versuch einer Beleidigung unter Lebenden aber gerade (und noch heute) nicht strafbewehrt sei, weshalb es dogmatisch betrachtet eigentlich an einer Grundlage für eine Strafbarkeit von Blasphemie fehle. Gleichwohl hielten sich staatliche Kriminalstrafnormen gegen Blasphemie in jeder Form – wenngleich nicht stets und überall gegenüber dem Allerheiligsten jedweder Konfession – in zahlreichen Staaten. In Deutschland wurde die entsprechende Strafnorm des § 166 StGB in seiner ursprünglichen, ab 1871 geltenden Fassung erst mit dem 1. Strafrechtsreformgesetz 1969 entschärft und in eine Strafnorm zum Schutz des öffentlichen Friedens umgebaut.[4] In England blieb Blasphemie – freilich nur in Bezug auf die Church of England als die formale Staatskirche, nicht auch etwa gegenüber der katholischen Kirche oder dem Islam – eine Kriminalstraftat bis zum Jahre 2008.[5]

Diese jahrhundertelange Kriminalisierung von Blasphemie zum Schutz der jeweils an das gelästerte Allerhöchste Glaubenden, die im Konfessionszeitalter wütende Angriffe gerade darauf durch die Andersgläubigen hervorgerufen hat, wurde mit der Aufklärung in den nachfolgenden, zusehends liberaler verfassten, wiewohl mit Ausnahme Bayerns seit dessen Strafgesetzbuch von 1813 an der Blasphemie-Strafbarkeit festhaltenden Nationalstaaten ab der Wende zum 19. Jahrhundert nicht mehr so sehr durch Glaubenskonflikte herausgefordert, sondern vielmehr durch rational begründete Kritik an den konfessionellen Glaubensgrundlagen und vor allem auch durch künstlerische Darstellungen, die etwa religiöse Gebräuche als überkommen satirisch karikierten. Sie konnten sich berufen auf Meinungs-, Presse- und Kunstfreiheit und widersetzten sich zugleich der

3 Vgl. nur Grziwotz 2013.

4 Zur historischen Entwicklung von § 166 StGB als der deutschen „Blasphemie"-Strafnorm vgl. nur *Schmidhäuser* 2018, 403ff. und 549ff. Für Streichung von § 166 StGB auch in seiner heutigen Form vgl. nur Fateh-Mogadam 2019, 248; Steinke 2008, 451ff. – Zum heutigen Potenzial von § 166 StGB in einer postsäkularen Gesellschaft demgegenüber ausf. Lung 2019.

5 Zur Rechtslage in England vgl. Naarmann 2015, 114ff.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

immer noch allgegenwärtigen Zensur, die darin nicht ohne Grund einen Angriff auch auf die hergebrachte und als gottgewollt begründete überkommene Ordnung gesehen hat. Für jede Erbmonarchie war letztlich immer noch der Gedanke eines im Erbgang übergegangenen Gottesheils grundlegend. Wurde die Existenz einer gottgewollten und mit Gottes Gnade geführten Ordnung durch Angriffe auf die Gottheit öffentlich in Frage gestellt oder zumindest der Lächerlichkeit preisgegeben, drohte diese Ordnung selbst ihr wohl wichtigstes Fundament zu verlieren und damit ins Wanken zu geraten.

2 Begriffsbestimmungen

Bevor auf die heutige Rechtslage in Deutschland in Bezug auf blasphemische Darstellungen eingegangen wird, sollen die beiden für das Tatobjekt maßgebenden Begriffe – *Darstellungen* und *Blasphemie* – näher vorgestellt werden; dabei werden dann auch in jüngerer Zeit im In- wie Ausland diskutierte Fälle angesprochen. Schon diese zeigen, dass es trotz der angesprochenen „reichen Rechtsgeschichte" auch heute noch – und bis in die jüngsten Jahre hinein immer wieder aktualisierte Anwendungsfälle gibt, weshalb etwa auch über Jahrzehnte in einer auf Meinungs- und Kunstfreiheit aufgebauten demokratischen Gesellschaft wie derjenigen der Bundesrepublik Deutschland für anachronistisch oder obsolet gehaltene Strafnormen wie etwa § 166 StGB in einer geraden wegen ihrer Multikulturalität wieder zunehmend „postsäkularen" Gesellschaft durchaus ihren Platz haben können und sollen.[6]

2.1 Darstellungen

Bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts ging es bei den nachfolgend näher zu bewertenden Darstellungen vor allem um Werke der bildenden Kunst, seien es Gemälde, Drucke, Skulpturen oder mit dem technischen Fortschritt auch Fotographien. Beispiele sind das viel diskutierte Gemälde bzw. „Skandalbild" „Christus am Kreuz mit Gasmaske" von George Grosz aus dem Jahr 1918[7] sowie ab 2006 dann die sog. Mohammed-Karikaturen

6 In diese Richtung vgl. nur Heger 2016, 109ff. und ausf. nunmehr Lung 2019.
7 Zu dem in der Weimarer Republik ab 1926 folgenden Prozess rückblickend Seul 2010.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eines dänischen Karikaturisten, welche ebenso Militanz – hier in Form von angedeuteten Sprengsätzen im Turban des Propheten – mit den Mitteln darstellender Kunst kritisieren wollten.[8] In die gleiche Kategorie fallen Montagen wie etwa die Darstellung eines Kruzifix als Mausefall[9] oder eines ans Kreuz genagelten Schweins im Internet oder auf einem T-Shirt.[10]

Dazu kommen audiovisuelle Darstellungen etwa in Filmen etc. Als Beispiel mag die 1982 in der Bundesrepublik Deutschland als Skandalfilm vieldiskutierte Tragikomödie „Das Gespenst" des deutschen Filmemachers Herbert Achternbusch angeführt werden. In Rede stand hier nicht nur eine denkbare Strafbarkeit bestimmter Szenen, sondern auch die Frage der Altersfreigabe der Freiwilligen Selbstkontrolle und – in Gestalt eigentlich zugesagter und dann auf Verlangen des damaligen Bundesinnenministers Friedrich Zimmermann (CSU) zurückgezogener Bundesmittel für die Filmförderung – auch der Vorwurf staatlicher (Finanz-)Zensur. Ging es hier vor allem um eine Kritik an der Kirche in Form einer filmischen Auseinandersetzung mit Glaubensfiguren und -symbolen, gibt es natürlich auch aktuelle Beispiele, in denen aus Hass oder massiver Ablehnung bestimmter Religionsgemeinschaften deren Protagonisten in den Schmutz gezogen werden; ein Beispiel hierfür ist der Film „Innocence of Muslims", in welchem der Religionsgründer und Prophet Muhammad wohl in der Intention einer Beleidigung der heute lebenden Muslime und ihres Glaubens u.a. als „Kinderschänder, blutrünstiger Feldherr, Homosexueller und Feigling"[11] dargestellt wird.[12] Ein vergleichbares Genre stellen Musikvideos dar; man denke nur an das Ende der 1980er Jahre viel diskutierte Video zu dem Madonna-Song „Like a Prayer", das sogar in Forderungen nach ihrer Exkommunikation mündete. Derartigen Darstellungen ist allerdings gemein, dass es sich jeweils um eine Abbildung eines realen oder fiktiven Geschehens durch einen diese schaffenden Künstler handelt, nicht um das Geschehen selbst, selbst wenn dieses mittels einer Film- und Tonaufnahme vollkommen realistisch wiedergegeben wird.

Zum Begriff der Darstellungen im vorliegenden Sinne möchte ich aber noch eine zweite, in jüngerer Zeit gerade mit Blick auf Blasphemie nicht

8 Zu deren rechtlicher Bewertung ausf. Steinbach 2006, 495ff.
9 BayObLG, Beschl. v. 8.9.1988, RReg. 5 St 96/88.
10 OLG Nürnberg, NStZ-RR 1999, 238.
11 So die Beschreibung bei „Spiegel online" vom 15.9.2012 (https://www.spiegel.de/politik/ausland/die-traurige-biografie-des-mohammed-regisseurs-nakoula-a-856011.html).
12 Zu dessen strafrechtlicher Bewertung näher Hörnle 2012, 3415, 3417; zur Frage eines polizeilichen Filmverbots vgl. Kau 2015, 31ff.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

selten diskutierte Konstellation dazu nehmen, nämlich performative Akte.[13] Hier ist die Darstellung nicht eine Reproduktion eines Geschehens, sondern liegt in der Vornahme einer Handlung allein oder mit anderen zusammen etwa an einem sakralen Ort und in Wechselwirkung mit diesem. Das gilt etwa für Theateraufführungen z.B. von „Gólgota Picnic"[14] oder das Musical „Das Maria-Syndrom" von Michael Schmidt-Salomon.[15] Berühmtere Beispiele noch lieferte die Band Pussy Riot mit musikalischen Nacktauftritten zunächst in russischen und zwischenzeitlich auch in deutschen Kirchen.[16] In diesem Sinne um blasphemische Darstellung handelt es sich aber auch, wenn auf dem Altar, im Beichtstuhl oder an vergleichbaren Orten sexuelle Handlungen vorgenommen werden. Denkbar ist sogar, dass – in Anlehnung an das genannte Madonna-Video – an der Performance zunächst Unbeteiligte wie Gottesdienstbesucher oder übende Chorsänger in diese hineingezogen werden. Als eine solche Performance mag man auch die zuvor Verbrennung einer Koranausgabe vor einer Moschee in Schweden 2023 ansehen. Ob ein solcher performativer Akt in Form eines Theaterstücks geskriptet ist und demgemäß auf Wiederholung zielt, oder ob es um eine spontane einmalige Aktion geht, spielt keine Rolle. Wird sie bewusst von der Künstlergruppe gefilmt, handelt es sich bei der nachfolgenden Vorführung des Films zwar nicht mehr um einen performativen Akt in diesem Sinne, wohl aber nunmehr um eine klassische filmische Dokumentation und damit ebenfalls um eine Darstellung.

Auszugrenzen sind daher angesichts der vorliegenden Orientierung auf Bildhaftes letztlich nur solche Darstellungen bzw. Aktionen, bei denen es gar nicht um deren optischen Eindruck geht, wie etwa bloß verbale – und sei es schriftlich fixierte oder gesungene – Äußerungen sowie deren Aufnahmen und etwa Hörspiele und Radiofeatures.

13 Insoweit möchte ich verweisen auf die grundlegenden Ausführungen von Fischer-Lichte 2004 und dies. 2012.

14 Dazu VG Hamburg, NJW 2012, 2536.

15 Das auf § 166 StGB gestützte Aufführungsverbot bestätigend OVG Koblenz, NJW 1997, 1174; BVerwG, Beschl. v. 11.12.1997, Az. 1 B 60/97, sowie indirekt durch einen Nichtannahmebeschluss schließlich auch das BVerfG, Beschl. v. 20.4.1998, Az. 1 BvR 667/98.

16 Dazu Fahl 2013, 1; vgl. auch Heger 2016, 109, 120; Heger 2017, 183, 190.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2.2 Blasphemie

Dass Gotteslästerung bzw. Blasphemie strafbar ist, war – wie eingangs näher ausgeführt – über viele Jahrhunderte fast überall state of the art. Was freilich unter Blasphemie zu verstehen sein sollte und wo damit die Grenze zwischen strafbaren und nicht strafbaren Abbildungen, Äußerungen und sonstigen Handlungen verlaufen sollte, war demgegenüber völlig ungeklärt. Das folgte schon daraus, dass in den Territorialstaaten der frühen Neuzeit wie in den Nationalstaaten seit dem 19. Jahrhundert regelmäßig – Deutschland war eine Ausnahme – nur oder zumindest primär eine Konfession bzw. Staatskirche als solche anerkannt und privilegiert war, weshalb nur ihr und ihren Glaubenslehren besonderer strafrechtlicher Schutz zuteilwerden sollte. Im Hl. Römischen Reich Deutscher Nation galt dies im Konfessionszeitalter für die Territorialstaaten, in denen aufgrund des Prinzips cuius regio eius religio eben die Konfession des Territorialherren, dem obendrein zunächst ein ius reformandi zustand, zugleich die Staatsreligion war; wer dieser nicht folgen sollte – das war damals eine Konzession an den reformatorischen Zeitgeist und zugleich die erstmalige Anerkennung einer Form individueller Glaubensfreiheit – konnte das Land verlassen. Die damit jeweils allein verbleibende (christliche) Konfession bestimmte einerseits über die Glaubensinhalte und andererseits auch darüber, ab wann davon abweichende Verhaltensweisen als Blasphemie strafbar sein sollten.

Damals wie heute sollte – wenngleich nunmehr unter veränderten staatlichen Rahmenbedingungen – die Frage, ob etwas blasphemisch im Sinne von gotteslästerlich ist, primär ausgehend von den Glaubensgewissheiten der betroffenen Glaubensgemeinschaft beantwortet werden. Klar ist danach, dass Lästereien über Glaubensregeln, welche für die Glaubensgemeinschaft selbst bloß Neckereien und eben keine Beschimpfungen darstellen, auch nicht von Rechts wegen aufgrund vermeintlicher Blasphemie irgendwelchen Sanktionen oder Regularien unterworfen sein dürfen. Vorliegend sind sie aus einer juristischen Warte mithin gänzlich belanglos. Umgekehrt kann es aus Sicht der betroffenen Konfession nicht darauf ankommen, ob die von ihrem Glaubensstandpunkt her verletzte Regelung auch aus der Sicht anderer Glaubensgemeinschaften gleichermaßen bemakelt ist. Gilt etwa im Islam die Darstellung Allahs als verboten, kann dieser Ansicht nicht entgegengehalten werden, dass im Christentum Abbilder Gottes nicht als verboten angesehen werden. Schließlich kann auch nicht ein objektivneutraler Blick des in der Juristenwelt oft bemühten und wahrscheinlich tatsächlich nie erreichten *objektiven Dritten* wesentlich sein, und zwar nicht

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nur, weil diesem möglicherweise ein tiefer Einblick in die jeweiligen – unterschiedlichen – Glaubensgebote praktisch nicht möglich sein wird, sondern eben allein schon deshalb, weil es allein auf die Innenansicht der betroffenen Konfession ankommen muss, ob Darstellungen diese im Kern massiv negativ attackieren oder letztlich mehr oder weniger belanglos sind. Schließlich kann es – geht es doch allein um den Glauben – auch nicht auf einen gleichsam wissenschaftlich-neutralen Begriff der Blasphemie ankommen; die (Sozial-)Wissenschaft mag zwar Vergleiche zwischen dem Blasphemie-Begriff verschiedener Religionen ziehen, nicht aber deren jeweilige innere Bewertung auf den Prüfstand einer mit wissenschaftlichen Methoden bewertbaren Richtigkeit stellen können; damit würde sie wieder den an die Glaubensgemeinschaft gebundenen Begriff sozusagen „von den Füßen auf den Kopf" stellen. Zu guter Letzt kann auch nicht eine staatliche Rechtsordnung bestimmen, ob etwa die Lächerlichmachung eines religiösen Brauchs für die betroffene Glaubensgemeinschaft einen Fundamentalangriff oder eher eine lässliche Sünde darstellt.

Blasphemisch ist eine Darstellung demgemäß dann und nur, wenn sie in den Augen der ausdrücklich oder konkludent (etwa durch den Inhalt einer Äußerung) angesprochenen und damit betroffenen Glaubensgemeinschaft deren Gott bzw. Heiligstes lästert, d.h. nicht bloß – und sei es auch mit derben Worten oder groben Späßen – kritisiert, sondern dieses Allerhöchste massiv beschimpft. Neben dem objektiven Befund einer Attacke gegen das Allerheiligste einer Religionsgemeinschaft gehört zur Blasphemie intentionales Verhalten des diese Veranstaltende. Ist ihm nicht bewusst, dass und wie scharf er die Glaubensgemeinschaft angreift, liegt kein Beschimpfen derselben und damit auch keine Gotteslästerung vor.

Da es für die Frage, ob etwas Blasphemie ist, nicht auf die Bewertung von Äußerungen, Darstellungen etc. durch die staatliche Rechtsordnung ankommen kann, kann diese auch nicht (mehr) ohne weiteres gestützt etwa auf die Bewertung durch die adressierte Glaubensgemeinschaft eine (vor allem Kriminal-)Sanktion verhängen. Dies bedarf vielmehr etwa seit der Neufassung von § 166 StGB 1969 einer durch die Beschimpfung der Religionsgemeinschaft ausgelösten Gefährdung des öffentlichen Friedens. Handelt es sich zwar aus deren Sicht um Blasphemie, folgt aus der Glaubenslehre aber andererseits, dass man dem Aggressor auf dessen Attacken hin „die andere Wange" hinhalten soll, dürfte der öffentliche Frieden nicht tangiert sein. Das zeigt wiederum, dass es für die Frage von Blasphemie nicht darauf ankommen kann, ob daran seitens der Rechtsordnung (Straf-)Sanktionen geknüpft werden oder nicht.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3 Die heutige (Straf-)Rechtslage

3.1 Meinungs- und Kunstfreiheit als Rechtfertigung blasphemischer Darstellungen

De lege lata sind in Deutschland blasphemische Darstellungen vor allem dann illegal, wenn sie einen Straftatbestand erfüllen. Dabei geht es zumeist um das Beschimpfen einer Religionsgemeinschaft i.S. von § 166 StGB. In Betracht kommt aber auch eine Beleidigung gemäß § 185 StGB oder eine Volksverhetzung gemäß § 130 StGB. Die dabei erkennbare faktische Gleichsetzung von Illegalität mit Strafbarkeit des Verhaltens, d.h. hier der Verursachung der blasphemischen Darstellung, die in den meisten anderen Konstellationen schon wegen des für das Strafrecht geltenden ultima-ratio-Grundsatzes nicht passen (in dem dieser eine Strafbewehrung von illegalem Verhalten nur zulassen will, wenn es mildere Sanktionen nicht gibt, setzt er voraus, dass regelmäßig nicht aus der Illegalität eines Verhaltens auch dessen Strafbarkeit resultiert) folgt wie auch bei anderen vergleichbaren Diskussionen – etwa um die Zulässigkeit antisemitischer Bilder auf der Documenta XV in Kassel im Sommer 2022 – dabei daraus, dass für eine bildhafte Darstellung wichtige Grundrechte streiten wie vor allem die aus Art. 5 GG ablesbare Meinungs-, Presse- und Kunstfreiheit sowie damit eng verwandt etwa beim Vorsichtragen einer solchen Darstellung gleichsam als eine *säkulare Monstranz* auch die Versammlungsfreiheit aus Art. 8 GG; dazu kommen für den Künstler, der eine blasphemische Darstellung schafft oder ausstellt noch seine allgemeine Handlungsfreiheit aus Art. 2 Abs. 1 GG und – sofern er professionell agiert – auch seine Berufsfreiheit aus Art. 12 GG, für den Verfechter einer konkurrierenden Glaubens- oder Weltanschauungslehre überdies seine in der Ablehnung fremder Glaubenslehren manifestierte eigene Bekenntnisfreiheit aus Art. 4 Abs. 1 GG.[17] Angesichts der für das Funktionieren einer Demokratie überragenden Bedeutung der Art. 5 Abs. 1 und 8 GG sowie der nur durch andere Verfassungsgüter möglichen Einschränkung der Kunstfreiheit aus Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG, welche nach der ständigen Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts nicht nur die Erstellung des Kunstwerks (hier der Darstellung) als Werkbereich, sondern damit untrennbar verbunden auch dessen Veröffentlichung in einem Wirkbereich erfasst, sind diese Grundrechte für Eingriffe auch in bildhafte Äußerungen in besonderem

17 Zu den konfligierenden Grundrechten ausf. Rox 2012.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Maße sensibilisiert. Verbietet der Staat solche Bilder, ist der Weg zur Zensur nicht weit. Zugleich kann die Exekutive dadurch missliebigen und kritische Darstellungen vom öffentlichen Diskurs ausschließen. Deshalb werden regelmäßig nur allgemeine Gesetze und insbesondere Strafgesetze – die in Bezug auf einzelne Äußerungen bzw. Meinungen regelmäßig als allgemeine Gesetze gelten – als Grenzen der genannten Grundrechtsausübungen angesehen. Bis zur Grenze der Strafgesetze und der Menschenwürde (welche ihrerseits aber auch für die Frage einer Strafbarkeit wegen Volksverhetzung relevant ist) sind blasphemische Äußerungen und damit auch Darstellungen daher aufgrund der genannten Grundrechte zulässig. Erfüllen sie dann einen Straftatbestand, bewirkt dieser als allgemeines Gesetz wiederum, dass etwa in die Meinungsfreiheit zulässigerweise eingegriffen werden darf. Zwischen rechtmäßiger Grundrechtsausübung und krimineller Aktion ist damit nur eine feine Trennungslinie, kein Graubereich des zwar Illegalen, aber eben (noch) nicht Strafbaren. Vielfach gilt für dieses Spannungsfeld folgende Dichotomie: Entweder eine blasphemische Darstellung ist legal oder kriminell – tertiam non datur!

Eben wegen der Bedeutung der Grundrechte darf deren Begrenzung durch Strafnormen nicht allzu umfänglich im Belieben des Strafgesetzgebers liegen. Deshalb muss etwa der ehrschützende Straftatbestand der Beleidigung trotz der in Art. 5 Abs. 2 GG explizit zugelassenen Beschränkung der Meinungsfreiheit auch durch den Ehrschutz im Interesse einer möglichst freien öffentlichen Rede eng ausgelegt werden.

3.2 Straftatbestände als Rechtfertigungsnormen für einen Eingriff in die Grundrechte

Schon weil die Straftatbestände von §§ 130, 166, 185 StGB den Schutzbereich der Grundrechte zulässig beschneiden können, kommt bei Bejahung eines dieser Tatbestände regelmäßig keine Rechtfertigung etwa durch Art. 5 Abs. 1 GG in Betracht. Geht es um ein Kunstwerk, gilt dies freilich nur eingeschränkt, denn hier genügt nicht – wie nach Art. 5 Abs. 2 GG für Meinungsäußerungen – bereits das Vorliegen eines allgemeinen (zumeist: Straf-)Gesetzes; vielmehr muss es ein anderes Verfassungsgut wie etwa ein konkurrierendes Grund recht oder fundamentaler noch ein Verstoß gegen die Menschenwürde sei. Letzteres ist bei einer Volksverhetzung regelmäßig der Fall, dagegen bei §§ 166, 185 StGB – sofern die Tathandlung nicht zugleich auch § 130 StGB erfüllt – allenfalls die Ausnahme. Daher wird

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zwar auch die Kunstfreiheit faktisch allein durch Strafgesetze begrenzt, aber eben nicht durch jedes, sondern nur durch wenige besonders schwerwiegende. Zu betonen ist demgemäß, dass nicht das Blasphemische eine Darstellung rechtswidrig bzw. illegal macht, sondern erst und allein die damit im konkreten Einzelfall verbundene Strafbarkeit nach deutschem Strafrecht. Mithin entscheidet zwar die jeweilige Glaubensgemeinschaft, ob eine Darstellung – soweit sie davon angesprochen ist – aus ihrer Sicht blasphemisch ist oder nicht; das staatliche Strafrecht entscheidet dagegen allein darüber, ob eine in diesem Sinne blasphemische Darstellung legal oder illegal ist und damit zu einem Verbot derselben und/oder einer Strafverfolgung und Sanktionierung ihres Urhebers führen kann. Daraus folgt etwa mit Blick auf die aktuelle Fassung des § 166 Abs. 1 StGB, dass eine darin als Tathandlung genannte Beschimpfung eines Bekenntnisses – mithin klassische und massive Blasphemie – allein nicht für die Frage von deren Illegalität ausreicht; dazu kommen muss, dass dieser konkreten Bekenntnisbeschimpfung die Eignung innewohnt, den öffentlichen Frieden zu stören. Das gleiche gilt für blasphemische Darstellungen sei es in Bildern, Filmen oder als performative Akte (z.B. Koranverbrennung) in Ansehung der hier ebenfalls in Rede stehenden Strafbarkeit wegen Volksverhetzung gemäß § 130 Abs. 1 StGB; da allerdings § 130 Abs. 2 StGB für das Verbreiten, Zugänglichen etc. eines Inhalts, d.h. hier der blasphemischen Darstellung zumindest sowie diese bildhaft verkörpert ist, explizit auf das Erfordernis einer solchen Friedensstörungsabsicht verzichtet, können in diesem Sinne verbreitete, zugänglichgemachte, hergestellte etc. blasphemische Darstellungen – anders als sich in ihrer bloßen Vornahme erschöpfenden (und nicht zusätzlich bildhaft perpetuierten) performativen Akte -, zumindest soweit sie einen Angriff auf die Menschenwürde einer Gruppe von Gläubigen mit sich bringen, strafbar und damit illegal sein. Vor diesem Hintergrund sollen die genannten Straftatbestände in ihrer Relevanz für den rechtlichen Umgang mit blasphemischen Darstellungen zunächst näher beleuchtet werden:

3.2.1 Bekenntnisbeschimpfung, § 166 StGB

Bei dieser Norm handelt es sich seit Schaffung des RStGB im Jahre 1871 um das Religionsvergehen par excellence.[18] Objektiv muss öffentlich oder durch Verbreiten eines Inhalts i.S. von § 11 Abs. 3 StGB – hierunter zählen

18 Zu diesem Begriff näher Heger 2024, Sp. 1915ff.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

alle Abbildungen in welchem Medium auch immer – der Inhalt eines religiösen Bekenntnisses beschimpft worden sein; das gleiches auch für die Beschimpfung weltanschaulicher Bekenntnisse gilt und vor dem Hintergrund der diesbezüglichen, bereits aus Art. 4 GG ablesbaren Neutralität des Staates bei der Gewährung strafrechtlichen Schutzes auch gelten muss, ist im vorliegenden Kontext schon deshalb irrelevant, weil blasphemische Darstellungen weltanschauliche Gemeinschaften und deren Jünger schon begrifflich nicht betreffen können. Beschimpfen meint hier eine besonders gravierende herabsetzende Äußerung[19] gegenüber Kerninhalten der angesprochenen Religion etwa in Form distanziert-abwertender Bewertung oder auch verhöhnender Darstellung.[20]

Dazu kommen muss ebenfalls objektiv die bereits erwähnte Eignung der Tathandlung – der Herstellung, Zugänglichmachung und/oder Verbreitung der blasphemischen Darstellung – zur Störung des öffentlichen Friedens. Damit handelt es sich bei § 166 StGB strukturell um ein sog. potenzielles Gefährdungsdelikt; weil die Realisierung des Gefahrpotenzials der Handlung sei es in einem Erfolg (d.h. einer daraus resultierenden tatsächlichen Friedensstörung), sei es – wie etwa bei den konkreten Gefährdungsdelikten, für die exemplarisch zumeist die Verkehrsstraftaten der §§ 315b, 315c StGB angeführt werden, – in Form des Eintritts eines sog. konkreten Gefahrerfolges, bei welchem das letztlich Ausbleiben eines Erfolges wie hier der Friedensstörung allein glücklichem Zufall zu verdanken ist (im Verkehrsstrafrecht ist insoweit anschaulich von einem sog. Beinahe-Unfall zu reden); es muss also nicht etwa eine Eskalation in concreto bereits anlaufen oder unmittelbar bevorstehen. Deshalb sind potenzielle Gefährdungsdelikte wie §§ 166, 130 Abs. 1 StGB Unterfälle eines abstrakten Gefährdungsdelikts (dafür wiederum exemplarisch die Trunkenheitsfahrt i.S. von § 316 StGB); zwar muss der Tathandlung das genannte Gefährdungspotenzial innewohnen, mehr aber auch nicht, so dass es nicht auf die konkrete Situation bzw. Eskalation o.ä. ankommen kann.

Allerdings sind die Tathandlung in Form der Bekenntnisbeschimpfung und deren Friedensstörungspotenzial denklogisch voneinander zu trennen, so dass man nicht etwa eine, eine Religionsgemeinschaft beschimpfende blasphemische Darstellung allein wegen dieses Inhalts bereits als friedensstörend qualifizieren darf; vielmehr muss nach der Bejahung einer Be-

19 BGHSt 7, 110; BGH NStZ 2000, 643.
20 Fischer 2024, § 166 Rn. 12.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kenntnisbeschimpfung in Bezug auf dieselbe zusätzlich geprüft und bejaht werden, dass dieser über die Beschimpfung als solche hinaus eben auch das geforderte Friedensstörungspotenzial inne wohnt. Würde allein aus Bekenntnisbeschimpfung als solcher ohne weitere Prüfung deren Gefährlichkeit für den öffentlichen Frieden hergeleitet, wäre man in der Sache wieder bei dem reinen Blasphemietatbestand des § 166 StGB in der Fassung bis 1969. Dogmatisch gesehen läge in einer solchen Beschränkung allein auf die Prüfung einer Beschimpfung eine Verschleifung der getrennt – wenngleich natürlich in Bezug auf dieselbe Tathandlung – zu prüfenden Tatbestandsmerkmale. Ob eine blasphemische Darstellung dazu geeignet ist, den öffentlichen Frieden zu stören, liegt nicht so sehr in ihrem Inhalt selbst begründet, denn Beschimpfungen des Kerngebiets der Glaubenslehre einer Religionsgemeinschaft dürfte regelmäßig – zumindest wenn es in Deutschland an diese Glaubende gibt – zumindest prima facie ein erhebliches Provokationspotenzial immanent sein; vielmehr kommt es für die Frage, ob etwas objektiv geeignet ist, den öffentlichen Frieden zu störenden, stets auch auf die Rezipienten an, d.h. einerseits natürlich die angegriffenen Gläubigen, andererseits aber auch Dritte, die möglicherweise wegen provokanter Äußerungen bzw. Darstellungen zu Aggressionen gegen die Gläubigen und ihre Einrichtungen (Kirchen etc.) angestachelt werden könnten. Ist letzteres nach Art und Form der Äußerung bzw. hier der Darstellung nicht zu erwarten (wie etwa bei einem ins Lächerliche Ziehen religiöser Kerngehalte), kommt es mithin wesentlich auf die denkbaren Reaktionen der Gläubigen an; ist es jedenfalls denkbar, dass diese auf eine solche Provokation ihrerseits – und verständlicherweise – aggressiv reagieren, liegt ein Potenzial zur Friedensstörung. Lässt demgegenüber die Glaubenslehre und die Praxis der betroffenen Religionsgemeinschaft selbst erwarten, dass deren Angehörige trotz der Provokation besonnen bleibt – sei es wegen des Glaubens an absolute Friedfertigkeit, sei es aber auch um nicht in Konflikte hineingezogen zu werden – dürfte der provokativen Äußerung bzw. Darstellung in der Tat eine Eignung zur Friedensstörung fehlen. Dass damit letztlich leichter provozierbare religiöse Gruppen strafrechtlich privilegiert sind, weil Angriffe auf ihr Allerheiligstes – anders als diejenigen gegenüber typischerweise friedfertigen oder etwa aufgrund ihrer kleinen Zahl von Angehörigen furchtsam-eingeschüchterten Gruppen – straflos gestellt sind, liegt in der Natur der Abkehr von einem echten Blasphemie-Delikt zu einem Tatbestand, der dem Schutz des öffentlichen Friedens dient und mithin leerlaufen muss, wenn und soweit in concreto nicht einmal das

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Potenzial für eine solche Friedensstörung angelegt ist.[21] Allerdings darf man angesichts der doch gravierenden Ungleichbehandlung leicht erregbarer und friedliebender Gruppen von Gläubigen gerade letztere nicht faktisch generell schutzlos stellen, weshalb an die Bewertung des Gefährdungspotenzial objektiv provokanter Äußerungen auch gegenüber grundsätzlich friedlich lebenden Gläubigen keine allzu großen Anforderungen gestellt werden dürfen.

Denkbar ist schließlich auch, dass eine Strafbarkeit wegen einer Bekenntnisbeschimpfung durch Unterlassen i.S. von §§ 166, 13 StGB dergestalt begründet ist, dass eine blasphemische Darstellung entgegen einer Pflicht zu deren Entfernen öffentlich sichtbar bleibt. Diese Situation entspricht weitgehend der Diskussion um das sog. „Judensau"-Relief an der Wittenberger Schlosskirche aus dem 13. Jahrhundert, welches bis heute weder verdeckt noch abgehängt ist und damit seine ursprüngliche, die Juden in ihrer angeblichen Religionspraxis massiv angreifende Aussage objektiv unverändert zu erkennen gibt.[22] Eine Strafbarkeit wegen eines solcherart begründeten unechten Unterlassungsdelikts setzt freilich eine Garantenstellung des Untätigbleibenden voraus (für den genannten Fall etwa den Pastor der Schlosskirche oder deren Gemeindevorstand); eine solche lässt sich wiederum einerseits aus rechtswidrigem Vorverhalten (Ingerenz) wie etwa dem Aufhängen der Darstellung herleiten, woran es vorliegend aber natürlich fehlt; aus Gesetz oder freiwilliger Übernahme lässt sich hier ebenfalls nichts ableiten. Ausnahmsweise wird daneben auch eine Garantenstellung in Einzelfällen für den Inhaber einer Sachgefahr angenommen; da Außenstehende auf Sachen, die von anderen beherrscht werden, keinen Zugriff haben, muss der Inhaber einer Sachherrschaft seine Sache so kontrollieren, dass von ihr keine Gefahren nach außen dringen.[23] Dies gilt allerdings für typische Gefahren für Leib, Leben und Freiheit sowie das Eigentum von Bürgern;[24] denkbar könnte sein, auch konkret drohende Gefahren für den öffentlichen Frieden einzubeziehen, doch genügt dafür wohl das bloße Gefährlichkeitspotenzial einer nicht unterbundenen beschimpfenden Darstellung noch nicht.

21 Vor dem Hintergrund des Schutzes der leicht erregbaren Gläubigen für Streichung von § 166 StGB plädiert etwa Strate 2020.

22 Vgl. hierzu Fischer § 166 Rn. 18, und ausf. Kämpfer 2018, 387ff.

23 So Kühl 2017, § 18 Rn. 106.

24 Die Frage, ob Gefahren für die Ehre durch das Andauernlassen einer Ehrverletzung des Betrachters genügen, spielt nur im Rahmen von § 185 StGB eine Rolle.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Subjektiv enthält § 166 StGB keine Vorgaben, so dass eigentlich nach der allgemeinen Regel des § 15 StGB alle Arten von Vorsatz erfasst sind; explizit wird daher eine Strafbarkeit bereits bei bedingt vorsätzlich vorgenommenen Bekenntnisbeschimpfungen bejaht.[25] Das würde für den soeben diskutierten, freilich aber noch nicht in der Strafrechtspraxis entschiedenen Fall einer Bekenntnisbeschimpfung durch Unterlassen bei der Nichtbeendigung einer solchen Darstellung trotz Garantenpflicht bedeuten, dass es für eine solche Strafbarkeit grundsätzlich ausreicht, wenn der untätig bleibende Täter neben dem Vorsatz in Bezug auf die Umstände, die seine Garantenstellung begründen, bloß billigend in Kauf nimmt, dass durch die Nichtbeendigung der optischen Beschimpfung diese auf die betroffene Religionsgemeinschaft fortwirkt.

Allerdings muss dem Täter bewusst sein, dass er mit seinen verbalen oder bildhaften Attacken objektiv auf den Kerninhalt einer Religion zielt, so dass diesbezügliche Ignoranz einen Tatbestandsirrtum i.S. von § 16 Abs. 1 StGB begründet und damit in Ermangelung einer Fahrlässigkeitsstrafnorm zur Straflosigkeit führt.[26]

Soweit eine bekenntnisbeschimpfende Darstellung seitens des Täters von antisemitischen bzw. generell menschenverachtenden Motiven getragen ist, ergibt sich seit 2015 aus § 46 Abs. 2 StGB ein benannter Strafschärfungsgrund, der freilich nur innerhalb des im jeweiligen Straftatbestand (hier: des § 166 StGB) gezogenen Strafrahmens bei der Strafzumessung in concreto wirkt.[27]

Da die Tathandlung des Beschimpfens nicht dadurch ausgeschlossen ist, dass dieses in der Form eines Kunstwerkes geschieht, kann die Kunstfreiheit aus Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG nur als Rechtfertigungsgrund dienen. Was noch von dieser gedeckt ist, darf – weil rechtmäßig – in einem Rechtsstaat nicht bei Strafe verboten werden. Allerdings kann es umgekehrt auch nicht sein, dass allein die Ausnutzung künstlerischer Formen bereits jedweden Rückgriff auf § 166 StGB verbietet; daher muss differenziert werden, ob der vom Künstler mit seinem Werk transportierte gedankliche Inhalt selbst dem Bereich der Kunst angehört oder ob sich eine beschimpfende Meinungsäußerung bloß in künstlerische Formen kleidet.[28] Wer also eine evident beschimpfende Äußerung nicht sagt, sondern singt, kann sich trotz

25 OLG Köln, NJW 1982, 658.
26 Fischer, StGB-Kommentar, 71. Aufl. 2024, § 166 Rn. 15.
27 Dazu näher Lackner/Kühl/Heger, StGB-Kommentar 30. Aufl. 2023, § 46 Rn. 33b.
28 Fischer, StGB-Kommentar, 71. Aufl. 2024, § 166 Rn. 16.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der typischerweise gegebenen Anerkennung von Liedgut und Gesang Formen der Kunst nicht auf eine Rechtfertigung durch Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG berufen. Schließlich endet die Kunstfreiheit bei evidenten Angriffen auf die Menschenwürde anderer, welche als Höchstwert der Verfassung nicht schlicht durch die Nutzung künstlerischer Darstellungsformen schutzlos gestellt werden kann.

3.2.2 Beleidigung, § 185 StGB

Der Tatbestand der Beleidigung ist seitens der Ehrverletzung als der Tathandlung durchaus mit der Bekenntnisbeschimpfung verwandt. Grundlegende dogmatische Unterschiede ergeben sich freilich aus dem jeweils geschützten Rechtsgut, denn während bei § 166 StGB mit dem öffentlichen Frieden ein Universalrechtsgut geschützt ist[29] (und zumindest seit 1969 nicht mehr auch ein Individualrechtsgut der angesprochenen Religionsgemeinschaft o.ä.), schützt § 185 StGB als Individualrechtsgut allein die persönliche Ehre,[30] welche aber auch Religionsgemeinschaften als sozial anerkannten Kollektiven zustehen kann. Auch handelt es sich bei § 185 StGB um ein Verletzungsdelikt, weshalb die Ehrverletzung vollendet sein muss, während bei § 166 StGB angesichts des Charakters als eines bloßen potenziellen Gefährdungstatbestandes die bloße Eignung zu einer Gefährdung des öffentlichen Friedens für die Tatvollendung ausreichend ist.

Mit Blick auf das bereits erwähnte „Judensau"-Relief ist daher möglicherweise eine Differenzierung geboten. Der BGH hat in einem Zivilurteil immerhin angenommen, das für alle bei der Zufahrt auf die Schlosskirche sichtbare Relief jedenfalls für die Juden objektiv bis heute eine Beleidigung darstellen muss, diese aber weder dem Pfarrer noch der Gemeinde zugerechnet werden kann, weil seit Jahrzehnten eine auf dem Boden vor der Kirche angebrachte Distanzierung von der Aussage des Reliefs einen fortbestehenden Beleidigungsvorsatz entgegenstehen muss. Vor dem Hintergrund einer Unterlassungsstrafbarkeit für Pfarrer und Gemeindevorstand wegen des Nichtabdeckens des Reliefs könnte man freilich auch hier an eine Garantenstellung aus Sachinhaberschaft denken. Dass es anderen – hier namentlich dem laut dem BGH permanent mit der Beleidigung konfrontierten Juden – nicht möglich ist, selbst an der Kirche nachhaltig für Abhilfe

29 S. nur Lackner/Kühl/Heger, StGB-Kommentar, § 166 Rn. 1.
30 S. nur Lackner/Kühl/Heger, StGB-Kommentar, Vor § 185 Rn. 1.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zu sorgen, zeigt die Niederlage des jüdischen Klägers durch alle Instanzen überdeutlich.[31] Zugleich ist damit dargetan, dass von der Sichtbarkeit dieses Reliefs unverändert eine permanent aktuelle Gefahr für die Ehre der jüdischen Bürger ausgeht; auch wenn dies in dem Zivilrechtsstreit wohl nicht erörtert worden ist, könnte man eben wegen der Verantwortung des Sachinhabers für die von der Sache ausgehende Ehr-Gefährdung in dem bewussten Sichtbarseinlassen trotz unschwerer Möglichkeit der Beseitigung durchaus auch an eine strafbare Beleidigung derjenigen Juden – die tatsächlich das Relief gesehen haben – durch Unterlassen denken. Dann wäre auch fraglich, ob die am Boden vor dem Turme erfolgende Distanzierung ausreicht, kommt es doch für eine Unterlassungsstrafbarkeit darauf an, dass der Täter während seins pflichtwidrigen Untätigbleibens einen Angriff auf die Ehre einzelner Betrachter des Reliefs billigend in Kauf genommen, d.h, sich mit dem Eintritt der Ehrverletzung bei den jüdischen Betrachtern abgefunden hat. Spätestens mit der Klage seitens des jüdischen Betrachters ist klar, dass dieser durch das Relief in seiner Ehre getroffen ist – das stellt auch der BGH in der Revision nicht in Frage. Auch wenn in der Entscheidung danach eine Pflicht zum Entfernen des Reliefs verneint worden ist, ist doch damit zugleich für die Verantwortlichen der Kirchengemeinde eine solche Ehrverletzung zumindest in Bezug auf einzelne Betrachter evident, so dass sie – lassen sie es weiterhin betrachten – weiter Ehrverletzungen offensichtlich in Kauf nehmen.

Auch vor diesem Hintergrund möchte ich mich in Bezug auf diese Uralt-Darstellung der deutlichen Bewertung des früheren BGH-Richter Thomas Fischer anschließen:

> „Hier muss man ernsthaft fragen, welchen berechtigten sozialen Sinn es haben soll, einzelne – und zudem noch besonders abstoßende – Manifestationen erniedrigender, abwertender und beleidigender Gedankeninhalte im öffentlichen Raum auszustellen, um den Bürgern mittels beigefügter Informationstexte – die man lesen kann oder auch nicht – vorzuführen, welch schlimme, entmenschlichende Beleidigungen einzelner Bevölkerungsgruppen früher vorgekommen sind. Diese Frage gewinnt hier, im Unterschied zur allgemeinen Denkmalpflege, ganz besondere Bedeutung, weil die Frage, welche Folgen die zur Schau gestellte Beschimpfung für die Ausgrenzung der Gruppenmitglieder hatte, eindeutig und beantwortet und im Weltgedächtnis verankert ist. Zusam-

31 BGH VI ZR 172/20.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> menhanglose, nicht erwartbare und nicht in weitere Zusammenhänge gestellte "Ausstellungen" von Manifestationen des Judenhasses im öffentlichen Raum sind, …, abwegig und verlieren diesen Charakter auch nicht dadurch, dass der Eigentümer sie zu privaten "Gedenkstätten" oder zu Illustrationen vergangener Verirrungen erklärt. Das unterscheidet solche Werke von Darstellungen und Exponaten, die sich im Rahmen von Gedenkstätten und musealen Einrichtungen finden."[32]

Nachdem ähnlich wie § 166 StGB über Jahrzehnte auch der Beleidigungstatbestand angesichts der Meinungsfreiheit in seiner Berechtigung immer wieder in Frage gezogen und vor allem von der Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts bei öffentlichen Auseinandersetzungen zunehmend marginalisiert worden ist, hat sich angesichts der generell kritischere gewordenen Auseinandersetzung mit Hassrede bzw. „Hate speech" etwas „der Wind gedreht"[33]; gerade auch grundsätzlich freiheitsfreundlich argumentierende Kräfte betonen heute in stärkeren Maße als zuvor, dass öffentliche Angriffe auf die persönliche Ehre angesichts der heutigen ubiquitären Medien nicht mehr unbedingt die Meinungsvielfalt fördern, sondern im Gegenteil die Adressierten faktisch – und sei es zu deren Selbstschutz – aus dem öffentlichen Diskurs drängen. Öffentliche Beschimpfungen vor allem via Internet und social media verbessern mithin keinesfalls ein offenes Diskursklima, sondern beschränken dieses vor allem zum Nachteil von Schwächeren und Minderheiten. Das gilt natürlich auch für blasphemische Darstellungen, die etwa die Angehörigen von Religionsgemeinschaften an den Rand der Gesellschaft drängen können. Zwischenzeitlich hat dies auch der Gesetzgeber erkannt und die §§ 185 ff. StGB erneut angefasst, um gerade auch das Verbreiten von beleidigenden Inhalten – dazu können auch blasphemische Darstellungen gehören – mit schärferer Strafe zu bedrohen.

3.2.3 Volksverhetzung, § 130 Abs. 1 und 2 StGB

Heute zumeist in der – nicht nur deutschen – Öffentlichkeit in den Vordergrund gerückt ist eine Strafbarkeit massiver blasphemischer Darstellungen wie etwa dem Film „Innonce of Muslims" oder den Koranverbrennungen in Skandinavien wegen Volksverhetzung i.S. von § 130 Abs. 1 und 2 StGB.

32 *Fischer* 2022.

33 Dazu allg. *Meibauer* 2013, 1. – Aus juristischer Sicht v.a. mit Blick auf das sog. Gesetz zur Bekämpfung von Rechtsextremismus und Hasskriminalität s. Steinl/Schemmel 2021, 86ff.; *Ceffinato* 2020, 544ff.; *Oglakcioglu* 2020, 521ff.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Solche Attacken werden typischerweise zu den Hate Crimes gezählt. Wie ausgeführt ist für Abs. 1, nicht aber auch für Abs. 2 ebenfalls eine Eignung zur Störung des öffentlichen Friedens erforderlich, so dass es sich bei dieser Tatvariante wie bei § 166 StGB um ein potenzielles Gefährdungsdelikt handelt; demgegenüber ist die Verbreitungsvariante des Abs. 2 – welche in Zeiten des Internet Konjunktur haben dürfte – mangels eines tatbestandsinternen Hinweises auf diese Gefährdungs-Eignung bloß ein abstraktes Gefährdungsdelikt, hinter dessen Schaffung zwar die Intention des Gesetzgebers steht, tatbestandsmäßige Äußerungen gerade wegen ihrer Gefährlichkeit für den gesellschaftlichen Frieden bei Strafe zu verbieten, es aber nicht auf den Nachweis eines Gefährlichkeitspotenzials in concreto ankommen soll. Dass die Verbreitung volksverhetzender blasphemischer Darstellungen etwa im Internet oder in anderen öffentlich zugänglichen Medien allein wegen ihrer vielfältigen Abrufbarkeit und ihrer optischen Fixierung für den öffentlichen Frieden besonders gefährlich ist, ist kaum zu bestreiten, weshalb in dieser Konstellation Fälle, in denen dieser in concreto doch nicht gefährdet sein soll, auch kaum denkbar sind. Im Unterschied zu den anderen hier diskutierten Fällen, ist bei der Verbreitung bzw. öffentlichen Zugänglichmachung volksverhetzender blasphemischer Darstellungen gemäß § 130 Abs. 7 StGB bereits deren Versuch strafbar; das ist etwa der Fall, wenn eine solche Darstellung zum Einstellen in das Internet vorbereitet wird. Das Herstellen der Darstellung selbst ist freilich bereits eine der Tathandlungen einer i.S. von § 130 Abs. 2 Nr. 2 StGB bereits vollendeten Volksverhetzung.

Besondere Bedeutung hat die Bejahung dieses Tatbestandes gerade in Bezug auf künstlerische Darstellungen auch wegen der damit verbundenen Unmöglichkeit einer Rechtfertigung durch die Kunstfreiheit gemäß Art. 6 Abs. 3 Satz 1, denn § 103 StGB impliziert einen Angriff auf die Menschenwürde der adressiert – im vorliegenden Kontext religiös konnotierten – Gruppe bzw. der pars pro toto für dies attackierten Einzelpersonen.

4 Fazit

Gerade weil die Multikulturalität in vielen Staaten Europas – nicht nur in Deutschland – zu einer deutlich heterogeneren religiösen Zusammensetzung der Gesellschaften geführt hat und damit – wie im Konfessionszeitalter die Dichotomie der westlichen Christenheit in der Folge der Reformation – Konflikte auch wieder stärker religiös aufgeladen sind bzw.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

religionsfeindliche Akte wie etwa Koranverbrennungen zugleich Teil des politischen Spektrums geworden sind, ist es wichtig, auch bei der Zulässigkeit blasphemischer Darstellungen unabhängig von ihrer konkreter Form und trotz der grundsätzlich gegebenen Meinungs- und vor allem auch Kunstfreiheit rechtliche Grenzen zu ziehen; diese ergeben sich im Wesentlichen aus der Menschenwürde und den Straftatbeständen als typischerweise „allgemeinem Gesetz" i.S. von Art. 5 Abs. 2 GG. Die im letzten Jahrzehnt auch im deutschen Strafrecht zunehmend ausgebaute Differenzierung von abfällig-kritischen Äußerungen, die vor allem im öffentlichen Diskurs hinzunehmen sind, und massiven öffentlichen Ehrangriffen vor allem via Internet und social media in Form sog. Hassrede bzw. „Hate Speech" als einer Unterform von Hasskriminalität auch unterhalb bloßer Schmähkritik, die angesichts der Neufassung von § 185 StGB nunmehr als qualifizierte Beleidigung mit einer geschärften Strafe versehen sind, trägt dieser veränderten Situation Rechnung.

Aus der Sicht des Adressatenkreises blasphemische Darstellungen können heute wieder – das zeigten schon die bis heute anhaltenden Unruhen nach der Veröffentlichung der Mohammed-Karikaturen, die bereits zu einer Vielzahl von tödlichen Anschlägen geführt haben, – den öffentlichen Frieden in Form eines friedlichen Zusammenlebens von Menschen unterschiedlichen Glaubens und unterschiedlicher Meinungen in Europa, aber auch etwa in der arabischen Welt fundamental erschüttern. Weil solche Erschütterungen für das Gemeinwesen mit erheblichen Folgen verbunden sind, ist es m.E. durchaus richtig, wie bei der expliziten Strafbewehrung der Holocaust-Leugnung in § 130 Abs. 3 StGB 1994 über gewisse Einschränkungen der Meinungs- und Kunstfreiheit nachzudenken; das gilt umso mehr, als es bei den hier interessierenden Darstellungen bzw. performativen Akten nicht darum geht, eine bestimmte – hier religionskritische – Meinung als solche inhaltlich zu untersagen, sondern darum, bestimmte Formen der Meinungsdarstellung im Interesse der Erhaltung des öffentlichen Friedens und damit auch des Schutzes von Leib, Leben und Eigentum einzuschränken.

Literaturverzeichnis

Ceffinato, Tobias (2020): Zur Regulierung des Internets durch Strafrecht bei Hass und Hetze auf Online-Plattformen, in: Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft 132, 3, 544–563.

Fahl, Christian (2013): Zur Strafbarkeit des Auftritts der Punk-Rock-Band „Pussy Riot" nach deutschem Strafrecht, in: Strafverteidiger Forum 18, 1, 1–6.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fateh-Moghadam, Bijan (2019): Die religiös-weltanschauliche Neutralität des Strafrechts, Tübingen.

Fischer, Thomas (2024): Strafgesetzbuch Kommentar, 71. Auflage, München.

Fischer, Thomas (2025): Eine Frage an Thomas Fischer: Ist das „Judensau"-Relief in Wittenberg eine Beleidigung?, in: Legal Tribune Online vom 06.06.2022 [https://www.lto.de/persistent/a_id/48666] <03.02.2025>.

Fischer-Lichte, Erika (2012): Performativität. Eine Einführung, Bielefeld.

Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main.

Grziwotz, Herbert (2013): Ein Vorbild für ganz Europa: 200 Jahre Bayerisches Strafgesetzbuch, in: Legal Tribune Online vom 16.05.2013 [https://www.lto.de/persistent/a_id/8748] <01.02.2025>.

Heckel, Martin (2016): Martin Luthers Reformation und das Recht, Tübingen.

Heger, Martin (2016): Der strafrechtliche Schutz der Religion in Deutschland. Geschichte, aktuelle Herausforderungen und kriminalpolitische Überlegungen, in: Zeitschrift für evangelisches Kirchenrecht 61, 2, 109–140.

Heger, Martin (2017): Kritik, Widerspruch, Blasphemie: „Wo endet der Spaß?". Anmerkungen zur strafrechtlichen Dimension, in: Ströbele, Christian/Gharaibeh, Mohammad/Specker, Tobias/Tatari, Muna (Hg.): Kritik, Widerspruch, Blasphemie. Anfragen an Christentum und Islam, Regensburg, 183–198.

Heger, Martin (2024): Stichwort „Religionsvergehen", in: Hempelmann, Heinzpeter/Swarat, Uwe (Hg.): Evangelisches Lexikon für Theologie und Gemeinde, Band 3, 2. Auflage, 1915–1917.

Hörnle, Tatjana (2012): Strafbarkeit anti-islamistischer Propaganda als Bekenntnisbeschimpfung, in: Neue Juristische Wochenschrift 65, 47, 3415–3418.

Kau, Marcel (2015): Polizeiliches Filmverbot im Spannungsverhältnis von Kunst- und Meinungsfreiheit. Der sogenannte Mohammed-Film im Lichte von Art. 5 GG, in: Archiv des öffentliches Rechts 140, 1, 31–88.

Kämpfer, Simone (2018): Diffamierende Bildwerke im öffentlichen Raum, in: Barton, Stephan/Eschelbach, Ralf/Hettinger, Michael/Kempf, Eberhard/Krehl, Christoph/Salditt, Franz (Hg.): Festschrift für Thomas Fischer, München, 387–400.

Kühl, Kristian (2017): Strafrecht Allgemeiner Teil, 8. Auflage, München.

Lackner, Karl/Kühl, Kristian/Heger, Martin (2023): Strafgesetzbuch Kommentar, 30. Auflage, München.

Lung, Christoph (2019): Strafbare Blasphemie, Tübingen.

Meibauer, Jörg (2013): Hassrede. Von der Sprache zur Politik, in: Meibauer, Jörg (Hg.): Hassrede/Hate Speech: Interdisziplinäre Beiträge zu einer aktuellen Diskussion, Gießen, 1–16.

Naarmann, Benedikt (2015): Der Schutz von Religionen und Religionsgemeinschaften in Deutschland, England, Indien und Pakistan, Tübingen.

Oglakcioglu, Mustafa Temmuz (2020): „Haters gonna hate… (and lawmakers hopefully gonna make something else)"- Einige Anmerkungen zum Regierungsentwurf zur Bekämpfung der Hasskriminalität, in: Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft 132, 3, 521–543.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rox, Barbara (2012): Schutz religiöser Gefühle im freiheitlichen Verfassungsstaat?, Tübingen.

Schmidthäuser, Felix (2018): Die Gotteslästerung im Wandel der Zeit. Historische Entwicklung und Legitimation von § 166 StGB, Teil 1, in: Zeitschrift für das Juristische Studium 12, 5, 403–411.

Schmidthäuser, Felix (2018): Die Gotteslästerung im Wandel der Zeit. Historische Entwicklung und Legitimation von § 166 StGB, Teil 2, in: Zeitschrift für das Juristische Studium 12, 6, 549–558.

Schwerhoff, Gerd (1996): Gott und die Welt herausfordern. Theologische Konstruktion, rechtliche Bekämpfung und soziale Praxis der Blasphemie vom 13. bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts, Bielefeld.

Seul, Jürgen (2010): Zum Geburtstag von George Grosz: Das Skandalbild „Christus am Kreuz mit Gasmake", in: Legal Tribune Online vom 26.07.2010, [https://www.lto.de/persistent/a_id/1061] <03.02.2025>

Steinbach, Amin (2006): Die Beschimpfung von Religionsgesellschaften gemäß § 166 StGB. Eine Würdigung des Karikaturenstreits nach deutschem Strafrecht, in: Juristische Rundschau 12, 495–499.

Steinke, Ron (2008): „Gotteslästerung" im säkularen Staat, in: Kritische Justiz 41, 4, 451–457.

Steinl, Leonie/Schemmel, Jakob (2021): Der strafrechtliche Schutz vor Hassrede im Internet- Jüngste Reformen im Lichte des Verfassungsrechts, in: Goltdammer's Archiv für Strafrecht 168, 2, 86–100.

Strate, Gerhard (2020): Das Erbe der Aufklärung, in: Kolumne zur Neuen Juristischen Wochenschrift vom 05.11.2020 [https://rsw.beck.de/aktuell/daily/magazin/detail/das-erbe-der-aufklaerung] <05.02.2025>.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Religiöser Kitsch

Juristische und religiöse Bedeutung

Dieter Krimphove

1 Einführung

Welch eine unpassende Verbindung von Begriffen: zum einen Religion, als die Beziehung des Menschen zum Transzendenten als das alle Erscheinungsbilder übersteigende Ewige, Erhabene und *Numinose*[1] einerseits und andererseits das kitschig Abgeschmackte, Triviale, das in seiner süßlichen, verlogenen Aussage einem allgemeinen Massengeschmack entspricht.[2]

Religion und *Kitsch* erscheinen allerdings, trotz ihres inhaltlichen Widerspruches, eng miteinander verzahnt. Dies belegen, für alle Religionen und Weltanschauungen, nicht nur zahlreiche Abbildungen.

Religiöser Kitsch lässt sich auch in anderen Darstellungsformen, etwa in Filmen und Musik finden. Die weite Verbreitung des Kitsches gerade in den Religionen liegt insbesondere an dem eigentümlichen, vielleicht symbiotischen Verhältnis von Religion und Kitsch.

Nachstehender Text beleuchtet das Verhältnis von *Kitsch* und *Religion*. Er geht dazu auf den Begriff *Kitsch* ein, versucht dessen Definition und weist – trotz seiner negativen Konnotation – auf die frappierend unerwartete, aber wohl unverzichtbare Bedeutung des Kitsches für Religion und der Verkündigung ihrer Glaubensinhalte hin.

2 Religion und Kitsch – eine Symbiose?

Religion besitzt, schon ihrem Wesen nach, einen ihr inhärenten Bezug nicht unbedingt zum Kitsch, aber zu einer *Bildlichkeit*, oder zu einer materiellen Präsentation ihrer spezifisch transzendentalen Inhalte. Derlei Darstellungen oder Mineralisierungen abstrakter metaphysischer bzw. suprana-

1 Wernhart 2004, 10ff. (m.w.H.); Haslinger 2012, 3f. (m.w.H.).
2 Zur Begriffsbestimmung des Kitsches siehe unten Kapitel 3; 3.2 (m.w.H.).

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

turaler Aussagen beinhalten notwendigerweise die Gefahr einer verkürzten oder gar verfehlten Übertragung.

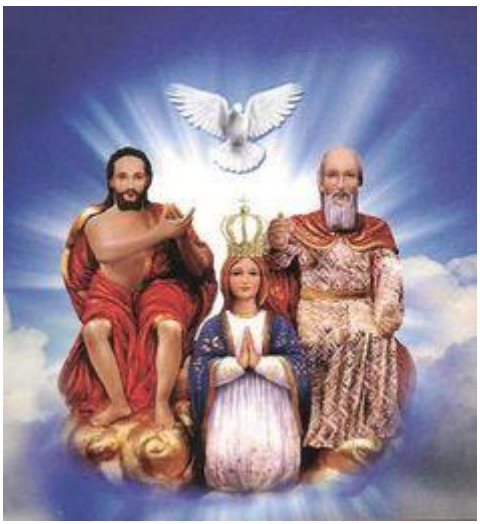


Abb. 1: Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit mit Maria.

Das abgebildete Beispiel verfälscht den darzustellenden Inhalt der *Trinität* (Dreifaltigkeit) des einen Gottes. Stattdessen zeigt das Bild drei menschliche Individuen unterschiedlichen Alters und Geschlechtes (Jesus, Maria und Gott-Vater) sowie eine Taube. Das Bild übertreibt die metaphysische Glaubensaussage der *Dreieinigkeit* Gottes zu einer *Quaternität* (Viereinigkeit), und weist fälschlicherweise jedem der vier Abgebildeten eine abgrenzbare, sogar mit Alterungserscheinungen belastete Individualität zu.[3]

Obiges Beispiel verdeutlicht sinnfällig, dass es jeder Darstellung transzendentaler, numinoser Inhalte wesensnotwendig an einem materiellen, der menschlichen Wahrnehmung fähigen, dessen Erfahrungs- und Wissenzhorizont angemessenen Medium fehlt.[4]

Hieraus folgt, umgekehrt, dass sich metaphysische, religiöse Inhalte nicht in einem in der irdischen Realität fassbaren Form abbilden lassen, es also jeder Religion an einem abbildbaren Gegenstand mangelt. So ist, mit anderen Worten, die Abbildung metaphysischer Inhalte, also die Religion,

3 Siehe Krimphove 2013, 46ff. (m.w.H.).
4 Siehe: Otto 2014.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

immer auf Bilder angewiesen, die mit Ihrem eigentlichen Inhalt nie voll zur Übereistimmung gebracht werden können und die sich daher niemals zur vollständigen und korrekten Abbildung des Gegenstandes eignen.

2.1 Notwendige Bilderverbote

Gerade diese eher philosophisch/logische Ableitung ist der Grund, dass zahlreiche Religionen, wohl in Kenntnis dieser Zusammenhänge und damit zum Schutz und zur inhaltlichen Wahrung des Metaphysischen, Erhabenen und Transzendentalen[5], ein *Bilder-* bzw. *Darstellungsverbot* verhängen.

Offensichtlich erscheint das Bilderverbot im *Judentum* (Ex 20,4; Dtn 4,15–19). Unter den 365 Verboten der Mizwot untersagen gleich fünf Mizwa…

> *№. 2: … ein Bild von Gott zum Götzendienst zum Zweck der Verehrung anzufertigen (Ex 20,4).*
> *№. 3: … dass man Gottesbilder aus Metall gieße (Ex 34,17).*
> *№. 11: … dass man eine Bild-Säule (Astarte) errichte (Dtn 16,22).*
> *№. 12: … dass man bemalten Stein(-Skulpturen) aufrichte (Lv 26,1).*
> *№. 13: … dass man einen Baum oder Kultpfahl pflanze im Tempel (Dtn 16,21).*

Auch der *Islam* kennt ein Bilderverbot. Nachdem ein direktes Abbildungsverbot im Koran nicht auszumachen ist, untersagen die Lehre einiger *islamischer Rechtsschulen* bzw. der *Hadith-Literatur* des späten 8. Jahrhundert,[6] so insbesondere unter dem Kalifen *Yazîd II.* (722)[7], die Verehrung von Bildwerken.

Allerdings erstreckt sich dieses Verbot nicht nur, wie im jüdisch/christlichen Verständnis, auf den monotheistischen Gott, sondern auch auf Lebewesen. Der Hauptgrund des islamischen Bilderverbotes liegt nämlich sowohl in der Wahrung der „Einheit bzw. Einzigkeit des monotheistischen Gottes" als auch in dem Ausschluss der Hybris, mit der Anfertigung einer Abbildung den Schöpfungsakt kopieren zu wollen, um dadurch die Allmacht des Schöpfergottes und seine Existenz selbst anzuzweifeln.[8]

---

5 Siehe auch Bauks 2024.
6 Siehe auch: Paret 1976–1977, 158ff. (m.w.H.); ders. 1968, 158ff. (m.w.H.).
7 Finster 2001, Artikel Bilderverbot.
8 Auch: Wizārat al-Awqāf wa-al-Šu'ūn al-Islāmiyya 2004, 92ff.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Im *Christentum*, speziell in der seit 1054 von der römisch-katholischen Kirche abgespaltenen *Orthodoxie*, erscheint die Behandlung des Bilderverbotes differenzierter:

Das historische Bilderverbot der byzantinischen Kaiser *Leo III.* (Verbot ab etwa 730), *Konstantin V.* (Bilderverbot 754 bis 787) und erneut *Leo V.* (in Jahr 815)[9] steht hier in einem unmittelbaren theologischen Zusammenhang mit der *Ikonenverehrung* bzw. mit der religiösen Qualität einer Ikone in der Orthodoxie.

Die Ikone dient im orthodoxen Verständnis der *Repräsentanz*, also der vermittelnden Vergegenständlichung religiöser, transzendentaler Inhalte. So wie der unsichtbare Gott (Vater) sich in Jesus dem *Christus* – dem Abbild oder die „*Ikone des unsichtbaren Gottes*" (Kol 1,15; Hebr 1.3) – historisch dargestellt hat, erlaubt die Ikone die Abbildung Christi und dessen Darstellung gegenüber dem Menschen. Eine Ikone verweist somit – durch denselben in Ihr erscheinenden *geistlichen Gehalt* zwischen *Abbildung* und *Abgebildeten* – auf Ihren Ursprung nämlich auf den unsichtbaren Gott (Eph 2,18f.; 2 Kor 2,12; Eph 1,17;). Die Ikonenverehrung der orthodoxen Kirche verletzt, durch diesen lediglich als Verweis auf den Abgebildeten, nicht das Abbildungsverbot des unsichtbaren Gottes (Vaters).

Der *Geist*, selbst eine *Person* des trinitarischen Gottes (Joh 3,33; 4,24), gewährleistet die *Inhalts-Identität* zwischen dem Abbild Christus (dem *Wort* oder dem *Sohn*) und dem Abgebildeten (dem *unerkennbaren Gott-Vater*) (Joh 16,14). Hierdurch ermöglicht eine Ikone die, durch den *Geist* vermittelte, *Repräsentanz* des transzendenten Abgebildeten in die menschliche Realität. Die notwendige geistigen Übereinstimmung von Abgebildeten (Transzendenten) und dem Abbild, erfordert die Herstellung von Ikonen nach strengen, diese geistige Entsprechung garantierenden Vorgaben.

Historisch reicht das Bilderverbot in christlich geprägten Religionen selbst in dem puristischen Bildergebrauch und der ebensolchen reduzierten Formsprache etwa der *Shaker*.[10]

2.2 Notwendigkeit von Bildern, Notwendigkeit von religiösem Kitsch

Andere Religionen, etwa die polytheistischen des Altertums oder der *Hinduismus,* kennen kein Bilderverbot. Auch dem *Jinismus* und *Buddhismus*

9 Mit der Beendigung des Bilderstreites im Jahr 843 unter Michael III.
10 Auch: Plummer 2009.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ist ein Bilderverbot grundsätzlich fremd. Sogar die *Katholische Kirche* ist bekannt für ihren zum Teil ausgiebigen Bildergebrauch und die Bilderverehrung. Und selbst die sog. *Volksfrömmigkeit* jener Bekenntnisse, die einem Bilderverbot folgen, verwenden regelmäßig bildliche Darstellungen ebenso wie opulente Klangereignisse oder olfaktorische Reize (Weihrauch) in Ihren Anbetungen und transzendentalen Ritualen.

Diese Religionen und religiösen Erscheinungsformen als dem Kitsch eher verfallen oder als abwegig zu degradieren[11] kommt dem Verfasser nicht zu und ist auch in keinster Weise von ihm beabsichtigt. Religionen und auch die Tendenzen des Volksglaubens folgen nämlich dem verständlichen Wunsch nach bildhafter, klanglicher und materieller Erfahrbarkeit des angebeteten und verehrten transzendentalen Gegenstandes. Offensichtlich bedarf die Natur des Menschen der Materialisierung bzw. der Abbildung des Transzendentalen, um eine Vorstellung von dem Unvorstellbaren, einen Begriff von dem Unbegreifbaren, eine Anschauung von dem unschaubaren Transzendenten zu erhalten.[12] Das Bedürfnis nach Bildern oder Bildhaftigkeit der Transzendenz existiert, selbst auf die Gefahr hin, dass diese den Abgebildeten Gegenstand falsch oder inhaltlich überdimensioniert und kitschig darstellt.[13]

Ein rein metaphysischer, abstrakter, von dem Menschen nicht mehr wahrnehmbarer Gott erscheint diesem lediglich theoretisch und hat seine Bedeutung für den Menschen de facto verloren. Notwendig ist hier ein, in der menschlich begrenzten Perspektive wahrnehmbarer, also ein mit diesseitigen Eigenschaften von Körperlichkeit ausgestatteter Gott. Nur ein solcher Gott kann dem Menschen als Gegenstand der Verehrung dienen. Sogar der wohl wirkmächtigste Religionskritiker, *Ludwig Feuerbach,* benennt dieses menschliche Streben nach Anschaulichkeit Gottes.

> „Gott als Gott – das unendliche, allgemeine, anthropomorphismenlose Wesen des Verstandes hat für die Religion nicht mehr Bedeutung als für eine besondere Wissenschaft ein allgemeiner Grundsatz, womit sie anfängt; es ist nur der oberste, letzte Anhalts- und Anknüpfungspunkt, gleichsam der mathematische Punkt der Religion. … Es muß daher noch etwas ganz andres als das Wesen des Verstandes dem Menschen in der

11 siehe dazu auch Jacob 2002, 83ff.; Braun 2002, 101ff.

12 Dasselbe Verhalten vollzieht die jüdische Religion mit dem unaussprechlichen Namen Gottes. Ex 3,13ff.

13 Dazu siehe Kapitel 2 (m.w.H.).

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Religion Gegenstand werden, wenn er sich in ihr befriedigen will und soll, und dieses Etwas wird und muß den eigentlichen Kern der Religion enthalten."[14]/[15]

Den Widerstreit zwischen dem rein rationalen, unanschaulichen, abstrakten Gott und dem menschlichen Verlangen nach dessen materieller Epiphanie, selbst auf die Gefahr, dass letztere nur eine inhaltliche Unvollkommenheit und Täuschung ist, thematisiert ausdrücklich das Buch Exodus in seinem Bericht über das *Goldene Kalb* (Ex 32, 2–6).

Das Ausbleiben Moses und somit nur die abstrakte Hoffnung des israelitischen Volks auf die Gegenwart Gottes genügt dem Volk nicht mehr, um seinen Glauben an den transzendentalen, unermesslichen und unerkennbaren Gott bzw. der Gottesverehrung aufrechtzuerhalten. In dieser Situation bedarf es eines materiellen Anbetungsgegenstandes, eben des Goldenen Kalbes, als eines materiellen, sichtbaren Verehrungsgegenstandes.[16]

2.2 Transzendente Mischformen?

Inhaltlich aufschlussreich für den Konflikt zwischen inhaltlich zutreffender, aber unerkennbarer Abstraktheit und materieller, inhaltlich verkürzender Darstellung sind die Mischformen oder Kompromisse, denen sich gelegentlich insbesondere der Volksglaube bedient. Als Kompromiss tragen derartigen Darstellungsformen die beiden oben angesprochenen Nachteile, nämlich den der inhaltlichen Verkürzung des abgebildeten Gegenstandes und des Kitsches einerseits sowie auch der inhaltlichen Unverständlichkeit der Abbildung andererseits in sich.

14 Feuerbach 2013, 60.
15 Auch: Feuerbach: 2013, 36f.
16 Ex 32,2–6 auch Dt 9,15–21; Brichto 1983, 1ff. (m.w.H.).

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 2: Stilisiertes Auge.

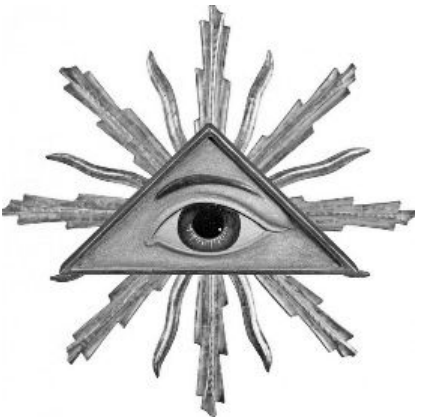


Abb. 3: Das Auge der Vorsehung.

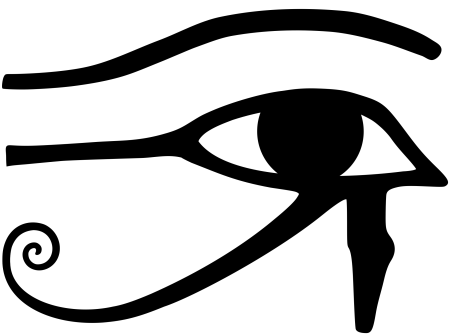


Abb. 4: Das Auge des Re.

Einen solchen Kompromiss bildet beispielsweise die Darstellung des trinitarischen Gottes in Form eines, in einem Dreieck eingeschlossenen Auges (Abb. 3), dem sog. Auge der Vorsehung. Die aus Spr 15,3 abgeleitete Symbolik wirkt allerdings unbeholfen, da missverständlich und kitschig, unterliegt sie doch der aktuellen Gefahr mit dem Icon für *Unter Beobachtung stehen* (Abb. 2) oder mit dem ägyptischen Sonnenauge des Re (Abb. 4) verwechselt zu werden.

Die oben aufgeworfene Diskussion um die gegenseitige Abhängigkeit von *Religion* und *Kitsch* verschärft der fatale Umstand, dass das menschliche Streben nach materieller Anschauung transzendentaler Inhalte nicht

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bloß seinem Bedürfnis oder persönlichen Wunsch, sondern einer erkenntnistheoretischen *Notwendigkeit* entspringt. Denn die Gegenstände der Religion lassen sich ohnehin nicht allein mit dem Verstand vollständig bzw. vollkommen begreifen. Die *Mystik* lehrt, dass deren Anschauung nicht rational[17], sondern in einem *emotionalen Erleben* oder gar in einer *Ektase* erfolgt. Auch dieser Umstand spricht dafür, dass, gerade in der Religion und eigens in der religiösen Erkenntnis, der *sentimentale Gefühlswert*[18] durchaus seine Berechtigung besitzt.[19] Dieses *emotionale Erleben* muss den Gegenstand nicht per se als Kitsch erscheinen lassen. Andererseits weist *Kitsch* phänomenologisch auf die Existenz eines bestehenden individuellen und *emotionalen Zugangs* zum Religiösen[20]/[21] – und damit, auch auf dessen *symbiotische Beziehung* zur Religion – hin.

Die Frage, die sich daher unausweichlich anschließt, ist die nach dem Wesen des *Kitsches*, bzw. dessen Aussagekraft für religiöse Erkenntnis.

3 Was ist Kitsch?

Die Frage, was Kitsch sei, lässt sich in einem direkten Zugriff nur unzureichend beantworten. Vielfach gibt die Literatur unzählige, unterschiedliche Kriterien für das nicht ganz selten auftretende Phänomen Kitsch an. Selbst die *Etymologische Erklärung* ist bis heute ungewiss.

Die Literatur schlägt hier mehrere etymologische Ansatzpunkte vor. Möglich erscheint, dass sich der im Jahr 1878[22] in Berlin erstmals belegte[23] Begriff *Kitsch* von engl. *sketch* [= Skizze, flüchtige Malerei] ableitet.[24] In diesem Zusammenhang erscheint *Kitsch* als etwas Unvollkommenes, nämlich vorläufig Konzipiertes. Diese Ableitung würde den oben dargestellten Beispielen von Kitsch zumindest inhaltlich teilweise entsprechen.[25]

17 siehe: Wittgenstein 1922, Satz 6.522.
18 siehe bereits: Otto 1917, 137f.
19 Wilke 2005, 509f. (m.w.H.); Otto 2016.
20 siehe: Geyser 1977, 326f.; Otto 1917, 140.
21 Zu den verschiedenen Formen des Zugangs zu Recht und Religionen siehe den gleichnamigen Band Brodthage/Krimphove 2024.
22 siehe: Joachimstaler 1995, 38.
23 Dettmar/Küpper 2007, 94.
24 Hierfür spricht der schon 1860 nachgewiesene Gebrauch des Wortes Kitsch: Schulz 2019, 33f.
25 Siehe oben Kapitel 2 (m.w.H.); Kapitel 2.3.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Denkbar erscheint ebenso die Herleitung des Kitsches von dem Verb *ketschen*, das auf den alemannischen Begriff für „*schleppen*“, „*mit Mühe ziehen*“ zurückgreift.[26] Auch eine sprachliche Nähe zu dem schwäbischen Wort „*kitschen*“ für „*verprassen*“, „*verschwenden*“[27] aber auch in dem Sinn „*jemandem etwas andrehen*“[28] erscheint möglich.[29] Jene Bezüge entfernen sich aber zusehends von dem Allgemeinverständnis des Begriffes *Kitsch*.

Selbst lautmalerische Bezüge zu den Begriffen „*Klitschen*,“ „*klatschen*“ und damit zum „*Straßenschlamm*“ und „*Schmiere*“, erscheinen ebenso vorstellbar,[30] wie die sprachliche Annäherung des Begriffs Kitsch an die sog. *Kotkrücke* (*Kitsche*), einem Werkzeug zum Glätten von Oberflächen im Straßenbau.[31]/[32]

Allein die Vielfalt und vor allem die Unterschiedlichkeit der Vorschläge spricht gegen die Möglichkeit einer etymologisch eindeutigen Begriffs-Zuordnung des „*Kitsches*“.

Erst gegen Ende des 19. Jahrhundert steht das Wort *Kitsch*, im Gegensatz zur Kunst,[33] für eine Abwertung. Kitsch meint zu diesem Zeitpunkt „*billig*“, „*alltäglich*“, „*anspruchs-*“ „*inhalts-*“ *konfllikt-* und „*gehaltlos*“, „*trivial*“, „*primitiv*[34]“, „*niveaulos*", „*geschmacklos*“, „*verlogen*[35]“, „*süßlich*[36]“ „*leicht*“, „*lustig*“, „*dümmlich*[37]“, „*kleinbürgerlich*[38]“, „*sentimental*[39]“, aber auch „*volksnah*“, „*volkstümlich*“, und *eingängig*.[40]/[41]. Allerdings sind dies herabsetzende Adjektive, welche die hier interessierende Funktionsweise des *Kitsches* entweder ganz verneinen oder diese nicht erklären können.

---

26 Grimm 1854, Sp. 628.
27 Fischer/Pfleiderer 1904, 425; 1193f.
28 Moles 1971, 7.
29 Weitere ethnologische Beispiele siehe: Best 2007, 105ff. (m.w.H.).
30 Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache.
31 Koewels 2007, 99ff.
32 Weitere Beispiele: Schulz 2019, 3; Best 2007, 105ff. (m.w.H.); Zebhauser 2006, 14f. (m.w.H.).
33 Siehe Kapitel 3.2 (m.w.H.).
34 Vogt 1994, 363ff. (m.w.H.).
35 Dazu insbes.: Wellmer 1985, 9ff.; von Friedeburg/Habermas 1983, 147.
36 Mann 1901, 412.
37 Siehe: Adorno 1951, Aph. 141.
38 Siehe: Eco 1994, 52f.; Killy 1961, 252f. (m.w.H.).
39 Giesz 1960, 238.
40 Unter vielen: Genz 2011; Gelfert 2000; Giesz 1994.
41 Damit entspricht „Kitsch“ in besonderem Umfang zwar dem Phänomen des „Rheinischen Karnevals“ ohne, dass der Volksmund auf diesen die abwertende Bezeichnung „Kitsch anwendet.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3.1 Erste Teilannäherung an den Kitsch

Von besonderem Interesse für die Bedeutung des Kitsches, aber auch seiner Erkenntnisqualität, dürfte – nach Ansicht des Verfassers – sein, mit welcher *Funktion* der Sprachgebrauch das Wort Kitsch belegt.

3.1.1 Bilder und Literatur als historisch erste Objekte in der Diskussion des Kitsches

Ursprünglich – d.h. im ausgehenden 18. Jahrhundert – bezog sich das Wort Kitsch lediglich auf darstellende Kunst wie etwa Bilder, und nicht so sehr auf Skulpturen und auch für literarische Werke: so erscheinen heute Werke wie *H. Clauren's* Erzählung *Mimili* (1815/16) *Karl May's Winnetou* (1893), insbesondere die Schilderung seines Todes,[42] *Hedwig Couths-Mahler Bettelprinzess* (1914) als Idealtypen und Urform des *literarischen Kitsches.*[43]

Eine Erweiterung des Anwendungsbereichs des Begriffs Kitsch erfolgte zeitversetzt auf die Gebrauchsskulptur insbesondere die der *Gartenzwerge*,[44]/[45] und später auch auf Design wie den „*Gelsenkirchener Barock*" der 1960er und 1970er Jahre[46] oder die „*Schneekugeln*" bis hin zu Musikwerken, die etwa Richard Wagners Schilderung von Siegfrieds Tod in der Götterdämmerung oder Operetten (etwa: Abrahams: *Blume von Hawaii*, Kálmáns: *Gräfin Mariza*, Lehárs „*Lustige Witwe*" *Ralph Benatzkys: Im Weißen Rössl*[47]*)* und *Musicals*[48]*,* aber auch die mit Stereotypen arbeitende Filmen wie *Ben Hur* (1959) oder *Die Schwarzwaldklinik* (1984–1988).

Die Verwendung des Begriffs „*Kitsch*" ist allumfassend, er nimmt in seiner geschichtlichen Entwicklung immer weitere Gegenstände auf. Die hier nur begrenzte Aufführung von Erscheinungsformen des Kitsches folgt aber nicht dem Entstehen oder der Wandlung eines historischen Zeitgeistes oder Geschmackes. Vielmehr sind zu dieser Kategorisierung andere eher rechtlich-ökonomische Gründe anzuführen.

---

42 May 1893.

43 Das Stereotyp verwandte Erzählschema kennen Fachkreise als Aschenbrödel-Rezept; siehe auch: Killy 1961, 240ff. (m.w.H.).

44 Die beiden Thüringer Unternehmen August Heissner und Philipp Griebel stellten Gartenzwerge ab 1872 als Massenwahre her.

45 Siehe dazu auch die überaus kritische Erzählung Werner Bergengruens: Zwieselchen im Warenhaus (1931), die sich mit dem Phänomen Kitsch auseinandersetzt.

46 Siehe: Klotz 1977.

47 Siehe: Pudor 1937, 472ff.

48 Siehe schon: Adorno: Musikalische Warenanalysen 1955.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3.1.2 Kitsch als ökonomischer Ersatz fehlenden Urheberrechts

Aufschlussreich in diesem Zusammenhang erscheint die ursprüngliche Verwendung des Begriffs Kitsch auf Bildwerke. Er diente im späten 19. Jahrhundert vorrangig dazu, Bildwerke eines Konkurrenten abzuwerten.[49] Grund hierfür war vornehmlich ein juristischer Rechtsmangel: während das Urheberschutzrecht insbesondere auf Druckwerken (Literatur, aber auch Musikalien) schon zu einem frühen Zeitpunkt, im 18. Jahrhundert bestand,[50] entwickelte sich in Europa, speziell in Deutschland, ein allgemeines Urheberrecht an bildlichen Inhalten bzw. Darstellungen erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts.[51] Da im 19. Jahrhunderts das Urheberrecht an Bildwerken weitgehend in der entsprechenden Künstlerszene noch unbekannter war,[52] erforderte dieser Rechtsmangel von einem Künstler (dem *Urheber*), sein Werk gegenüber Konkurrenten wertmäßig abzugrenzen. Dies geschah mit der wertmäßigen Herabsetzung des Konkurrenzproduktes als eine bloße Kopie eigener Bildideen durch Konkurrenten, also als *billiges Plagiat*. Nur mit dieser *Stigmatisierung* eines fremden Bilds als *Kitsch*, konnte der Urheber – vor der Etablierung des *Kunst-Urheber-Gesetzes* im Jahr 1907[53] – seine Idee weitgehend konkurrenzlos und gewinnbringend

49 Siehe: Koewel 2007; S. 99ff.; Avenaruis 2007; S. 98f.

50 England: Statute of Anne (1709), USA: Copyright-Klausel in der Verfassung (1790), Frankreich: Droît d'auteur (1791–1793), h Frankreich führte in zwei Gesetzen von 1791 und 1793 ein Propriété littéraire et artistique ein.

51 1870 schuf der Norddeutschen Bund einen allgemeinen Urheberrechtsschutz. Diesen baute das Deutsche Reich 1871 aus. Den unterschiedlichsten Gegenständen des Urheberschutzes entsprechend verabschiedete Deutschland zunächst das Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst (LUG) am 19. Juni 1901 und erst am 9.1.1907 das „Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie in der im Bundesgesetzblatt Teil III, Gliederungsnummer 440–3, veröffentlichten bereinigten Fassung, das zuletzt durch Artikel 3 § 31 des Gesetzes vom 16. Februar 2001 (BGBl. I S. 266) geändert worden ist".

52 Siehe auch den sog.: Bismarck-Paparazzi-Fall: (RG, 28.12.1899 – Rep. VI. 259/99) RGZ 45, 170. Paparazzi drangen in das Sterbezimmer Bismarcks ein, fotografierten die Leiche und sorgten für die massenhafte Verbreitung dieser Abbildungen. Das Reichsgericht in Zivilsachen konnte die Verbreitung der Fotos im Jahr 1899 nur dadurch stoppen, dass es sich auch den ebenfalls realisierten Tatbestand des Hausfriedensbruches stützte. Erst das KUG schloss diese Gesetzeslücke. (Verhandlung des Reichstages, 11. Legislaturperiode, II. Session, 1. Sessionsabschnitt 1905/06 Nr. 30, 1526, 1540ff.); siehe auch: gl.; BVerfG GRUR 2000, 446 (451 Kap. II, 1).

53 S.o. Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vermarkten. Folgerichtig konnotierte in dieser Epoche der Begriff *Kitsch* mit der uns heute geläufigen Konzeption des *Plagiats*.

Dieser Umstand erklärt auch warum das Publikum die Bezeichnung Kitsch zunächst vorrangig auf *Bildwerke* anwandte. Bildwerke waren, unter Einsatz der aufkommenden Techniken, bereits Ende des 19. Jahrhunderts leicht reproduzierbar.[54] Sie konnten, ohne dass es eines komplexen künstlerisch wie handwerklich aufwändigen Produktionsvorgangs bedurfte, an eine Vielzahl von Abnehmern *kostengünstig* vermarktet werden. Hieraus erklärt sich ebenfalls der Umstand, dass sich der Begriff *Kitsch* auf speziell *Massenware,* wie etwa den millionenfachen Abzug der *Mona Lisa* Leonardo da Vincis, die *Erschaffung des Adams* Michelangelos, aber dann auch auf die Massenpublikation von preiswert zu produzierenden *Taschenromanen*, sowie gleichförmigen *Gartenzwergen* bezieht.

3.1.3 Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit „Kitsch"

Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen Kitsch fand erst spät zu Beginn des 20. Jahrhunderts statt.[55] Auch sie korrespondiert mit der historisch späten Entwicklung des *Urheberrechts*, und daher mit dem eben aufgezeigten wirtschaftlichen Motiv des Urhebers speziell eines Bildes, sein Werk – in Ermangelung eines Urgeberrechtes – durch die Stigmatisierung eines anderen Produktes als Kitsch, gewinnbringend vermarkten zu können.[56] Auffällig an der Entwicklung erscheint, dass

1. sich die Bezeichnung *Kitsch* später, ebenso wie die Ausweitung des rechtlichen Urheberschutzes, sukzessiv auf andere Erscheinungsformen als die Literatur oder bildende Kunst ausweitet, und
2. der Begriff *Kitsch* mit dem *negativen Werturteil* minderwertiger Massenware auftritt.[57]

Allgemein belegen diese Betrachtungen, dass das Phänomen Kitsch nie allgemeingültig oder absolut zu verstehen, sondern von Rechtsentwicklungen

54 Siehe: Fricke 2022 KUG § 22, Rn. 1 (m.w.H.).
55 Z.B.: Hofnannsthal 1968, 242; Mann 1901, 412; Kessler 2005, 435; Brod 1911, 229; Sack: Kitsch (1917); Frank Wedekind: Frühlings Erwachen, 1895 (Drama); Karpfen 1925; Avenaruis 2007; 98; Elias 1935, 252ff.; Siehe: Schulz 2019, 217ff. (m.w.H.); auch: Dettmar/Küpper 2007; 56 ff. (m.w.H.).
56 siehe oben Kapitel 3.1; 3.1.2 (m.w.H.).
57 Bloch 1962 372ff.; Adorno 1955; Greenberg 1939, 7; Ders 1955, 295ff.; Kluger 2003, 13ff.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bzw. der ökonomischen Bedürfnisse und damit als geschichtlich abhängig zu verstehen ist.

Dieser Feststellung entspricht ebenfalls, dass die wissenschaftliche Diskussion um den Begriff *Kitsch* als einem qualitativ *minderwertigen*, *billigen plagiierten Massenobjekt* im Zeitraum 1935–1946 stoppt, um einem Verständnis der „*Entartung*“ *künstlerischen Schaffens* Platz zu machen.[58]

3.1.4 Nur Teilerfolge

Neben obigen rechtlich/wirtschaftlichen Aspekten zur Definition des „*Kitsches*“ lässt sich Definitives nichts Weiteres über ihn sagen. Seine oben aufgeführten Kennzeichnungen als „eingängig“, „*billig*“, *volksnah*“ und „*volkstümlich*“[59] mögen mit der oben angegebenen historischen Einordnung des Kitsches als Massen-Kultur-Phänomen in Zusammenhang gebracht werden.[60]

Seine weiteren Attribute wie „*alltäglich*“, „*anspruchs-*“ „*inhalts-*“ „*konfllikt*“-, und „*gehaltlos*“, „*primitiv*[61]“, „*trivial*“, „*niveaulos*", „*verlogen*[62]“, „*süßlich*[63]“ „*leicht*“, „*dümmlich*[64]“, „*kleinbürgerlich*[65]“, „*sentimental*[66]“ oder „*polarisierend*“, „*volksnah*“, „*volkstümlich*“, und *eingängig*[67]/[68] bieten ihrerseits, einzeln wie in Ihrer Gesamtheit, keine Anhaltspunkte zur hier gesuchten Funktionsbeschreibung des Kitsches. Denn allein schon die Vielzahl höchst unterschiedlicher, zum Teil schroff ablehnender [„*niveaulos*", „*verlogen*“, „*dümmlich*“, „kleinbürgerlich“], zum Teil von positiven Klassifizierungen [„*leicht*“, „eingängig“, „*volksnah*“] ergeben in ihrer Verschiedenheit kein allgemeingültiges Verständnis des Kitsches.

58 Siehe dazu: Musil 2003, 1230.
59 Siehe oben Kapitel 3.
60 Siehe dazu auch: generell: Eco 1986.
61 Vogt 1994, 363ff. (m.w.H.).
62 Dazu insbes.: Wellmer 1985, 9ff.; von Friedeburg/Habermas 1983, 147.
63 Mann 1901, 412.
64 Siehe: Adorno 1951, Aph. 141.
65 Siehe: Eco 1994, 52f.; Killy 1961, 252f. (m.w.H.).
66 Giesz 1960, 238.
67 Unter vielen: Genz 2011; Gelfert 2000; Giesz 1994.
68 Damit entspricht „Kitsch“ in besonderem Umfang zwar dem Phänomen des „Rheinischen Karnevals“ ohne, dass der Volksmund auf diesen die abwertende Bezeichnung „Kitsch anwendet.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3.2 Zweite Annäherung an den Kitsch – Die Definition aus dem Gegenteil

Methodisch sinnvoll erscheint dem Verfasser den derzeit noch unbestimmten Begriff des „Kitsches" nicht nur zu seinem Gegenstück, nämlich dem der „*Kunst*", abzugrenzen, sondern ihn mittels dieses Gegensatzes zu erklären und ggf. zu definieren. Diese Vorgehensweise erscheint zum einen deswegen gerechtfertigt, da das Gegenteil des Einen – also die Kunst – sogar inhaltlich mehr als die phänomenologische Beschreibung des Gegenteiles – nämlich des Kitsches – über Letzteren aussagen kann.[69] Die obigen Deutungen des Kitsches als dem der echten wahren Kunst diametral Entgegengesetzen unterstützen daher den Ansatz einer unmittelbaren Bestimmung des Kitsches mithilfe der *Kunst*.

Zudem vermittelt eine solche Gegenüberstellung des „*Kitsches*" mit der „*Kunst*" eigens einen Bezug zur Kunst*ästhetik Friederich Schillers*. Nach *Schiller* dient nämlich das Gegenteil des Kitsches, also die *Kunst* bzw. die *Ästhetik* einer *Wiederannäherung* der menschlichen ungezügelten, d.h. triebhaften *Natur,* an die *Vernunft* des Menschen. *Ästhetik* soll den Menschen aus seinen Beschränkungen[70] und mehr noch aus seiner „*Entfremdung*[71]" befreien, ihn zu einer *stofflich/geisteigen Einheit* bilden, um ihn so seiner eigentlichen Bestimmung, der *Freiheit*, zuzuführen.[72] Der Ästhetik bzw. der Kunst kommt die *erkenntnisvermittelnde Funktion* zu, den Menschen seine Eigentlichkeit, als einer stofflich materiellen und gleichzeitig einer geistigen Einheit, erkennen zu lassen.

In welchem Umfang *Adorno* auf dieses *gedankliche Erbe* rekurriert, mag hier aus Platzgründen dahingestellt bleiben. Vom Ergebnis Adornos *Ästhetischer Theorie* betrachtet, könnte gerade die Beschäftigung mit dem *Kitsch*, als einem Element des Nachweises geschichtlich-gesellschaftlicher Brüche, ebenfalls dem Erkenntniszweck menschlicher Realität dienen.[73]

Allerdings setzt ein solcher Definitionsversuch wiederum die Kenntnis des gegensätzlich Anderen, hier der *Kunst,* voraus.

---

69 Auch: Figal 1992, 332; Sonderegger 2011, 417f.

70 Schiller 1795, 19. Brief.

71 Einen Begriffsverständnis über die Beschaffenheit des Menschen, das nicht erst Marx prägte.

72 Schiller 1795, 18. Brief: „Durch die Schönheit wird der sinnliche Mensch zur Form und zum Denken geleitet; durch die Schönheit wird der geistige Mensch zur Materie zurückgeführt und der Sinnenwelt wiedergegeben".

73 Adorno 1996, 30; 272; 251; Wellmer 1985, 9ff. (m.w.H.); von Friedeburg/Habermas 1983, 144f.; auch:, Schneider 1996, 197.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3.2.1 Was ist Kunst?

Die Feststellung, was *Kunst* ist, erscheint ebenso komplex wie die Begriffs- und Funktionsbestimmung des *Kitsches*; obschon es hierzu seit der Antike zahlreiche Theorien gibt.

Die Darstellung aller dieser Sichtweisen ist im Rahmen dieser Darstellung unverhältnismäßig. Allen diesen Definitionsversuchen lässt sich ein, im 18. Jahrhundert auftretender allgemeiner Gedanke zu Grunde legen. Nach ihm besteht Kunst in der *ausgewogenen Relation von Inhalt und Form*.[74] Existiert ein Übergewicht eines der beiden Elemente, so reduziert sich die künstlerische *Wahrheit* und *Schönheit*[75] des betrachteten Gegenstandes: Ein Überwiegen der *Form* vor dem Inhalt verleitet zu einem reinen inhaltsleeren *Ästhetizismus*. Inhaltsleer deswegen, weil in diesem Fall der *Aussagewert* des Gegenstandes in seiner Abbildung weitgehend fehlt. Umgekehrt bewirkt das Dominieren des *Inhaltes* über die Form, dass dieser nicht in dem Gegenstand, bzw. seiner Abbildung adäquat aufgehen kann. Die rein formale Darstellung weicht daher von dem Inhalt des Darzustellenden tatsächlich ab. Lediglich die *Erscheinung* selbst bildet daher das „Ausgesagte". Diese erscheint inadäquat, unvollständig und damit falsch zu dem Inhalt des Abgebildeten. Denn zwischen dem Inhalt und der Form der Abbildung besteht nun kein adäquater Zusammenhang.[76] Die Form gewinnt so eine Eigen-Existenz neben dem Abzubildenden bzw. eine von ihm losgelöste Eigen-Bedeutung. Eine solche, *formüberhöhte* Abbildung wirkt ihrerseits nicht nur „*manieristisch*, *inhaltsleer*", und *gehaltlos,* sondern *anbiederisch*, „*sentimental*[77]", „*niveaulos*[78]", und, da sie insbesondere den Inhalt des Abzubildenden nicht oder nicht adäquat fassen und transportieren

74 Schwinger 1972, 975 f.; bereits: Aristoteles 1995, 95 (1015 a); 143 (1032 b); Thomas von Aquin 1987, 10; Form und Inhalt; auch: Hegel 1830, § 133; Figal 1992, 334.

75 Schönheit korreliert seit dem Mittelalter mit dem Begriff der Wahrheit „Pulchrum est splendor veri" dieser Satz Platon, oft Augustinus und Thomas von Aquin zugeschriben stammt ehr einem unbekannten Autor der mittelalterlicher Scholastik; auch: Baumgarten 2007, Abschnitt XXVII–XXXVI (§ 423–613) insbes. S. XLIV, Kap. 8, auch die exakten Wissenschaften, die die Schönheit eines Phänomens (etwa Fraktale, Eulersche Identität oder goldenen Schnitts) Symmetrien etc. die Qualität der Wahrheit dieser Erscheinung zusprechen. Reber/Mitterndorfer 1987; Hadamard 1954 (m.w.H.).

76 Dazu schon siehe oben Kapitel 2.1 (m.w.H.) Zur Bedeutung und Funktion der Ikone im orthodoxen Glauben.

77 Giesz 1960, 238.

78 Vogt 1994, 363–365 (m.w.H.).

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kann, sogar „*dümmlich*[79]“, „*süßlich*[80]“ und „*verlogen*[81]“. Damit erfüllt eine Darstellung, die einen Inhalt nicht in der ausreichenden Formgestaltung wiedergeben kann, die Kriterien der Nicht-Kunst also die des *Kitsches*.

In diesem Sinne stellt *Hegel* fest:

> Ein Kunstwerk, welchem die rechte Form fehlt, ist eben darum kein rechtes, d. h. kein wahres Kunstwerk, und es ist für einen Künstler als solchen eine schlechte Entschuldigung, wenn gesagt wird, der Inhalt seiner Werke sei zwar gut (ja, wohl gar vortrefflich), aber es fehle denselben die rechte Form. Wahrhafte Kunstwerke sind eben nur solche, deren Inhalt und Form sich als durchaus identisch erweisen.[82]

Letzteres gilt insbesondere für die Unfähigkeit der adäquaten Wiedergabe numinoser, metaphysischer Inhalte; womit der Bezug zur der hier zu beantwortenden Thematik nach der Bedeutung des Kitsches in den Religionen erreicht ist.

3.2.2 Ableitungen

Für die Definition des Begriffs Kitsch bedeuten obige Ergebnisse, dass Kitsch – als Gegenkonzept zur Kunst – ein Objekt des Missverhältnisses von geistigem *Inhalt* und *Form* ist. Kitsch ist somit eine Unausgewogenheit des Verhältnisses von *Inhalt* und *Form* bzw. eine plakative Differenz des mit dem Abgebildeten vorgegebenen *Inhaltes* und der für die Darstellung verwandten *Form*.

Diese Differenz – also der *Kitsch* – kann einerseits bestehen aus einem formalen „*Mehr*“ an Inhalt des Darzustellenden; etwa in Gestalt einer zu schönen blumigen Gestaltung, einem zu blauen Himmel, eines zu intensiven Sonnenuntergangs, oder zu theatralisch übertriebenen Gefühlsausbrüchen. Das Rosalicht, der hellblaue Himmel, das eben mäßige Gesicht, die sanfte Melodie genügt eben nicht dem Inhalt des Numinosen; etwa der Erscheinung Gottes oder seines durch Engel vermittelten Schutzes. In der plakativen übertriebenen Weise der *Form* weicht daher das Dargestellte ab von seiner Wiedergabe bzw. Verkörperung. Es entsteht so der Eindruck eines unangemessenen Süßlichen, Oberflächlichen, Synthetisierten, Unechten und damit *Kitschigen.*

79 Siehe: Adorno 1951, Aph. 141.
80 Mann 1901, 412.
81 Dazu insbes.: Wellmer 1985, 9ff.; 15f.; von Friedeburg/Habermas 1983, 147.
82 Hegel 1830, § 133.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 5: Szene mit Engel und Kindern.



Abb. 6: Christus als König mit Blumen umgeben.



Abb. 7: Bunte Miniatur-Buddha-Statuen.

Andererseits, wenngleich nicht häufig, tritt *Kitsch* auch in Gestalt eines formalen „*zu wenig*" an dargestelltem *Inhalt* des Abgebildeten auf. Wie in der Abb. 6 geht es dann nur um die Frage der Farbe und Gestellung, nicht aber mehr um die der dem Abzubildenden immanenten Aussage bzw. dessen geistig, inhaltliche Substanz.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

4 Der religiöse Wert des Kitsches

Mit der Kritik an dem Kitsch und seiner Ablehnung ist man schnell bei der Hand. Dennoch ist nicht zu leugnen, dass Kitsch gerade auch im religiösen Kontext häufig und sogar regelmäßig auftritt. Auch dies verwundert nach oben Gesagtem nicht.

4.1 Die Notwendigkeit des Kitsches in den Religionen

Dem Menschen ist es in seiner derzeitigen Existenzform nicht möglich Gott zu erkennen und ihn oder seine religiösen Inhalte angemessen abzubilden oder darzustellen. Will der Mensch dies, sind seine Repräsentation religiöser Inhalte, nach der oben erarbeiteten Begriffsbestimmung, notwendigerweise *Kitsch*. Denn die menschliche Darstellung kann den Inhalt, den Geist oder die Aussage des transzendenten, metaphysischen und damit numinosen Abbildungsgegenstandes nicht adäquat auf das Abgebildete übertragen. Oder mit anderen Worten: Da *religiöse Inhalte* in der Regel der menschlichen Darstellung unzugänglich sind – dies ist das Charakteristikum des Numinosen – sind sämtliche religiöse Äußerungen grundsätzlich als Kitsch zu bewerten. Eine Ausnahme ist dem *Christentum* in der Abbildung Gottes in Jesus Christus zuzugestehen. Die Abbildung des numinosen Gottes (oder des *Vaters*) erfolgt im historischen *Jesus*, der nun – als Christus, d.h. mittels des *Geistes*[83] Gottes, – dessen Wesen, Aussagen und Inhalt, (Mk 1,9ff.[84]) unverstellt wiedergibt.[85]/[86]

In der Regel beinhaltet Kitsch in der Religion bzw. der sog. „*religiöser Kitsch*" – wie obige Beispiele verdeutlichten – ein „gegenüber dem tatsächlichen Inhalt des Abbildungsgegenstandes „*zu viel an formalen Ausdruck*" der Abbildung. Beim *religiösen Kitsch* steht ein zu schönes Erscheinungsbild, ein zu strahlend blauer Himmel etc. für jene Eigenschaften, wie *manieristisch*, *trivial,* „*primitiv*", „*gehaltlos*", „*süßlich*", „*niveaulos*" und „*dümm-*

83 Mt 3,16; 3,11; Mk 1,10; Lk 3,16.
84 Mt 3,13–17; Lk 3,21–22; Joh 1,29–34.
85 Mt 3,17; Mk 1,10.
86 Die Darstellung Gottes (des Numinosen) in Jesus, der damit zum Christus wird, erfüllt daher gerade nicht die oben angegebenen phänomenologischen Eingeschalten des Kitsches.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lich", die schon in anderem Zusammenhängen zur phänomenologischen Beschreibung des *Kitsches* dienten.[87]

4.2 Ausblick auf künftige Erscheinungsformen des religiösen Kitsches

Gegen den Kitsch und speziell den *religiösen Kitsch lässt* sich daher schnell die Kritik der *Geschmacklosigkeit* und *Verlogenheit* anführen. Dennoch stellt sein Gebrauch de facto eine menschlich notwendige *Glaubensäußerung* dar. Diese besteht in allen religiösen und auch weltanschaulichen Bekenntnissen. Wie die Ausführungen zeigten, existiert das Phänomen *Kitsch* nicht nur in bildlichen Formen, sondern in allen anderen Erscheinungsformen. Neben bereits heute vorkommenden kitschigen *Bildwerken* oder religiöse *Skulpturen*, sind auch *Filme*, *Musik* nicht von der Qualifikation als „*religiöser Kitsch*" ausgenommen. Das oben dargestellte Kennzeichen des Kitsches, nämlich das Auseinanderfallen von inhaltlicher Aussage des Abbildungsgegenstandes und meist überreicher Form seiner Abbildung tritt auch in anderen religionsbezogenen Erscheinungsformen auf. In diesem Sinne sind somit auch *Gebete*, *kultische Riten*, und sogar *religiöse Traktate*, und *Dogmen* von der hier vertretenen Begriffsbestimmung des religiösen Kitsches nicht ausgenommen.

4.3 Ausblick auf künftige Entwicklungen

Die aktuelle Situation unterscheidet sich zudem nur quantitativ von den historisch früheren Epochen dadurch, dass derzeit und in Zukunft zahlreiche Medien zur Verfügung stehen, die eine umfassende und besonders *zeitnahe* Verbreitung des Kitsches erlauben. Es sei in diesem Zusammenhang noch auf die historische Parallele zum beginnenden 20. Jahrhundert hingewiesen. Die Diskussion über das Phänomen „Kitsch" stellte sich nicht schon bei der Schaffung und Vermarktung von Kunst in den unterschiedlichen geistesgeschichtlichen Epochen. Erst die *massenhafte Verbreitung* der Kunst, durch die Erfindung moderner, *kostengünstiger Reproduktionsverfahren* löste, im Zusammenhang mit der fehlenden rechtlichen Schutznormen, die Wahrnehmung und folgende Diskussion des „Kitsches" aus.[88] Einen solchen Effekt besitzen auch die aktuellen Massenmedien. Das Auf-

87 Siehe oben Kapitel 3; 3.1.4; 3.2.1 (m.w.H.).
88 Siehe oben Kapitel 3.1.2 (m.w.H.).

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kommen zahlreicher elektronischer Techniken lassen die Vervielfältigung und Verbreitung von religiösen Bildern skulpturalen Abbildungen, Filme, Musik, religiösen Handlungen etc. in Echtzeit zu. Religiöse Inhalte werden so zu einem massenhaft konsumierbaren Kitsch.[89] Die Gefahr massenhafter Verbreitung *nicht-adäquater*, d.h. im hier verstandenen Sinne,[90] *kitschiger* Darstellungen potenziert noch die *Künstlichen Intelligenz (KI)*.[91] Diese trägt, in einem heute noch unbekannten Maße nicht nur zur Verbreitung und massenhaften Vervielfältigung religiöser Inhalte bei. Sie ermöglicht zudem die massenhafte anonyme und damit unsanktionierbare Verfälschung religiöser Abbildungen und Manifestationen im Netz. Es ist Aufgabe dieses Beitrages auch auf diese künftigen Gefährdungen hinzuweisen.

4.4 Dystopie?

Die obige Darstellung belegte einerseits die Notwendigkeit des „*Kitsches*" gerade auch in den Religionen, wie die derzeitigen Gefahren einer inhaltlich verkürzten, d.h. die Form der Abbildung überbetonenden Darstellung, und deren künftige Intensivierung durch sog. moderner elektronische Massenmedien, der Entwicklung ebenso rasante wie heute unvorhersehbar ist. Bestehenden. Damit treibt dieser Text den Leser unausweichlich in ein Desaster.

Dies dezidiert pessimistische Weltanschauung kann aber nicht die ganze Wahrheit und das Ende der Beschäftigung mit dem Thema „*Religiöser Kitsch*" und insbesondere in seinem ambivalenten Verhältnis zu der Religion sein.

4.5 Der Umgang mit religiösem Kitsch

An mehreren ihrer Stellen wies diese Ausarbeitung darauf hin, dass „*Kitsch*" ein notwendiger, und wohl nicht zu vermeidender Gegenstand des religiösen Erlebens und des – wenn auch nur bruchstückhaft verzerrten – religiösen Erkennens ist.[92] Weder das *Leugnen* des „*religiösen Kitsches*", noch die kategorische Verbannung dessen *Gebrauchs* kann daher die Lösung, d.h.

89 Brodthage 2026.
90 Kapitel 3.2.1 (m.w.H.).
91 Krimphove 2026.
92 Kapitel 2.2; 3.1.1; 4.1 (m.w.H.).

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Beseitigung der oben geschilderten Gefahren des religiösen Kitsches[93] sein. Gefragt ist vielmehr ein sinnvoller Umgang mit „*Kitsch*" in religiösen Zusammenhängen. Allerdings stellt sich hier die Frage, was in diesem Zusammenhang unter einem sinnvollen Umgang mit religiösem Kitsch in der Religion oder besser in den Religionen zu verstehen ist.

- Als erstes Kriterium eines solchen Umgangs mit *religiösem Kitsch* ist die Erkenntnis der Funktion von Kitsch als ein Gefühls- und Erkenntnisinstrument in den Religionen, unabhängig deren dogmatischen Eigenheiten. Diese Funktionsbedeutung des Kitsches beschrieben insbesondere die Kapitel 2.2; 3.1.1; 4.1 (m.w.H.).
- Die Zweite, hieraus folgende Grundvoraussetzung im sinnvollen, förderlichen Umgang mit religiösem Kitsch ist die Qualifikation bestimmter Phänomene in der Religion als „*Kitsch*". Diesem Zweck diente die Begriffsbestimmung des Kapitels 3. *Kitsch* ist demnach jede wahrnehmbare Äußerung, die die Aussage, den Inhalt, das Wesen oder den Geist des Abbildungsgegenstandes, durch das Missverhältnis von *Inhalt* und *Form,* unvollkommen und verzerrt darstellt. Die Unvollkommene Abbildung des geistigen Inhaltes kann eigens dadurch erfolgen, dass die Abbildung ein „*zu viel*" an *Form-Wirkung*, oder seltener, ein „*zu wenig an Form*" enthält. (siehe dazu Kapitel 3.2.2 (m.w.H.)).
- Ist damit der „*Kitsch*" als solches erkannt, bietet sich – aus Sicht des Verfassers – die Möglichkeit den Erkenntniswert von Kitsch zu nutzen. Denn wir oben festgestellt *verzerrt* Kitsch nur die Aussage des abzubildenden Gegenstandes, es löscht sie nicht aus sie nicht. Gelingt es daher, die "*Verzerrung*" zu mildern lässt sich auf die wahre Realität, das Wesen die Aussage des Abzubildenden schließen.

Ein bloßes *Subtrahieren* der Aussageverzerrung des Kitsches vom Inhalt des Abzubildenden ist gerade in den Religionen nicht möglich. Denn hierzu müsste man die Realität, den Inhalt oder Geist des Abgebildeten/Numinosen kennen.

Es verbleibt zu einer Reduktion der Erkenntnisverzerrung durch religiösen Kitsch somit nur der Vergleich unterschiedlicher Kitschdarstellungen eines identischen Abbildungsgegenstandes; seien es Darstellungen einer Religion (*intrareligiöser Vergleich*), seien es Abbildungen, die aus unterschiedlichen Religionen stammen (*interreligiöser Vergleich*). Nur ein solcher Vergleich zeigt die verfehlten, inadäquaten Einzelaspekte kitschiger Darstel-

93 Siehe oben Kapitel 2.2; 4.1 (m.w.H.).

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lungen auf. Die Unterschiedlichkeit dieser Einzelaspekte, und eigens deren religionskritische Betrachtung, mag den Blick auf das *Eigentliche*, die unverstellt *wesentliche Aussage* und den *Geist* des *Abgebildeten* – um diese Fehlerkenntnis geläutert – wiedergeben. Dies ist die besondere *Funktion des Kitsches* in der Religion, bzw. in den Religionen. Insofern wird selbst *geschmackloser, verlogener, synthetischer, sentimentaler Kitsch* in Form der *bildlichen*, *plastischen*, *literarisch*, *filmischen* oder musikalischen Darstellung zu einem eigenständigen Erkenntnismedium.

Natürlich verlangt eine solche Annäherung an die Erkenntnis metaphysischer Realität einen vertieften und soliden interreligiösen Dialog.

5 Résumée

Religiöser Kitsch bedient sich derzeit und zukünftig unterschiedlichster *Ausdrucksformern*, wie bildlicher, figürlicher Darstellungen, Musiken, Vorstellungen und Events, wie auch Filme, Posts u.v.a.m.

Kitsch ist dabei nicht nur ein notwendig hinzunehmendes „Übel". Er hat vielmehr einen starken *Gefühlswert*. So spricht die bloße Abbildung eines Engels Menschen intensiver an als die abstrakte Aussage, „*der Mensch stehe unter der Grande Gottes*." Dieser intuitive Wert einer Abbildung ist für die Religion selbst dann unverzichtbar, wenn dieser die Gefahr einer unzulässigen Falschdarstellung des an sich Numinosen birgt. Denn metaphysische Inhalte lassen sich grundsätzlich nicht durch eine materielle Abbildung etwa des Numinosen transportieren. Das *Christentum* zeichnet sich gegenüber andren Religionen dadurch aus, dass es in Jesus eine adäquate, d.h. eine in dem Geist[94] inhaltlich übereinstimmende Abbildung Gottes besitzt. Dieses schließt aber nicht aus, dass sich auch das Christentum bei der Darstellung Christi, der Engel oder seiner Heiligen regelmäßig übertriebener, d.h. kitschiger Formen und Inhalte bedient.

Kitsch besitz – aus Sicht des Verfassers – neben seinem *Gefühlswert* in den Religionen auch einen *objektiven Erkenntniswert*. Dieser ist allerdings nur *mittelbar*, d.h. aus einem *intra- und interreligiösen Vergleich* mit anderen Darstellungen ein und desselben Gegenstandes zu erschließen.

Zu einem solchen *Religionen übergreifenden Dialog* möchte nicht nur die gesamte Schriftenreihe *Recht und Religionen*, sondern gerade auch dieser Beitrag anhalten.

94 Oder Aussage des Abbildungsgegenstandes (*Gott/Vater*) und des Abgebildeten (*Jesus dem Christus*).

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W. (1951): Minima Moralia – Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Berlin.

Adorno, Theodor W. (1955): Musikalische Warenanalysen, Berlin.

Adorno, Theodor W. (1996): Gesammelte Schriften. Band 7: Ästhetische Theorie. 6. Aufl. Berlin.

Aristoteles (1995): Metaphysik, Darmstadt.

Avenaruis, Ferdinand (2007): Kitsch, in: 1923, in: Dettmar, Ute/Küpper, Thomas (Hg.): Kitsch. Texte und Theorien, Stuttgart.

Bauks, Michaela (2024): Stichwort: Bilderverbot (AT), WiBiLex.

Baumgarten, Alexander G. (2007): Aesthetica: Ästhetik. Latein-deutsch, Hamburg.

Bergengruens, Werner (1931): Zwieselchen im Warenhaus, Stuttgart.

Best, Otto F. (2007): auf lustige Weise Kleinhandel betreiben – zur Etymolgie von "Kitsch", in: Dettmar, Ute/Küpper, Thomas (Hg.): Kitsch – Texte und Theorien, Stuttgart.

Bloch, Ernst (1962): „Traumschein, Jahrmarkt und Kolportage". In: Erbschaft dieser Zeit, Gesamtausgabe, Bd. 4, Frankfurt a.M.

Braun, Hermann (2002): „Kitsch in der christlichen Theologie". In: Braungart, Wolfgang (Hg.): Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen, Tübingen.

Brichto, Herbert Chanan (1983): The Worship of the Golden Calf: A Literary Analysis of a Fable on Idolatry, Cincinnati.

Broch, Hermann (1955): „Das Böse im Wertsystem der Kunst". In: Essays, Bd. 1: Dichten und Erkennen, Berlin.

Broch, Hermann (2022): Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches, Berlin.

Brod, Max (1911): „Kitsch". In: Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde, Berlin.

Brodthage, Markus/Krimphove, Dieter (Hg.) (2024). Zugänge zu Recht und Religionen, Baden-Baden.

Brodthage, Markus (2026): Religion und ihre Kritik in YouTube-Videos deutscher Top-Influencer:innen. Eine qualitativ-rekonstruktive Studie zu Selbstpositionierungspraktiken der beliebtesten deutschsprachigen Top-Influencer:innen der 12- bis 19-Jährigen zu Geschichte und Gegenwart von Religion (Religionspädagogik im Kontext, Bd. 14), Berlin.

Corino, Karl (2003): Robert Musil. Eine Biographie, Reinbek.

Dettmar, Ute/Küpper, Thomas (Hg.) (2007): Kitsch. Texte und Theorien, Frankfurt a. M./Stuttgart.

Dettmar, Ute/Küpper, Thomas (2007): „Kritik der Gefühlsdarstellung im ausgehenden 18. Jahrhundert – Historische Vorläufer der Kitsch-Diskussion". In: Dies. (Hg.): Kitsch. Texte und Theorien, Stuttgart.

Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (2024): „kitschig". [https://www.dwds.de/wb/kitschig] <13.06.2024>.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Eco, Umberto (1994): Die Suche nach der vollkommenen Sprache, München.

Feuerbach, Ludwig (1949/2013): Das Wesen des Christentums. 3. Aufl., Berlin; Reclam-Ausgabe, Stuttgart.

Figal, Günter (1992): „Kritische Theorie. Die Philosophen der Frankfurter Schule und ihr Umkreis". In: Hügli, Anton/Lübcke, Poul (Hg.): Philosophie im 20. Jahrhundert, Band 1: Phänomenologie, Hermeneutik, Existenzphilosophie und Kritische Theorie, Reinbek.

Finster, Barbara (2001): „Bilderverbot". In: Elger, Dietrich/Stolleis, Michael (Hg.): Kleines Islam-Lexikon. Geschichte – Alltag – Kultur, München.

Fischer, Hermann/Pfleiderer, Wilhelm (1904): Schwäbisches Wörterbuch, Bd. 4, Tübingen.

Fricke, Michael (2022): Urheberrecht. 6. Aufl., München.

Friedeburg von, Ludwig/Habermas, Jürgen (1983): „Adorno-Konferenz", Frankfurt a.M.

Gelfert, Hans-Dieter (2000): Was ist Kitsch?, München.

Genz, Julia (2011): Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität und Kitsch, Würzburg.

Geyser, Josef (1977): „Intellekt oder Gemüt?". In: Colpe, Carsten (Hg.): Die Diskussion um das „Heilige", Darmstadt.

Giesz, Ludwig (1994): Phänomenologie des Kitsches. 2. Aufl., München.

Greenberg, Clement (1939): Avantgarde und Kitsch, London.

Grimm, Jakob/Grimm, Wilhelm (1854): Deutsches Wörterbuch, Bd. 5, Leipzig.

Hadamard, Jacques (1954): The Psychology of Invention in the Mathematical Field, Mineola, NY.

Haslinger, Julia (2012): „Die Evolution der Religionen und der Religiosität". In: Sociology in Switzerland. Sociology of Religion, Zürich.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1830): Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, Heidelberg.

Hofmannsthal, Hugo von (1968): Hofmannsthal, Hugo von/Kessler, Harry Graf: Briefwechsel 1898–1929, Wien.

Jacob, Joachim (2002): „Die Versuchung des Kitschs – Zur religiösen Dimension in der Kitschdiskussion". In: Braungart, Wolfgang (Hg.): Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen, Tübingen.

Joachimstaler, Jürgen (1995): Max Bernstein. Kritiker, Schriftsteller, Rechtsanwalt (1854–1925). Ein Beitrag zur Literatur-, Rechts-, Zensur-, Sozial- und Kulturgeschichte zwischen 1878 und 1925, Würzburg.

Karpfen, Fritz (1925): Der Kitsch – eine Studie über die Entartung der Kunst, Hamburg.

Kauffmann, Matthias (2017): Operette im ‚Dritten Reich', Köln.

Kessler, Harry Graf (2005): Das Tagebuch 1880–1937. Bd. 4: Das Tagebuch 1906–1914, Stuttgart.

Killy, Walther (1961): Deutscher Kitsch. Versuch und Beispiele, Bern.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Klotz, Heinrich (1977): Die röhrenden Hirsche der Architektur. Kitsch in der modernen Baukunst, München.

Kluger, Ruth (2003): „Kitsch and Art: Broch's Essay ‚Das Böse im Wertsystem der Kunst'". In: Lützeler, Franz/Konzett, Franz/Riemer, Matthias (Hg.): Hermann Broch, Visionary, in: Exile: The 2001 Yale Symposium, New York, S. 13ff.

Koelwel, Eduard (2007): „Kitsch und Schäbs". In: Dettmar, Ute/Küpper, Thomas (Hg.): Kitsch. Texte und Theorien, Stuttgart, S. 99ff.

Krimphove, Dieter (2013): Ihr betet an was Ihr nicht kennt (Jo 4,22)., München.

Krimphove, Dieter (2026): Die juristischen Narrative Künstlicher Intelligenz, in: Brodthage, Markus/Diepolder, Charlotte/Hartmann, Philipp/Sommerfeld, Alicia (Hg.): Narrative Künstlicher Intelligenz. Was erzählen wir über KI und was erzählt KI über uns? Berlin (i.E.).

Mann, Heinrich (1901): Im Schlaraffenland. Ein Roman unter feinen Leuten, München.

May, Karl (1893): Winnetou III. In: Karl May's Gesammelte Werke, Bd. 9, Bamberg.

Moles, Abraham A. (1971): Psychologie des Kitsches, Hamburg.

Musil, Robert (2019): „Über die Dummheit". In: Gesamtausgabe, Band 8 Bücher II, Reinbek.

Norbert Elias (1935): „Kitschstil und Kitschzeitalter". In: Mann, Klaus (Hg.): Die Sammlung, Jg. 2, S. 252ff.

Otto, Rudolf (2014): Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. 4. Aufl., München.

Otto, Rudolf (2016): West-östliche Mystik. Vergleich und Unterscheidung zur Wesensdeutung, München.

Paret, Rudi (1968): „Das islamische Bilderverbot und die Schia". In: Gräf, Erwin (Hg.): Festschrift Werner Caskel, Leiden, S. 158ff.

Paret, Rudi (1976–1977): „Die Entstehungszeit des islamischen Bilderverbots". In: Kunst des Orients, Bd. XI, 1/2, S. 158ff.

Plummer, Henry (2009): The Silent Eloquence of Shaker Architecture, Bloomington.

Pudor, Hans Herbert (1937): „Die Operette ist tot! Es lebe die Operette!". In: Schlesische Monatshefte, Nr. 12, S. 472ff., Breslau.

Reber, Rolf/Brun, Morten/Mitterndorfer, Karoline (2008): „The use of heuristics in intuitive mathematical judgment". In: Psychonomic Bulletin & Review, 15(6), S. 1174ff., New York.

Sack, Gustav (1917): Kitsch, Berlin.

Schiller, Friedrich (1795): Über die ästhetische Erziehung des Menschen. 18. Brief, 19. Brief, Jena.

Schneider, Norbert (1996): Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne, München.

Schulz, Laurenz (2019): „Der Kitsch im 20. Jahrhundert (1911–1955)". In: Die Werte des Kitschs, Würzburg, S. 217ff.

Schulz, Laurenz (2019): „Etymologische Ansätze zur Erfassung des Kitschbegriffs". In: Die Werte des Kitschs, Würzburg.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schwinger, Reinhold (1972): „Form und Inhalt". In: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2, Basel.

Sonderegger, Ruth (2011): „Ästhetische Theorie". In: Klein, Christian/Kreuzer, Johann/Müller-Doohm, Stefan (Hg.): Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart, S. 417ff.

Vogt, Ludgera (1994): „Kunst oder Kitsch: ein ‚feiner Unterschied'? Soziologische Aspekte ästhetischer Wertung". In: Soziale Welt, 45. Jg., H. 3, S. 363ff., Bielefeld.

von Aquin, Thomas (1987): De ente et essentia. Das Seiende und das Wesen, Bonn.

Wellmer, Albrecht (1985): „Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität". In: Merkur, 39, S. 9ff., München.

Wernhart, Karl R. (2004): Ethnische Religionen – Universale Elemente des Religiösen, Wien.

Wilke, Anette (2005): „Mystik". In: Auffarth, Bernard, Mohr, Imhof, Kurre (Hg.): Metzler Lexikon Religion, Stuttgart.

Wittgenstein, Ludwig (1922): Tractatus Logico-Philosophicus, London.

Zebhauser, Severin (2006): Der Kitschbegriff in der Kunstpädagogik – Entstehung, Funktion und Wandel, München.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiele

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Welt der Bilder und Symbole im Ezidentum

Einblicke in eine mündliche Religionskultur

Serhat Ortac

1 Einführung

Bilder und Symbole haben für die ezidische Religion eine hohe Bedeutung. Sie dienen einerseits als Medium der Erinnerungskultur, indem sie an zentrale Glaubensaspekte, die Ursprünge der Religion und die Geschichte der Eziden[1] erinnern. Andererseits haben sie eine hohe identitätsstiftende Wirkung innerhalb der Religionsgemeinschaft, weil die Schriftpraxis – anders als in anderen Religionen – keine exponierte Stellung innehat. Selbst gegenüber den als heilig geltenden religiösen Texten, die mündlich tradiert werden, haben Bilder und Symbole in der ezidischen Religion eine hervorgehobene Stellung. Dabei existiert eine Korrelation zwischen dem Grad der religiösen Freiheit und der Intensität der Nutzung religiöser Symbole in der heutigen Zeit: je stärker der Schutz der Religionsfreiheit in einem Staat, in dem Eziden leben, ist, desto intensiver ist die Nutzung von Bildern und Symbolen zwecks Stärkung der inneren Identität, aber auch der äußeren Identifikation. Anhaltende Unterdrückung, Verfolgung und Zwangskonversion hatten im Laufe der letzten Jahrhunderte dazu geführt, dass sich Eziden von der Außenwelt zurückzogen und kaum etwas von sich und ihrer Religion preisgaben. Dies führte dazu, dass die ezidische Glaubenslehre als sogenannte Geheimreligion missinterpretiert wurde und falsche Deutungen und bewusste Fehlinterpretationen sich durchsetzten. Die Migration der Eziden nach Europa, vor allem nach Deutschland, hat in den letzten Jahrzehnten zu einer Umkehr dieser Entwicklung geführt. Unter dem staatlichen Schutz der Religionsfreiheit hat sich ein nach außen sichtbares ezidisches Bewusstsein etabliert. Da die Eziden keine klassische Schriftpraxis kennen und ihre heiligen religiösen Texte in ihrer Muttersprache tradiert werden, dienen Bilder und Symbole dazu, sich selbst zu

1 Zur besseren Lesbarkeit wird in diesem Text das generische Maskulinum verwendet. Die in dieser Ausarbeitung verwendeten Personenbezeichnungen beziehen sich – sofern nicht anders kenntlich gemacht – auf alle Geschlechter.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

erkennen und nach außen – für die nicht-ezidische Umwelt – erkennbar zu sein. Die Selbsterkenntnis ist dabei kein Selbstverständnis, weil die Eziden in den letzten 100 Jahren durch die Grenzziehungen nach dem endgültigen Ende des Osmanischen Reiches (1923) auf unterschiedliche Staaten aufgeteilt wurden und sich seit jeher soziokulturell und politisch unterschiedlich entwickelt haben, was auch Einfluss auf ihre religiöse Praxis und ihr religiöses Selbstverständnis genommen hat.

Im Rahmen des vorliegenden Beitrags sollen die für das Ezidentum typischen Symbole und Bilder benannt und in ihrem religiösen und historischen Kontext erläutert werden. Zunächst erfolgt eine Darstellung der Grundlagen der ezidischen Religion, ihrer Ursprünge und Geschichte, die für das Verständnis der Glaubenslehre unerlässlich sind. Im Anschluss folgt eine Auswahl an Bildern und Symbolen, die für die ezidische Religion einen besonderen Stellenwert haben. Im Anschluss wird die Bedeutung dieser Bilder und Symbole für die orale Erinnerungskultur und die Identität der Eziden erläutert. Schließlich sollen die Symbole und Bilder in ihrer historischen und rechtlichen Dimension kurz betrachtet werden.

2 Das Ezidentum – Grundlagen

Die Eziden sprechen mehrheitlich den nordkurdischen Dialekt Kurmandschi (*kurmancî*[2]) als Muttersprache. Ihre ursprünglichen Siedlungsgebiete befinden sich innerhalb der Verbreitungsgebiete der Kurden, also im Irak, in der Türkei, in Syrien und vereinzelt im Iran. Weiterhin leben Eziden noch in Russland, Armenien und Georgien. Von den weltweit ca. eine Million Eziden leben etwa 300.000 mittlerweile in Deutschland.[3] Sie bilden damit die größte Diasporagemeinde und – nach dem Irak – die zweitgrößte ezidische Gemeinschaft weltweit.

Die ezidische Religion ist ein eigenständiger Glaube, der weder den drei Weltreligionen, dem Christentum, Judentum und Islam, noch anderen heute existierenden Religionen zugeordnet werden kann. Es bestehen zwar

2 Die kurmancî-Begriffe werden in diesem Beitrag kursiv dargestellt, soweit sie nicht ins Deutsche übertragen wurden (insb. in der Pluralform), und – der Sprache im Original folgend – regelhaft kleingeschrieben. Eine Ausnahme hiervon bilden Eigennamen, die großgeschrieben werden.

3 Mangels einer amtlichen Statistik ist auf Schätzungen zurückzugreifen. Eine Gesamtzahl von 300.000 Eziden in Deutschland ist angesichts der durch den Genozid 2014 ausgelösten Migrationsbewegungen vom Nordirak nach Deutschland realistisch, vgl. auch Yildiz 2024.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einige Glaubenselemente, die formal auch bei anderen Religionen zu finden sind (z.B. die Wallfahrt, die Beschneidung der Jungen, das Fasten oder bestimmte Nahrungsmittelverbote), die Kosmogonie, Glaubenslehre und viele religiöse Bräuche im Ezidentum sind jedoch einzigartig und bilden daher entscheidende Distinktionsmerkmale gegenüber anderen Religionen. Insbesondere die Verehrung Tausi Meleks (des „Engel Pfau"), der nach ezidischem Verständnis als Manifestation Gottes gilt, verleiht dem Ezidentum sein charakteristisches Gepräge.

Das Ezidentum kennt keine verbindliche religiöse Schrift, wie es vergleichbar die Bibel für die Christen ist. Die Vermittlung religiöser Traditionen und Glaubensvorstellungen beruhte – bisher – ausschließlich auf mündlicher Überlieferung. Als Genres heiliger Texte kennt man Qewlen, Qeṣîden, Beyten und Duayen, die in Kurmandschi verfasst sind.[4] Die meisten heiligen Texte sind Qewlen. Sie stellen das wichtigste Genre der Texte dar. Bislang sind annähernd 170 Qewlen von der Wissenschaft identifiziert worden.[5] Sie beinhalten u.a. die Schöpfungsmythen der Religion, sonstige mythische Erzählungen sowie Hymnen auf heilige Figuren. Die Texte setzen aufgrund ihrer symbolischen und häufig auch kryptischen Sprache Kenntnisse von der Mythologie, der Mystik sowie der Geschichte der Eziden voraus. Die künstlerische Darbietung dieser Texte erfolgt durch eigens hierfür ausgebildete Rezitatoren (Qewwalen) und die religiösen Würdenträger (Scheichs und Pîren). Bei religiösen Festen und Anlässen, die mit religiösen Zeremonien einhergehen, wie die Tradition des ersten Haareschneidens (*bisk*) oder der Beschneidung bei den Jungen (*sinet*), auf Hochzeiten oder Beerdigungen, tragen die Scheichs und Pîren bestimmte religiöse Texte vor. Innerhalb der Gemeinschaft gibt es erste Bestrebungen zur Sammlung und Kanonisierung der religiösen Texte, um auf diesem Weg etwas Dauerhaftes und Verbindliches zu entwickeln.

Die ezidische Gesellschaft gliedert sich in zwei Hauptgruppen: die Laien (Mirîden) und die Geistlichen (Oberbegriff: *ruhanî*). Die beiden Gruppen der Geistlichen (Scheichs und Pîren) haben die Pflicht, die zahlenmäßig sehr viel größere Gruppe der Mirîden in die religiösen Regeln zu unterweisen und die religiösen Handlungen vorzunehmen. Die Laien unterstützen die Geistlichen materiell durch Spenden. Jeder Ezide, auch ein Scheich und

4 Texte im Original mit englischer Übersetzung finden sich bei Kreyenbroek 1995, 170–326; Kreyenbroek/Rashow 2005, 57–412; Omarkhali 2017, 297–375; Texte mit deutscher Übersetzung findet man bei Issa 2016, 266–270, 279–328.

5 Vgl. die Übersicht bei Omarkhali 2017, 411–472.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Pîr, muss einen Scheich und Pîr haben, der für ihn zuständig ist und ihm in religiösen Angelegenheiten zur Seite steht. Jeder Scheich- und Pîr-Familie sind mehrere Laien-Familien fest zugeordnet, für die sie verantwortlich sind. Heiraten zwischen den drei Gruppen (Scheichs, Pîren und Mirîden) sind untersagt (Endogamiegebot). Die ezidische Gesellschaftsstruktur ist historisch gewachsen. Sie stellt keine hierarchische Ordnung dar, sondern will durch eine gegenseitige Interdependenz der einzelnen Glieder einen engen Zusammenhalt aller gesellschaftlichen Gruppen garantieren, um auf diesem Weg die Religion zu bewahren.

Die ezidische religiöse Tradition kann nur als das Resultat einer langen Phase mündlicher Überlieferung verstanden werden. Der Mangel an einer schriftlich überlieferten Religionstradierung hat dazu geführt, dass weder eine formale Theologie noch ein monolithisches und gleichsam starres Glaubenssystem entstanden ist. Die mündliche Tradition half vielmehr dabei, ein flexibles und anpassungsfähiges Glaubenssystem zu errichten, welches auf die Bedürfnisse einer in den kurdischen Bergen lange Zeit isoliert lebenden Gemeinschaft ebenso Rücksicht nahm wie auf die Limitierungen, die durch den bis in das 20. Jahrhundert verbreiteten Analphabetismus innerhalb der Gemeinschaft entstanden waren.

Trotz der Kenntnis der heiligen religiösen Texte der Eziden kann eine Konkretisierung des Ursprungs des Ezidentums mangels Vorliegens (weiterer) historischer Quellen und aufgrund der Limitationen der vergleichenden Religionswissenschaft bis heute nicht vorgenommen werden. Aufgrund der Tatsache, dass das Ezidentum viele Elemente alt-iranischer Provenienz aufweist, wie z.B. bestimmte Riten, die Engellehre oder die Verehrung der Sonne, ist es sehr wahrscheinlich, dass das heutige Ezidentum seine Wurzeln in einer alt-iranischen Ur-Religion hatte. Dies wird auch deutlich durch die überlieferten Schöpfungsmythen, die wir von den Eziden, den Ahl-e Haqq (einer überwiegend im Iran verbreiteten religiösen Minderheit innerhalb der Schiiten mit ausgeprägten vorislamischen Glaubenselementen) und den Zarathustriern kennen.[6] Seit den Anfängen war das Ezidentum sicherlich vielfach Umbrüchen und Veränderungen unterworfen. Es hat dabei nie das Fundament seiner Glaubenssätze aufgegeben, auch wenn es von anderen Religionen beeinflusst wurde und selbst andere religiöse Traditionen beeinflusst hat. Die mündliche Tradition half dabei, sich den jeweiligen verändernden sozio-kulturellen, ökonomischen und politischen

6 Vgl. Kreyenbroek 1995, 45–61; Spät 2010, 57–67.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Umweltbedingungen anzupassen, ohne die Kernelemente des Glaubens aufzugeben.

Das Ezidentum ist eine monotheistische Religion. Eziden glauben an einen einzigen Gott (*Xwedê*), den Schöpfer des Universums, der Quelle von Güte und Glück ist. Nach der ezidischen Kosmogonie hat Gott die Welt in der „embryonischen" Form einer weißen, makellosen Perle erschaffen. Gott vertraute die Perle zunächst einem Vogel namens „Anfar" an, der sie fortan 40.000 Jahre lang auf seinem Rücken trug. Gott erschuf dann aus seinem Licht (*nûr*) sieben Engel und erbrachte ein Stieropfer, bevor er die weiße Perle, die den geistigen Urzustand symbolisiert, zerplatzen ließ und aus ihren Trümmern die Bestandteile der Welt formte. Die Engel beauftragte Gott mit der weiteren Schöpfung auf der Erde sowie der Verwaltung der selbigen. Die Engel gelten als die „Sieben Mysterien" (*heft sirr*) und fungieren als Mittler zwischen Gott und den Eziden bzw. als Statthalter Gottes auf Erden. Der Anführer dieser göttlichen Siebenschaft ist Tausi Melek, der von den Eziden besonders verehrt und durch einen Pfau symbolisiert wird. In der ezidischen Religion ist Gott ein „deus otiosus", also ein Schöpfergott, der die Welt zwar erschaffen hat, sich aber von weiteren Detailregelungen seiner Schöpfung fernhält und sie an andere, hier die Engel, delegiert. Deswegen wird Gott bei den Eziden in der Regel auch nicht selbst angerufen, sondern die von ihm aus seinem Licht erschaffenen Engel.

Die Eziden kennen keine klassische Vorstellung von einem Paradies oder einer Hölle. Vielmehr glauben sie an das Prinzip der Seelenwanderung und Wiedergeburt. Sie glauben, dass das Leben nicht mit dem Tod endet, sondern dass es nach einer Seelenwanderung einen neuen Zustand erreicht. Der neue Zustand ist abhängig von den Taten im vorherigen Leben. Dieser Vorgang wiederholt sich so lange, bis die Seele den höchsten Grad der Reinheit erlangt hat und zu Tausi Melek (als Vertreter Gottes) aufsteigt.

Soweit die Geschichte der Eziden anhand historischer schriftlicher und mündlicher Quellen rekonstruierbar ist, war sie schon immer eine Geschichte der zunehmenden Verfolgung, des Leids und der Flucht. Sie hat sich tief in das kollektive Gedächtnis der Gemeinschaft eingebrannt und wird bis heute als Teil der oralen Erinnerungstradition weitererzählt. Je schwächer die Gemeinschaft dabei wurde, desto stärker war sie Verfolgungen ausgesetzt. Wegen der ausschließlich oralen religiösen Praxis hatten die Eziden in ihrer muslimisch dominierten Umwelt nicht den Status von „Leuten der Schrift", d.h. Anhängern einer Offenbarungsreligion, wie etwa die Juden oder Christen. Sie galten damit als Polytheisten oder Götzenanbeter. Sie waren mehr oder weniger rechtlos und hatten ständig Repressali-

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

en zu erdulden. Im Zuge der anhaltenden Verfolgung wurden im Laufe der letzten Jahrhunderte sehr viele ezidische Stämme und ganze Dörfer zum Islam bekehrt oder wechselten unter dem ökonomischen und politischen Druck die Konfession. Da die Eziden sich überwiegend auch ethnisch zum Kurdentum bekannten und von anderen so wahrgenommen wurden, wurden sie auch deshalb verfolgt und waren daher eine doppelt verfolgte Minderheit.

3 Bilder und Symbole der Eziden – eine Auswahl

Im Folgenden werden einige für das Ezidentum charakteristische Bilder und Symbole dargestellt und näher erläutert. Es soll dabei ausdrücklich kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben, sondern eine repräsentative Auswahl getroffen werden.

3.1 Der Pfau und andere Vogelarten

Das Herzstück des Ezidentums ist die Verehrung Tausi Meleks, der durch einen Pfau symbolisiert wird. Er ist der erste und bedeutendste der sieben Hauptengel und wurde am Sonntag, dem ersten Tag der Woche, erschaffen. Er wurde von Gott zum obersten der sieben Engel auserkoren und steht somit im Mittelpunkt des ezidischen Glaubens. Die Eziden nennen sich daher selbst auch „Volk des Engel Pfau" (*Miletê Tawûsî Melek*). Entgegen der früheren Behauptung von Nicht-Eziden symbolisiert Tausi Melek weder den Teufel noch ist er der in Ungnade gefallene Engel, den wir von der christlichen und islamischen Lehre kennen. Dies ist in der modernen Wissenschaft unbestritten.[7] Nicht nur der Tausi Melek zugeschriebene mythologische Werdegang, sondern auch das darauf basierende Dogma und das vorherrschende Gottverständnis der Eziden sind grundlegend verschieden. Tausi Melek ist keineswegs der Gegenpart zu Gott, sondern im Gegenteil dessen Mittler auf der Welt, der Gottes Plan und Werk ausführt. Tausi Melek ist die Manifestation des Schöpfers, aber nicht der Schöpfer selbst, er ist Gottes „Alter Ego" und mit ihm untrennbar verbunden.[8]

7 Vgl. Kreyenbroek 2009, 18; Açıkyıldız 2010, 75; Spät 2005, 25.
8 Açıkyıldız 2010, 73; Tagay/Ortac 2016, 57f.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



© Liane Süßmuth-Wemhöner (2022): Pfauen-Symbol in Lalisch.

Das Pfauensymbol wird von den Eziden als religiöses Erkennungszeichen in vielfacher Weise verwendet. Es ist ein fester Bestandteil der nach außen sichtbaren religiösen Identität. Dabei wird es nicht nur als Schmuckstück am Körper getragen, sondern ziert auch als Malerei die religiösen Gemeindehäuser der Eziden. Der Pfau findet sich ferner als Symbol auf Grabmälern einiger mythischer Figuren, aber auch auf Gräbern verstorbener Eziden und wird auch in der modernen Architektur vielfach verwendet.

Doch woher stammt das Pfauen-Symbol? Die Verehrung von Vögeln war bei den Menschen der Vorzeit ein weit verbreitetes Phänomen. Man glaubte, dass diese Tiere mit ihren großen majestätischen Flügeln über übernatürliche Kräfte verfügen; sie galten daher als Symbole der Macht. Sie symbolisierten auch die Unsterblichkeit und Wiedergeburt.[9] Aus Mesopotamien ist bekannt, dass göttliche Wesen im Zusammenhang mit Vogelschwingen porträtiert wurden. Oft erfolgte auch eine Gleichsetzung von Vögeln mit dem Sonnengott, da man sich die Sonne häufig als glänzenden, durch die Lüfte schwebenden Vogel vorstellte. Dies alles hat wohlmöglich eine wesentliche Rolle gespielt, weshalb die Eziden ihren höchsten und mächtigsten Engel in der Gestalt eines Pfaus abbildeten. Obwohl der Pfau

9 Asatrian/Arakelova 2003, 24.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



© *Ibrahim Kus (2022)*

erst im Laufe des 1. Jahrtausends vor Christus aus Indien nach Vorderasien gelangte, kann er vorher in einer dem Pfau verwandten Art dargestellt worden sein, etwa in Gestalt eines Hahnes. Bei frommen Eziden genießen Hähne eine besondere Verehrung; den höchsten religiösen Würdenträgern ist sogar der Verzehr von Hahnenfleisch wegen der Wesensverwandtschaft zum Pfau untersagt.[10]

Vögel symbolisierten in vielen früheren vorchristlichen Kulturen göttliche Wesen, den Himmel oder die Sonne. Sie wurden vielfach gleichgesetzt mit der Gottheit oder Unsterblichkeit. Teilweise wurde aber auch angenommen, sie stünden mit göttlichen Wesen in Kontakt. Vögel sind daher Symbole der absoluten Freiheit, der Transzendenz der Seele und der spirituellen Freiheit.[11] Schamanen schmücken bis heute ihre Kleidung mit Federn und setzen bei Zeremonien Vogelmasken auf, um mit ihrer Hilfe die höchsten Stufen des Wissens zu erreichen. So galten und gelten Vögel als Verkörperung der Weisheit und der Intelligenz.

10 Tagay/Ortac 2016, 78.
11 Omarkhali 2006.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



© Ibrahim Kus (2022): Malerei im Inneren der Heiligen Stätte „Siltan Ezid" in Tiflis (Georgien)

Die ezidische Religionsgemeinschaft ist in hohem Maße anpassungsfähig. Die Transformation religiöser Praxen zeigt sich etwa anhand der sog. Tausi-Melek-Standarten (sanjaks). Diese Standarten wurden aus Bronze oder Eisen hergestellt und stellen vogelartige Tausi-Melek-Symbole dar. Mit den sanjaks unternahmen die Qewwalen, die Kenner und Rezitatoren der religiösen heiligen Texte der Eziden, früher regelmäßig Rundreisen durch die von den Eziden bewohnten Regionen (tawûs gêran).

Bei der Ankunft spielten die Qewwalen auf den als heilig geltenden Musikinstrumenten def (großes Tamburin) und şibab (lange Flöte). Die Qewwalen nutzten die Zeit ihres Besuches für religiöse Zeremonien und Unterweisungen. Frauen und Männer nahmen dabei gemeinsam an den Zeremonien teil. Durch die Rezitation der Hymnen und sonstiger Erzählungen sollten die Gläubigen über ihre Glaubenssätze und ihre religiösen Pflichten aufgeklärt werden und so eine erneute Bindung an ihre Religion erfahren. In früheren Zeiten, in denen es weder moderne Kommunikati-

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



© *Liane Süßmuth-Wemhöner (2022): sanjak-Standarte in Ba'adre (Irak)*

onsmittel noch schriftliche Quellen gab, war das Ritual der sanjak-Rundreise die einzige Möglichkeit, die orale Tradition sowie die Einheit der Ge-

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

meinschaft zu bewahren[12] Dies war mehr oder weniger der einzige Kontakt zwischen dem religiösen Zentrum in Lalisch (siehe dazu Kap. 3.4) und den Siedlungen an der Peripherie. Wegen der politischen Lage im Irak, in Syrien und in der Türkei wurde es aber im Laufe der Zeit immer schwieriger, die Rundreisen durchzuführen. Heute werden sie praktisch kaum mehr durchgeführt. Die Eziden haben jedoch andere Mittel und Wege gefunden, das religiös Verbindende zu beschwören, indem sie religiöse Symbole in der modernen Industrie- und Internetgesellschaft anderweitig für sich nutzen.

3.2 Die Sonne

Im Ezidentum ist das Symbol des Pfaus – als Teil der göttlichen Sphäre – eng mit der Sonne verbunden. Die Sonne wird als sichtbares Symbol Gottes verstanden. Noch heute kann das Ezidentum als eine „Religion des Lichts" verstanden werden. Das ezidische Gebet wird zur Sonne gewendet gesprochen. In jeder Höhle im Hauptheiligtum in Lalisch soll ein Feuer als Zeichen der Sonne entzündet werden. Ein als heilig geltender Tanz *sama* soll um Feuerstellen getanzt werden. Die Tradition des Lichts erscheint in ihrer Sonnensymbolik auch auf ezidischen Gräbern in Form von Löwen, Pferden und Widdern – allesamt Sonnensymbole. Es ist auch kein Zufall, dass einer der wichtigsten Feiertage im Jahresverlauf, das *Îda Êzî*, das Fest zu Ehren Gottes, in die Zeit der Sonnenwende (21. Dezember) fällt. Weil die Tage bis zur Wintersonnenwende immer kürzer werden und damit die Sonne immer weniger zu sehen ist, fasten die Eziden. Mit dem *Îda Êzî* wird also das Ende der kurzen Tage mit wenig Sonnenlicht zelebriert und den Tagen mit mehr Sonnenlicht entgegengesehen.[13]

3.3 Die Perle, das Ei und die berat-Kugeln

Wie in der Einführung erwähnt, hat Gott die Welt aus einer weißen, makellosen Perle erschaffen. Nachdem er sie zum Zerbersten brachte, entstanden aus ihren Trümmern die Bestandteile der Welt, wie wir sie kennen (und in einem weiten Verständnis auch das Universum). Bei der Perle handelt es sich um ein kleines rundes Objekt, das bereits alle Elemente

12 Spät 2009, 111.
13 Issa 2016, 105.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



© Ibrahim Kus (2022): Bunt bemalte Eier mit einer basimbar-Binde, die für das Neujahrsfest geflochten wird.

enthielt, aus denen das Universum geformt wurde.[14] Die Perle als Symbol der Schöpfung findet sich auch bei anderen religiösen Traditionen des Nahen und Mittleren Ostens.[15] Die Perle verkörpert bei den Eziden den Urzustand der Welt. Da sie selbst aus Gottes Licht erschaffen wurde, sind alle Bestandteile der Welt Teil des göttlichen Lichts. Dies ist ein wesentlicher Grund, warum Eziden nicht an das „Böse" als Prinzip oder als antagonistische Kraft zu Gott glauben. Denn alle weltlichen Dinge sind ihrem Wesen nach gut, bestehen ihrer Substanz nach aus Licht, und ein absolut Böses kann es daher nicht geben, denn dieses bestände nicht aus Licht[16] und widerspräche der Allmacht Gottes. Nach ezidischer Überzeugung bewirkt

14 Kreyenbroek 1995, 56.
15 Vgl. Rodziewicz 2022, 198–276.
16 Tagay/Ortac 2016, 60.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gott zwar auch das Böse in der Welt. Indes ist die böse Handlung ein Teil des göttlichen Weltplanes, die von Gott als Mittel zu seinem höheren Ziel benutzt wird. Zudem enthält sie etwas Reales und dieses ist an sich positiv. Dieser Gedanke kommt auch im *Kitab al-Jilwa* (Buch der Offenbarung) zum Ausdruck. Dort heißt es: „Kein Ort ist leer von mir; ich [Gott] bin teilnehmend an allen Vorfällen, welche jene, die außerhalb der Religion sind, ‚Übel' zubenennen, weil sie nicht nach ihrem Wunsche sind".[17] Zur Erklärung des Bösen muss man also nicht an eine böse Figur glauben, die allein das Böse bewirken könnte. Das Böse und Schlechte erklärt sich vielmehr aus den Anlagen, die Gott nach seinem weisen Weltplan in die Dinge hineingelegt hat.



© *Liane Süßmuth-Wemhöner (2019)*

Die Perle begegnet uns als Symbol nicht nur in den ezidischen Schöpfungsmythen, sondern auch im Rahmen des religiösen Neujahrsfestes (Çarşema Serê Nîsanê oder Çarşema Sor [„Roter Mittwoch"]), das Eziden alljährlich im April feiern. Nach ezidischer Überlieferung ist Tausi Melek an diesem Tag vom Himmel auf die Erde hinabgestiegen. Gott habe ihn damit beauftragt, die Erde weiter zu formen und für alle Lebewesen bewohnbar zu machen. Ein wesentlicher Teil der Feierlichkeiten besteht darin, dass die Häuser geputzt, die Hauseingänge mit Blumen geschmückt und die Fenster mit bunt bemalten gekochten Eiern versehen werden. Die Eier

17 Bittner 1913, 15.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

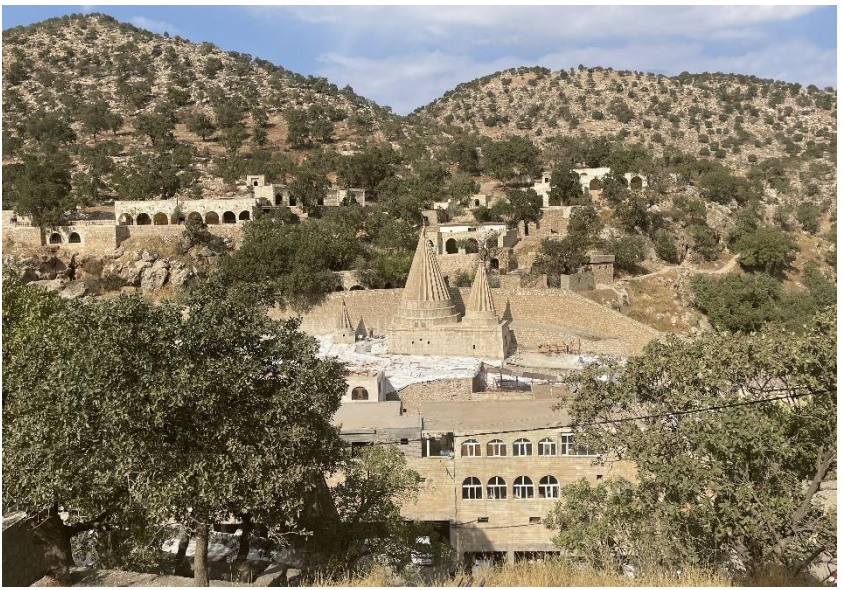
symbolisieren dabei die Ur-Perle. Das Aufbrechen der Eier verkörpert wiederum den Beginn der Welt[18] und damit – quasi im Miniaturmaßstab – das Wiedererblühen der Natur im beginnenden Frühling.[19] Es ist Brauch, dass die Eziden die gekochten Eier auf ihren Feldern verspeisen und die Eierschalen auf dem Boden verstreuen, damit die Erde fruchtbar bleibt.[20]

Eine zweite Verbindung der Perle als Symbol mit der Religion kann in den berat-Kugeln erblickt werden. Es handelt sich hierbei um kleine Kugeln mit einem Durchmesser von etwa einem Zentimeter, die aus der Graberde des Hauptheiligtums des Scheich Adi in Lalisch geformt werden und die Gläubigen segnen und vor Krankheiten schützen sollen. Sie werden in verschiedenen religiösen Zeremonien eingesetzt, vom täglichen Gebet bis hin zu Bestattungen.[21] Bei einer Beerdigung werden dem Verstorbenen berat-Kugeln auf die Hand, die geschlossenen Augen und auf den Mund gelegt, damit sie die Seele des Verstorbenen in der Phase der Seelenwanderung und Wiedergeburt begleiten. Für gewöhnlich werden berat-Kugeln beim Gebet in die Hände genommen, anschließend geküsst und wieder unversehrt in einem Stoffbeutel verstaut. Sie dürfen nicht mit Schmutz in Kontakt geraten und nur von Eziden besessen werden. Ein Schwur auf die berat-Kugeln gilt als besonders heilig.

18 Rodziewicz 2022, 172.
19 Rodziewicz 2016, 356.
20 Açıkyıldız 2010, 108.
21 Rodziewicz 2022, 188.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3.4 Lalisch – Das Hauptheiligtum der Eziden



© Liane Süßmuth-Wemhöner (2022): Lalisch-Tal

Eziden besitzen keine besonderen Kult- oder Gebetsorte wie Kirchen, Moscheen oder Synagogen. Als heilig gilt jedoch das Tal Lalisch (Lalişa Nûranî), das etwa 60 km nördlich von Mosul in der Region Scheichān im Nordirak liegt und das wichtigste religiöse Zentrum der ezidischen Gemeinschaft markiert. Alljährlich finden dort religiöse Feste und Zeremonien statt und nach Möglichkeit unternehmen alle Eziden Pilgerfahrten in das Tal. Mehrere Heiligtümer und etwa 150 Grabstätten sind im Lalisch-Tal ezidischen Heiligen gewidmet.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



© Ibrahim Kus (2014): Heiligtum Scheich Adis in Lalisch

Zentrale Bedeutung hat das Heiligtum „Scheich Adi", das dem gleichnamigen Heiligen und Reformer der Religion gewidmet ist und von dem die Eziden annehmen, dass sie es seit seinem Bestehen nutzen. Andere sind der Ansicht, dass es vor der Nutzung durch die Eziden eine nestorianische Kirche gewesen sei, was die Architektur nahelegen soll.[22] Vermutet wird zum Teil auch die ursprüngliche Verwendung als Mit(h)ra-Tempel, da es auf einer Wasserquelle errichtet wurde.[23] Über der Grabstätte Scheich Adis erheben sich zwei große Kuppeln (qube). Eine dritte kleinere Kuppel befindet sich über dem Grab Scheich Obekrs, das ebenfalls zum Scheich Adi-Heiligtum gehört. Das Grab Şeşims wird von einer großen Kuppel überragt und befindet sich in der Nähe des Heiligtums Scheich Adis. Vor dem Heiligtum Scheich Adis befindet sich der sogenannte „Bazar der mystischen Kenntnis" (Sûqa Me'rifetê), ein großer Platz, an dem sich die Pilger während der Feste aufhalten und feiern.

22 Vgl. Dulz 2001, 35, kritisch dazu Açıkyıldız 2010, 143.
23 Açıkyıldız 2010, 144.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



© Liane Süßmuth-Wemhöner (2018): Heiligtum Scheich Adis in Lalisch, Halle der Versammlung

In der „Halle der Versammlung" befindet sich das Grabmal Scheich Adis. Am Grabmal und an Säulen im Inneren sind bunte Seidentücher befestigt. Es ist Brauch, drei Knoten (girêk) aufzuknöpfen, drei Knoten zu binden und diese zu küssen. Die verschiedenen Farben stellen die sieben Engel dar, während jeder Knoten ein Gebet verkörpert. Eziden glauben, dass durch das Lösen eines Knotens eines früheren Pilgers dessen Wünsche erfüllt werden.

In Lalisch existieren zwei als heilig geltende Quellen, *Kaniya Sipî* (Weiße Quelle) und *Kaniya Zemzem* (Zemzem-Quelle) sowie die *Pîra Silat* (Silat-Brücke), welche den sakralen vom profanen Bereich des Heiligtums trennt. Pilger sollen sich vor Betreten der Brücke die Hände, das Gesicht und den Nacken waschen, ihre Schuhe ausziehen und dann die Brücke drei Mal überqueren, damit sie von allen Sünden befreit werden, bevor sie das Heiligtum betreten.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3.5 Die Schlange



Die Schlange ist ein weiteres bedeutendes Element in der ezidischen Religion. Die Schlange, insbesondere die schwarze Schlange (mara reş), wird in vielen ezidischen Heiligtümern verehrt und ihre Bilder sind oft an den Eingängen der religiösen Stätten zu finden. Die Schlange wird als heilig angesehen und spielt eine Rolle in verschiedenen Mythen, darunter der Rettung der Arche Noah. Nach ezidischer Überlieferung half die Schlange dabei, mit ihrem Körper ein Leck in der Arche Noah abzudichten, wodurch das Schiff vor dem Versinken bewahrt und die gesamte Menschheit gerettet wurde.[24] Bei den Eziden gibt es ferner eine Verbindung zwischen der Schlange und Scheich Mend, einem ezidischen Heiligen, der die Gabe besessen haben soll, sich in eine schwarze Schlange zu verwandeln. Seine Nachkommen gelten als Schlangenbeschwörer und sollen immun gegen Schlangenbisse sein.[25] Die Symbolik der Schlange im Ezidentum bleibt dennoch ambivalent: Einerseits wird sie als gefährlich und furchteinflößend dargestellt, andererseits als heilig und schützend beschrieben. Diese

24 Nicolaus 2011, 54.
25 Nicolaus 2011, 54; Asatrian/Arakelova 2014, 93.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dualität spiegelt sich auch in der ezidischen Mythologie wider, die sowohl positive als auch negative Aspekte der Schlange betont. Die Schlange ist ein sehr altes Tiersymbol, das in verschiedenen Kulturen und Religionen unterschiedliche Bedeutungen hat. Die ezidische Verehrung der Schlange könnte auf gnostische Einflüsse zurückzuführen sein, wobei die Schlange als Symbol für Weisheit und Wahrheit angesehen wird. Die genaue Bedeutung der Schlange in der ezidischen Tradition bleibt dennoch aufgrund der komplexen historischen Einflüsse schwer zu entschlüsseln.

3.6 Mythische Zahlen

Im Ezidentum spielen bestimmte Zahlen eine mythische Rolle. Dazu zählt etwa die Zahl „7". So gibt es etwa sieben Hauptengel. Für jeden dieser Engel wurde eine *sanjak*-Standarte geschaffen. Ferner ist es Brauch, dass man am siebten Tag nach dem Versterben eines Angehörigen seiner gedenkt, indem man zu seinen Ehren symbolisch Essen verteilt (*heft roj*). Bei den Eziden, die aus dem Tur ʿAbdin, einer Region im Südosten der Türkei, stammen, spielt die Zahl „7" darüber hinaus eine prominente Rolle bei dem von ihnen alljährlich zelebrierten *Batizmî*-Fest. Gewidmet ist *Batizmî* dem Heiligen *Pîr Alî*, der nach der ezidischen Überlieferung in die Eziden-Dörfer des Tur ʿAbdin kam und dort Wundertaten vollbrachte; unter anderem soll er eine bereits geschlachtete und in sieben Teile zerlegte Kuh wieder lebendig gemacht und so die Eziden von seinen Fähigkeiten überzeugt haben. Im Rahmen der Feierlichkeiten werden bestimmte Speisen hergestellt. Unter anderem werden sieben Fleischstücke aus verschiedenen Teilen des geschlachteten Tieres geschnitten und gekocht (*herheft perçên Pîyalî*) und zusammen mit eigens hergestellten sieben Kerzendochten (*çira*) sowie sieben Handvoll Rosinen auf einer Matte angerichtet. Des weiteren werden ein spezielles Brot (*sewik*) gebacken und eine Joghurtspezialität (*mehîra rahb*) hergestellt.

Ferner ist auch die Zahl „72" eine mythische Zahl. Eziden gehen davon aus, dass es außer ihnen 72 Völker auf der Welt gebe. Bekannt ist auch ein Gebet der Eziden, in dem es heißt: „Lieber Gott, schütze erst die 72 Völker und dann uns." Häufig wird diese Quelle als Beleg für die nach außen gerichtete Toleranz der Eziden gegenüber anderen religiösen Traditionen angeführt. Die Zahl 72 begegnet uns aber auch in der ezidischen oralen Erinnerungskultur, nach der es bislang 72 Pogrome gegen die Eziden gegeben

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

habe. Eziden sprechen insoweit von *ferman*, auch wenn der Begriff aus dem Osmanischen stammt und eigentlich „Erlass" bzw. „Dekret" bedeutet. Die Zahl 72 wurde von den Eziden als Narrativ weiterentwickelt. So wurde ein verheerender Angriff auf die ezidische Bevölkerung der Dörfer Til Ezer und Siba Şêx Xidir am 14. August 2007 als „73. Ferman" und der Völkermord an den Eziden in Schingal im August 2014 als „74. Ferman" bezeichnet.[26] Die Zahl 72 – oder jetzt 74 – soll das schiere Ausmaß der Verfolgung und des Leids der Eziden in ihrer Geschichte verdeutlichen.

4 Bedeutung der Bilder und Symbole für die Erinnerungskultur

Symbole und Bilder dienen den Eziden vor allem zur Pflege ihrer Erinnerungskultur. Sie sind für die Eziden das sichtbare Zeichen dafür, dass sie trotz der jahrhundertelangen Verfolgungen und Pogrome und zuletzt den im Jahr 2014 erlittenen Völkermord resilient geblieben sind. Sie bestärken Eziden in ihrem Glauben, Angehörige einer jahrtausendealten Religion zu sein, die trotz der religiösen, politischen und militärischen Umbrüche in der Region im Kern unabhängig und eigenständig geblieben ist. Religiöse Symbole wie die Heiligtümer in Lalisch und anderswo führen den Eziden auch das historische Erbe vor Augen, zu deren Bewahrung sie sich verpflichtet fühlen.

Anhand der visuell sichtbaren Symbole wird ein weiterer Mechanismus innerhalb des ezidischen Glaubens- und Gesellschaftssystems deutlich, nämlich der Verbindung zwischen religiösem Ritus und gesellschaftlicher Wirkung. So hat die Gesellschaftsstruktur mit den Interdependenzen zwischen religiösen Laien und Würdenträgern nicht nur die Funktion, den Glauben zu bewahren, sondern vor allem, den sozialen Zusammenhalt innerhalb der Gemeinschaft zu stärken. Diese Struktur stößt in der (säkularen) Moderne immer mehr an ihre Grenzen. Die Eziden kennen weder eine formale Ausbildung ihrer religiösen Würdenträger noch eine standardisierte Lehre für die Gläubigen. Allein der durch die Geburt begründete Status reicht – außerhalb der ehemals dörflichen Struktur – nicht mehr aus, um sich auf das Gemeinsame und Verbindende zu besinnen. Symbole können diesen Dienst leisten, weil sie an den Kern der Überzeugungen ansetzen und auf diese Weise das Verbindende beschwören. Das Bewusstsein, Angehörige einer religiösen Minderheit zu sein, wird dadurch gestärkt,

26 Vgl. etwa Gatzhammer/Hafner/Khatari 2021; Buffon/Allison 2016, 186.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dass man das historische Erbe positiv hervorhebt und sich darauf besinnt. Für die in Europa lebenden Eziden ist das besonders wichtig, weil sie aus unterschiedlichen Staaten ausgewandert sind und daher verschiedenartig politisch geprägt und sozialisiert wurden. Über die Frage, wie sie sich ethnisch definieren, ob sie Kurden sind oder eine eigenständige ethnoreligiöse Gruppe darstellen, wird seit Jahren innerhalb der ezidischen Gemeinschaft ein intensiver Diskurs geführt, der auch zu erheblichen Reibungsverlusten führt. Über die Kernelemente des Glaubens, zu denen auch die Symbole und Bilder gehören, kommen die Eziden allerdings zusammen, weil hier nicht erst ein gemeinsamer Nenner gesucht werden müsste, sondern dieser bereits vorhanden ist.

5 Bedeutung der Bilder und Symbole für die Identität

Symbole verbinden Menschen miteinander, wenn sie ohne die Notwendigkeit einer komplexen Deutung oder Entschlüsselung offenbaren, was mit ihnen gemeint ist, wenn der Empfänger also unmittelbar ihre Bedeutung für sich und die Gruppe, der er angehört, erkennt. Für Eziden sind religiöse Symbole, wie sie oben beschrieben wurden, taugliche Mittel für diese „religiöse" Verbindung und Verbundenheit. Sie tragen zur Entwicklung und Etablierung eines ezidischen Bewusstseins und einer ezidischen Identität bei. Eine vereinheitlichte religiöse Schrift, die zumindest im Kern verbindliche Aussagen für alle Gläubigen treffen würde, existiert – wie erwähnt – (noch) nicht. Die religiösen heiligen Texte spielen bei religiösen und kulturellen Zeremonien eine wichtige Rolle, nicht hingegen im Alltag der Eziden, weil ihr Inhalt – mangels formaler Ausbildung der religiösen Würdenträger und standardisierter religiöser Unterweisung der religiösen Laien – ohne historischen Kontext nur schwer verständlich ist. Eziden verbindet im Ausgangspunkt eine gemeinsame Sprache, allerdings hat die Teilung der ezidischen Siedlungsgebiete durch die Grenzziehung nach dem Ende des Osmanischen Reiches dazu geführt, dass Aussprachen sich teilweise unterscheiden und die Muttersprache durch türkische, arabische, persische oder armenische Lehnwörter zum Teil stark beeinflusst wurde. Derartige Barrieren existieren in der Wahrnehmung religiöser Symbole und Bilder nicht. Religiöse Symbole und ihre Verwendung zeigen vielmehr auf, dass man Teil einer Gemeinschaft ist. Sie sind im hohen Maße identitätsstiftend.

Die Eziden haben die durch die Migration nach Europa ausgelöste Erosion ihrer dörflichen Struktur, innerhalb der das Gemeindeleben einfa-

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

cher und effizienter gestaltet werden konnte, kompensiert, indem sie sich vor allem stärker als früher der religiösen Bilder und Symbole bedienen: durch die Errichtung von Religions- und Vereinshäusern, die äußerlich an die Kuppeln in Lalisch angelehnt sind, durch entsprechende Wandmalereien und durch die Verwendung religiöser Motive im Alltag, die als Erkennungsmerkmale für jedermann sichtbar sind, wie Schmuckstücke mit Pfauensymbolik oder *basimbar*-Armbänder. Die Eziden schaffen sich insbesondere durch religiöse Stätten (*ziyarets*), die sie in den letzten Jahren in Syrien, Georgien und Armenien errichtet haben, und die in ihrer Bauweise meist den Lalisch-Kuppeln nachempfunden sind, einen Ort, an dem religiöse Begegnung frei von Furcht vor Verfolgung und Zwangsbekehrung stattfinden kann. Dies ist ein hohes historisches Privileg, dessen die Eziden sich bewusst sind. Aus diesem Gedanken speisen sich auch aktuelle Überlegungen für den Bau einer zentralen Gebets- und Erinnerungsstätte für Eziden in Deutschland.

6 Historische und rechtliche Legitimation durch Symbole und Bilder

Der Verweis auf historische Bauten, auf Symbole, die vorchristlichen Datums sind, wie die Verehrung der Sonne oder die ausgeprägte Engellehre, haben auch den Zweck, der Gemeinschaft eine historische Legitimation zu verleihen. Die lange Geschichte und die jahrtausendealte Sesshaftigkeit in der Region sollen untermauert werden, um den Staaten, in denen sie leben, Schutzgarantien abzuringen. Dass dies allein nicht ausreichend sein wird, dürfte das Schicksal der Minderheiten in Syrien, im Irak und teilweise in der Türkei in den letzten Jahren deutlich gemacht haben. Eziden gehen deswegen darüber hinaus und streben eine Verschriftlichung und Vereinheitlichung ihrer zentralen religiösen Texte an, um nicht nur etwas Dauerhaftes zu entwickeln, sondern vor allem auch, um in der mehrheitlich muslimisch dominierten Umwelt als Angehörige des Buches anerkannt zu werden und sich so vor weiteren Verfolgungen zu schützen. Das Buch ist quasi das Symbol, das die Eziden noch nicht besitzen, aber gerne in ihren Händen halten würden. Die Verschriftlichung hat daneben auch Bedeutung für die rechtliche Anerkennung der ezidischen Religion in Deutschland. Ein zentrales religiöses Hauptwerk schafft Transparenz und Vertrauen gegenüber der nicht-ezidischen Umwelt und öffnet Möglichkeiten der politischen und rechtlichen Teilhabe, wie etwa die Anerkennung als Körperschaft des öffentlichen Rechts. Das Buch als Symbol wird quasi adaptiert, um sich

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einerseits an die neue Umgebung der Schriftpraxis anzupassen, andererseits aber auch um dauerhaft bestehen zu können.

7 Fazit

Der Beitrag hat gezeigt, dass wir im Ezidentum einen reichhaltigen Strauß an Bildern und Symbolen vorfinden können, deren Wurzeln weit in die vorchristliche Zeit zurückreichen. Diese Symbole und Bilder dienen den Eziden heute als historische Orientierung, schaffen ein ezidisches Bewusstsein und sind in höchstem Maße identitätsstiftend. Die Eziden zeigen, dass sie trotz der über Jahrtausende währenden Beeinflussung durch andere Religionen nicht nur ihre Religion bewahren konnten, sondern darüber hinaus Elemente anderer Gemeinschaften in ihr Glaubenssystem integrieren konnten, ohne Kernüberzeugungen aufzugeben. Auf diese Weise haben sie eine Form der Koexistenz geschaffen, die als Beispiel für das friedliche Miteinander von Glaubenssystemen dienen kann.

Literaturverzeichnis

Açıkyıldız, Birgül (2010): The Yezidis. The History of a Community, Culture and Religion, London.

Asatrian, Garnik S./Arakelova, Victoria (2003): Malak Tāwūs. The Peacock Angel of the Yezidis, in: Iran and the Caucasus, 7, 1, 1–36.

Asatrian, Garnik S./Arakelova, Victoria (2014): The Religion of the Peacock Angel. The Yezidis and their Spirit World, London/New York.

Bittner, Maximilian (1913): Die heiligen Bücher der Jeziden oder Teufelsanbeter (Kurdisch und Arabisch) (Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse, Bd. 55, 4–5), Wien.

Buffon, Veronica/Allison, Christine (2016): The gendering of victimhood. Western media and the Sinjar genocide, in: Kurdish Studies 4, 2, 176–196.

Dulz, Irene (2001): Die Yeziden im Irak. Zwischen "Modelldorf" und Flucht (Studien zur Zeitgeschichte des Nahen Ostens und Nordafrikas, Bd. 8), Hamburg.

Gatzhammer, Stefan/Hafner, Johann/Khatari, Dawood (Hg.) (2021): Ferman 74. Der Genozid an den Jesiden 2014/15. Analysen – Interviews – Dokumentationen, Baden-Baden.

Issa, Chaukeddin (2016): Das Jesidentum. Religion und Leben. 2. Auflage, Oldenburg.

Kreyenbroek, Philip G. (1992): Mithra and Ahreman, Binyāmīn and Malak Ṭāwūs: Traces of an Ancient Myth in the Cosmogonies of Two Modern Sects, in: Gignoux, Philippe (Hg.): Recurrent Patterns in Iranian Religions: from Mazdaism to Sufism (Studia Iranica, Bd. 11), Paris, 57–79.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kreyenbroek, Philip G. (1995): Yezidism. Its background, observances, and textual tradition, Lewiston.

Kreyenbroek, Philip G. (2009): Yezidism in Europe. Different Generations Speak about their Religion, Wiesbaden.

Kreyenbroek, Philip G./Rashow, Khalil Jindy (2005): God and Sheikh Adi are Perfect. Sacred Poems and Religious Narratives from the Yezidi Tradition, Wiesbaden.

Nicolaus, Peter (2011): The Serpent Symbolism in the Yezidi Religious Tradition and the Snake in Yerevan, in: Iran and the Caucasus, 15, 1–2, 49–72.

Omarkhali, Khanna (2006): Symbolism of birds in Yezidism (World Congress of Kurdish Studies, Irbil, 6.-9. September 2006) [https://www.institutkurde.org/en/conferences/kurdish_studies_irbil_2006/Khanna+OMARKHALI.html] <06.01.2025>.

Omarkhali, Khanna (2017): The Yezidi Religious Textual Tradition. From Oral to Written. Categories, Transmission, Scripturalisation and Canonisation of the Yezidi Oral Religious Texts (Studies in Oriental Religions, Bd. 72), Wiesbaden.

Rodziewicz, Artur (2016): And the Pearl Became an Egg. The Yezidi Red Wednesday and Its Cosmogonic Background, in: Iran and the Caucasus, 20, 3–4, 347–367.

Rodziewicz, Artur (2022): Eros and the Pearl. The Yezidi Cosmogonic Myth at the Crossroads of Mystical Traditions, Berlin.

Spät, Eszter (2005): The Yezidis, London.

Spät, Eszter (2009): The Role of the Peacock "Sanjak" in Yezidi Religious Memory. Maintaining Yezidi Oral Tradition, in: Barbiera, Irene/Choyke, Alice M./Rasson, Judith A. (Hg.): Materializing Memory. Archaeological Material Culture and the Semantics of the Past, Oxford, 105–116.

Spät, Eszter (2010): Late Antique Motifs in Yezidi Oral Tradition (Gorgias Dissertations in Religion, Bd. 52), Piscataway (NJ).

Tagay, Sefik/ Ortac, Serhat (2016): Die Eziden und das Ezidentum. Geschichte und Gegenwart einer vom Untergang bedrohten Religion, Hamburg. [https://epub.sub.uni-hamburg.de/epub/volltexte/2016/60975/pdf/eziden_und_ezidentum.pdf] <21.01.2025>.

Yildiz, Firyar (2024): Geschichte und Gegenwart. Ezidische Kultur in NRW und an der HSPV. [https://www.hspv.nrw.de/nachrichten/artikel/themenreihe-weltoffene-hochschulen-34] <06.01.2025>.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Symbole und Symbolsprache der Bahá'í

Eine Sprache reich an Bildern

Nicola Towfigh

Das Bahá'í-Schrifttum zeichnet sich durch eine bildhafte Sprache aus. Diese Symbolsprache ist nicht auf mystische Schriften und Gebete beschränkt, sondern findet sich in allen Texten, also auch dort, wo Prinzipien, Richtlinien und Gebote für die Entwicklung des Einzelnen und für gesellschaftlichen Wandel dargelegt werden, oder in Aussagen über Gott, die Rolle der Religionsstifter, das Menschenbild.

Der vorliegende Beitrag will dem Leser Einblicke in die Metaphorik der Bahá'í-Schriften und ihrer Sprache ermöglichen, indem Textbeispiele aus unterschiedlichen Themenbereichen angeführt werden. Zugleich werden im ersten Teil einige Glaubenslehren dargelegt, für die diese metaphorische Sprache steht.

Im zweiten Teil geht es um die Symbolik in Architektur und Gartengestaltung, die zentrale Aspekte der Bahá'í-Lehre unterstreicht. Der dritte Teil befasst sich mit einigen weiteren Symbolen, der vierte Teil beleuchtet das Verbot bildlicher Darstellung von Gott und seinen Boten.

1 Metaphorische Sprache

1.1 Gott

In einer Aussage Bahá'u'lláhs wird Gott als „innerster Kern, reinstes Wesen und letztes Ziel des Weltalls"[1] bezeichnet. Nachfolgendes Zitat macht deutlich, dass Gott nach der Bahá'í-Lehre dem Auge des Menschen verborgen bleibt, dass er nicht erkannt werden kann und es somit auch unmöglich ist, sich ein Bild von Gott zu machen:

> „Jedem verständigen, erleuchteten Herzen ist offenbar, dass Gott, die unerforschliche Wesenheit, das göttliche Sein, unermesslich erhaben ist

1 Bahá'u'lláh, Ährenlese 19:3.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> über alle menschlichen Merkmale wie leibliche Existenz, Aufstieg und Abstieg, Ausgang und Rückkehr. Fern sei es Seiner Herrlichkeit, dass des Menschen Zunge angemessen Sein Lob künden oder des Menschen Herz Sein unergründliches Mysterium erfassen könnte. Er ist und war von jeher in der altehrwürdigen Ewigkeit Seines Wesens verhüllt und wird in Seiner Wirklichkeit dem Schauen der Menschen ewiglich verborgen bleiben. […] Das Tor der Erkenntnis des Altehrwürdigen der Tage ist so vor dem Antlitz aller Wesen verschlossen."[2]

Doch wenn das „Tor der Erkenntnis" verschlossen ist, wie kann der Mensch dann von Gott und seiner Absicht Kenntnis erlangen?

1.2 Gottesoffenbarer

Wie der Name schon sagt, sind die göttlichen Offenbarer Mittler zwischen Gott und den Menschen und offenbaren ihnen Gottes Botschaft. In der Bahá'í-Terminologie werden sie auch Manifestationen Gottes (maẓáhir-i iláhí) genannt. Sie stellen eine Verbindung zwischen dem „Vergänglichen und dem Ewigen, dem Bedingten und dem Absoluten" her.[3] Sie werden mit reinen Spiegeln verglichen, die das göttliche Licht widerstrahlen, ohne dass Gott auf die Erde herabsteigen oder sich im Spiegel verkörpern würde.[4]

Offenbarung wird dabei nicht als singuläres Ereignis verstanden. Sie begleitet die Menschheit und wurde im Lauf der Geschichte durch Gottesboten wie Abraham, Moses, Zarathustra, Buddha, Christus, Muhammad, Báb und Bahá'u'lláh immer wieder erneuert und fortgeführt. Diese Kette der Religionen wird – so die Bahá'í-Lehre – auch in Zukunft fortgesetzt werden. Sinn und Zweck der Religion(en) ist es, den Menschen die Absicht Gottes zu übermitteln, ihnen Orientierung zu geben und sie in ihrer Entwicklung zu fördern. Die Gottesboten werden als Erzieher verstanden,[5] durch die Gott den Menschen eine Richtschnur für die Gestaltung ihres persönlichen Lebens und des gesellschaftlichen Zusammenlebens verleiht.

Alle Offenbarungsreligionen speisen sich aus derselben Quelle, sie alle spiegeln die göttliche Weisheit und Führung wider:

---

2 Bahá'u'lláh, Buch der Gewissheit 104, 106.
3 Vgl. Bahá'u'lláh, Ährenlese 27:4.
4 Vgl. 'Abdu'l-Bahá, Beantwortete Fragen 37:5.
5 Vgl. 'Abdu'l-Bahá, Beantwortete Fragen, Kapitel 3 (Die Notwendigkeit eines Erziehers), Kapitel 4–9 sind verschiedenen Gottesboten und ihrer Rolle als Erzieher der Menschheit gewidmet.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> „Dass den verschiedenen Gemeinschaften der Erde und den mannigfaltigen religiösen Glaubenssystemen niemals erlaubt sein sollte, feindselige Gefühle unter den Menschen zu nähren, gehört an diesem Tage zum Wesen des Gottesglaubens und Seiner Religion. Diese Grundsätze und Gesetze, diese fest begründeten, machtvollen Systeme entspringen einer einzigen Quelle und sind die Strahlen desselben Lichtes. Dass sie voneinander abweichen, ist den unterschiedlichen Erfordernissen der Zeitalter zuzuschreiben, in denen sie verkündet wurden."[6]
>
> „O ihr Erdenbewohner! Die Religion Gottes ist für Liebe und Einheit da; macht sie nicht zum Grund für Streit und Feindschaft."[7]

Sollte Religion zu Hass, Feindschaft und Spaltung führen, wäre es besser, auf eine solche Art von Religion zu verzichten.[8]

Der urewige und metageschichtliche Bund Gottes mit den Menschen wird durch die einzelnen Religionen erneuert und konkretisiert, so dass er auch die Religionen untereinander verbindet. Bahá'u'lláh erinnert die Menschheit an diesen vorzeitlichen Bund, der in Vergessenheit geraten sei,[9] und erneuert ihn durch seine Offenbarung. In seinem Testament, dem Kitáb-i-'Ahd (Buch des Bundes) schreibt er über das alleinige Ziel, das er verfolgt, nämlich Frieden und Einheit zu stiften und „die Flamme des Hasses und der Feindschaft zu löschen, damit der Horizont der Menschenherzen vom Lichte der Eintracht erleuchtet werde, dass er wahren Frieden und wirkliche Ruhe finde."[10]

Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass Bahá'u'lláh viele Bilder aus dem Koran und aus Schriften islamischer Mystiker, aber auch aus der persischen Poesie aufgreift. Tradierte Bilder, die zum Teil auch vorislamischen Ursprungs sind, werden übernommen und „mit einer dynamischen Originalität" umgestaltet.[11] Die Symbole werden häufig mit einer neuen Bedeutung versehen, sodass ein Paradigmenwechsel erfolgt, der die Einheit des Menschengeschlechts in das Zentrum rückt.

Die Rolle des Religionsstifters ist die eines Arztes, der das Leid der Menschheit diagnostiziert und das jeweils erforderliche Heilmittel verord-

6 Bahá'u'lláh, Ährenlese 132:1.
7 Bahá'u'lláh, Botschaften aus 'Akká 15:4.
8 Vgl. 'Abdu'l-Bahá, Ansprachen in Paris 39:17, 40:13.
9 Bahá'u'lláh, Verborgene Worte (aus dem Persischen 19).
10 Bahá'u'lláh, Botschaften aus 'Akká 15:2.
11 Buck 1998, 3.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

net. Um die Heilung zu ermöglichen ist es Aufgabe der Menschen, die Ratschläge des weisen Arztes anzunehmen und umzusetzen:

> „Und nun zu deiner Frage über die Heiligen Schriften. Der allwissende Arzt legt Seinen Finger an den Puls der Menschheit. Er erkennt die Krankheit und verschreibt in Seiner unfehlbaren Weisheit die Arznei. Jede Zeit hat ihre besonderen Nöte, jede Seele ihre eigene Sehnsucht. Für die Krankheit der Welt von heute gibt es ein Heilmittel, für die Welt von morgen ein anderes. Sorgt euch um die Nöte eurer Zeit, und konzentriert euch auf ihre Bedürfnisse. Wir sehen die Menschheit umgeben von endloser Drangsal auf ihrem Krankenlager dahinsiechen, verzweifelt und ohne Hoffnung. Von Selbstsucht Trunkene haben sich zwischen die Menschen und den allwissenden, nie irrenden Arzt gedrängt. Sieh, wie sie selbst und alle Menschen in ihren Plänen verfangen sind. Sie kennen weder die Ursache der Krankheit noch wissen sie um die Arznei. Sie halten das Gerade für krumm und wähnen, ihr Freund sei ihr Feind."[12]

Da die Hauptursache der Krankheit in Streit und Krieg begründet liegt, die wiederum auf Vorurteilen, Entfremdung und Hass beruhen, ist es die primäre Aufgabe der Propheten bzw. Offenbarer Gottes, auf Frieden und Einheit hinzuwirken:

> „Die Propheten Gottes gleichen Ärzten, deren Aufgabe es ist, das Wohlergehen der Welt und ihrer Völker zu fördern, damit sie durch den Geist der Einheit das Siechtum einer entzweiten Menschheit zu heilen vermögen."[13]

1.3 Der Mensch

Das Menschengeschlecht wird – wie in obigem Zitat eindrucksvoll beschrieben und alltäglich erfahrbar – von großem Leid heimgesucht. Die besondere Sehnsucht jeder Seele bleibt meist ungestillt, die Nöte der Zeit werden gemeinhin oberflächlich, nicht aber in ihrem Kern angegangen, bzw. um im Bild zu bleiben: es wird vorwiegend an Symptomen herumkuriert, während die wahren Ursachen von Krankheiten kaum erkannt und behandelt werden.

12 Bahá'u'lláh, Tabernakel der Einheit 1:4–5 (Tafel an Mánikchí Ṣáḥib, einen Zoroastrier, der Bahá'u'lláh einige Fragen unterbreitet hatte).
13 Bahá'u'lláh, Ährenlese 34:6.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Metapher einer Menschheit auf dem Krankenlager widerspricht der Sichtweise, dass der Mensch durch und durch schlecht und damit jeder Änderungsversuch obsolet sei. Sie verweist vielmehr auf die Notwendigkeit und Möglichkeit von Besserung und Heilung. Dies wird auch in folgender bildhafter Beschreibung des Menschen deutlich:

> „Betrachte den Menschen als ein Bergwerk, reich an Edelsteinen von unschätzbarem Wert. Nur die Erziehung kann bewirken, dass es seine Schätze enthüllt und die Menschheit daraus Nutzen zu ziehen vermag."[14]

Das Potenzial des Menschen ist groß, muss aber entwickelt und entfaltet werden – für den Einzelnen und die Gesellschaft. Mittel dafür ist die Erziehung. Der Begriff dürfte hier sehr umfassend gemeint sein, im Sinne von Bildung und Erziehung, Wissenserwerb, Ausbildung in Handwerk, Wissenschaften und Künsten, Herzensbildung, Entwicklung guter Eigenschaften und Tugenden, Befähigung zum sozialen Handeln usw.

Grundlage der Erziehung (oder im Bild der Krankheit: die Arznei) sind die Gebote Gottes, die der Entwicklung des Menschen, dem gesellschaftlichen Zusammenhalt und dem Wohlergehen aller dienen sollen. Daher werden die Gebote nicht als Reglementierung verstanden, sondern als Lampen liebevoller Vorsehung und als Schlüssel göttlicher Gnade beschrieben.[15]

1.3.1 Die zweifache Bestimmung des Menschen

Das Bahá'í-Schrifttum geht ausführlich auf den Menschen und seine Bestimmung ein. Im Wesentlichen lassen sich dabei zwei Bereiche ausmachen: zum einen die persönliche Entwicklung des Menschen, seine Beziehung zu Gott, Spiritualität und Charakterbildung, zum anderen sein Dienst am Mitmenschen und sein Wirken in der Gesellschaft. Beide Bereiche sind eng miteinander verbunden, die Übergänge sind fließend, da die eigene Geisteshaltung sich im Handeln niederschlägt und das Handeln wiederum die Identität des Einzelnen prägt und stärkt.

14 Bahá'u'lláh, Botschaften aus 'Akká 11:2.
15 Vgl. Bahá'u'lláh, Kitáb-i-Aqdas 4:3.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1.3.1.1 Das Leben nach dem Tod

Auch für die Jenseitsvorstellung gibt es eindrückliche Bilder mit übertragener Bedeutung. Es ist davon die Rede, dass die Seelen der Menschen „nach diesem flüchtigen Leben […] himmelwärts steigen und die Teppiche eurer irdischen Freuden zusammengerollt werden."[16] In einem anderen Text wird der Tod mit dem Ende einer Reise verglichen, dem man mit Hoffnung und Erwartung entgegenblicken soll.[17]

Besonders anschaulich mag folgendes Bild sein:

> „Das Jenseits ist so verschieden vom Diesseits wie diese Welt von der des Kindes, das noch im Mutterleib ist."[18]

So wie der Embryo bzw. Fötus im Mutterleib Organe ausbildet, die er nach der Geburt benötigen wird, so kann der Mensch in diesem irdischen Leben geistige Eigenschaften entwickeln, die im jenseitigen Leben besonders wichtig sind.

Tradierte Bilder von Paradiesgarten und Höllenfeuer, die wir aus verschiedenen Religionen kennen, treten im Bahá'í-Schrifttum in den Hintergrund. Unter Paradies wird die Nähe zu Gott verstanden, unter Hölle das eigene Selbst.[19]

1.3.1.2 Hinwendung zu Gott und Entwicklung persönlicher Tugenden

In seinem mystischen Werk *Die Sieben Täler* beschreibt Bahá'u'lláh den Weg des Gottessuchers. Der Sucher wird mit einem Wanderer durch sieben Täler verglichen. Er durchschreitet sieben Bewusstseins- oder Entwicklungsstufen, deren Merkmale jeweils beschrieben werden. Möchte der Wanderer das erste Tal – das Tal des Suchens – erfolgreich durchqueren, so ist insbesondere Geduld erforderlich, eine Eigenschaft, die mit einem Fahrzeug verglichen wird:

> „Das erste Tal ist das Tal des Suchens, und Geduld ist das Fahrzeug, mit dem man hindurchgelangt. Ohne Geduld findet der Wanderer zu keinem Ende noch Ziel. Nie darf der Mut ihm entsinken, und müsste

16 Bahá'u'lláh, Kitáb-i-Aqdas 4:97.
17 Vgl. 'Abdu'l-Bahá, in: Paine 1971, 136.
18 Bahá'u'lláh, Ährenlese 81:1.
19 Bahá'u'lláh, Botschaften aus 'Akká 8:35.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> er hunderttausend Jahre lang sich bemühen, ohne die Schönheit des Freundes zu schauen, so dürfte er doch nicht verzagen […]"[20].

Auf das Tal des Suchens folgt das Tal der Liebe. Hierin wird u.a. auf die Josephsgeschichte aus dem Buch Genesis und dem Koran Bezug genommen. Bahá'u'lláh greift sie als Sinnbild reiner Liebe zum Göttlichen auf, die es zu entwickeln gilt, will man dieses Tal durchschreiten:

> „O mein Bruder! Ehe du nicht in das Ägypten der Liebe eingehst, wirst du nicht dem Joseph der Schönheit des Freundes begegnen; und ehe du nicht wie Jakob nach außen erblindest, wirst du nie mit dem inneren Auge schauen. Solange du nicht vom Feuer der Liebe entflammt bist, wirst du dich nicht mit dem Freunde der Sehnsucht vereinen. Der Liebende fürchtet nichts, und kein Leid kann ihm etwas antun."[21]

Nach diesen zwei Beispielen aus den *Sieben Tälern* sei hier noch ein Auszug aus einem Bahá'í-Gebet angeführt. Darin wird die Brücke zwischen der Liebe Gottes und dem Auftrag des Menschen geschlagen, sich mit dem Wandel und der Besserung der Welt zu befassen:

> „O Du mitleidvoller Gott! Schenke mir ein Herz, das wie ein Glas erleuchtet werde mit Deiner Liebe Licht, und verleihe mir Gedanken, die diese Welt durch die Ausgießungen himmlischer Gnade in einen Rosengarten verwandeln."[22]

1.3.1.3 Dienst am Mitmenschen und Wirken in der Gesellschaft

Das Sinnen und Trachten eines Menschen soll nicht nur auf die eigene Entwicklung und das persönliche Wohlergehen gerichtet sein, sondern immer auch auf das Wohlergehen seiner Mitmenschen, der Tiere und der Umwelt. Der Planet Erde soll – bildhaft gesprochen – in einen Rosengarten verwandelt werden. Und dazu bedarf es sowohl des tiefen Nachdenkens als auch des Handelns:

> „Die Quelle für Handwerk, Kunst und Wissenschaft ist die Macht des Gedankens. Gebt euch alle Mühe, dass aus dem Bergwerk eures Geistes

20 Bahá'u'lláh, Sieben Täler 1:8.
21 Bahá'u'lláh, Sieben Täler 1:17–18.
22 'Abdu'l-Bahá, in: Bahá'í-Gebete 147.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> solche Edelsteine der Weisheit und der Rede aufleuchten, die bei allen Geschlechtern auf Erden Wohlfahrt und Eintracht fördern."[23]
> „Lasst Taten, nicht Worte eure Zier sein!"[24]

Die Reichweite des eigenen Handelns mag sehr unterschiedlich bemessen sein und sich in vielen Fällen auf die eigene Familie, den Beruf oder das direkte Umfeld konzentrieren. Dennoch ruft die Bahá'í-Lehre dazu auf, den Blick nicht auf das eigene Selbst zu beschränken, sondern ihn *weltumfassend* sein zu lassen.[25] Diese universelle Sicht wird auch das Handeln im eigenen Wirkkreis bestimmen.

Dies führt uns zu der Frage, was das zentrale Anliegen der Bahá'í ist bzw. was in erster Linie vonnöten ist, um die Erde in einen „Rosengarten" verwandeln zu können.

1.4 Die Einheit „als Wirkprinzip und letztes Ziel"[26] des Bahá'ítums

Die zentrale Lehre des Bahá'í-Glaubens, um die sich alles dreht, ist die Einheit der Menschheitsfamilie, die in vielen Bildern aus unterschiedlichen Bereichen beschrieben wird. Hier eine kleine Auswahl:

> „O ihr Vielgeliebten! Das Heiligtum der Einheit ist errichtet; betrachtet einander nicht als Fremde. Ihr seid die Früchte eines Baumes, die Blätter eines Zweiges."[27]
> „Seid wie die Finger einer Hand, die Glieder eines Leibes."[28]
> „Es rühme sich nicht, wer sein Vaterland liebt, sondern wer die ganze Welt liebt. Die Erde ist nur ein Land, und alle Menschen sind seine Bürger."[29]

Die Einheit des Menschengeschlechts wird – wie diese Zitate zeigen – als Tatsache betrachtet, auch wenn es an der Umsetzung noch schmerzlich mangelt. Die Bahá'í-Schriften adressieren diese Misere auch immer wieder, oft in bildhafter Sprache:

---

23 Bahá'u'lláh, Botschaften aus 'Akká 6:40.
24 Bahá'u'lláh, Verborgene Worte (aus dem Persischen) 5.
25 Vgl. Bahá'u'lláh, Botschaften aus 'Akká 7:11.
26 Universales Haus der Gerechtigkeit, in: Das Universale Haus der Gerechtigkeit (Hg.) 2021, 2.60:1.
27 Bahá'u'lláh, Ährenlese 112:1.
28 Bahá'u'lláh, Ährenlese 72:4.
29 Bahá'u'lláh, Ährenlese 117:1.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> „Die Welt liegt in Wehen, und ihre Erregung wächst von Tag zu Tag. Ihr Antlitz ist auf Eigensinn und Unglauben gerichtet."[30]
>
> „Überall sind die Zeichen des Zwiespalts und der Bosheit sichtbar, obwohl alle zu Harmonie und Einigkeit erschaffen wurden."[31]

Im Bahá'í-Schrifttum werden verschiedenste Mittel, Maßnahmen und Wege aufgezeigt, wie die Einheit konkret gefördert werden kann. Sie adressieren den Einzelnen und die Gesellschaft, das spirituelle Leben, ethische Werte und ganz praktische Aspekte, wie z.B. Verzicht auf üble Nachrede, Ablegen von Vorurteilen und Überlegenheitsgefühlen, von Entfremdung und Polarisierung, Überwindung extremer Armut, Beitrag zum Gemeinwohl, Bildung, eigenständige Suche nach Wahrheit, Entscheidungsprozesse, in die sich jeder einbringen kann, das Prinzip kollektiver Sicherheit zur Prävention von gewalttätigen Auseinandersetzungen und zur Überwindung von Kriegen, ein Weltschiedsgerichtshof, um Konflikte zwischen Staaten gerecht zu lösen, Abrüstung, eine Welthilfssprache zur besseren Verständigung – um nur einige Bereiche zu nennen.

Ein besonders bedeutsamer Aspekt der Einheit betrifft die Beziehung zwischen Mann und Frau, denn die Gleichberechtigung der Geschlechter ist die Voraussetzung für die volle Entfaltung aller Menschen und für den internationalen Frieden.[32] Gleichberechtigung wird mit einem Bild aus der Tierwelt veranschaulicht:

> „Die Menschenwelt hat zwei Flügel: Den einen bilden die Frauen, den anderen die Männer. Erst wenn beide Flügel gleichmäßig entwickelt

30 Bahá'u'lláh, Ährenlese 61:1.

31 Bahá'u'lláh, Botschaften aus ʻAkká 11:5.

32 Das Universale Haus der Gerechtigkeit schreibt 1985: „Die Emanzipation der Frau, die volle Gleichberechtigung der Geschlechter, ist eine der wichtigsten, wenngleich kaum anerkannten, Voraussetzungen des Friedens. Die Verweigerung der Gleichberechtigung bedeutet ein Unrecht gegenüber der Hälfte der Weltbevölkerung und leistet bei den Männern Vorschub für schädliche Einstellungen und Gewohnheiten, die aus der Familie an den Arbeitsplatz, ins politische Leben und letztlich in die internationalen Beziehungen hineingetragen werden. Es gibt keine moralischen, praktischen oder biologischen Gründe, die eine solche Verweigerung rechtfertigten. Erst wenn die Frau in allen Bereichen menschlichen Strebens zu voller Partnerschaft willkommen geheißen wird, entsteht das moralisch-psychologische Klima, in dem sich der internationale Frieden entwickeln kann." (Das Universale Haus der Gerechtigkeit 2021, 3:9).

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> sind, kann der Vogel fliegen. Bleibt ein Flügel schwächlich, so ist kein Flug möglich."[33]

Die Metapher eines Vogels mit zwei Schwingen begegnet uns in den Bahá'í-Schriften auch in Bezug auf Religion und Wissenschaft als Quellen des Fortschritts.[34]

Dass unter Einheit keine Uniformität verstanden wird, es vielmehr um eine Einheit in Vielfalt geht, in der alle Menschen sich auf Augenhöhe begegnen, unterstreichen Bilder, die die Menschheit mit einem bunten Garten vergleichen. Der Garten erlangt seine Schönheit und seinen Reiz erst durch verschiedenartige Pflanzen, Gewächse, Formen, Farben und Düfte.[35]

Und schließlich noch eine weitere Metapher zur Veranschaulichung von Einheit in Vielfalt – diesmal für Musikliebhaber:

> „Die Mannigfaltigkeit innerhalb der menschlichen Familie müsste die Ursache der Liebe und des Zusammenklangs sein wie in der Musik, bei der viele verschiedene Noten in einem vollkommenen Akkord ineinanderwirken."[36]

1.5 Warum Symbolsprache?

Es spielt sicher eine Rolle, dass Persisch und Arabisch die Originalsprachen der Bahá'í-Offenbarung sind. Insbesondere das Persische ist eine sehr poetische, blumenreiche und symbolhafte Sprache.

Doch worin liegt die Stärke und Besonderheit einer bildhaften Sprache?

Religiöse Schriften richten sich immer an Empfänger und stehen mit ihnen im Dialog. Um sie erreichen und damit einen positiven Wandel in der Welt bewirken zu können, müssen sie ihre Botschaft in einer Art und Weise darlegen, in der sie zumindest ansatzweise verstanden und aufgenommen werden kann. Das mag den Lesern und Zuhörern leichter fallen, wenn Bilder die Bedeutung einer abstrakten Aussage unterstreichen.

Die Bahá'í-Lehre war von Anfang an nicht auf ihre Wiege (den Iran) und die Nachbarländer begrenzt, sondern richtete sich an „die Völker

33 'Abdu'l-Bahá, Briefe und Botschaften 227:18.
34 Vgl. 'Abdu'l-Bahá, Ansprachen in Paris 40:15.
35 Vgl. 'Abdu'l-Bahá, in: Gedanken des Friedens, 2:67.
36 'Abdu'l-Bahá, in: Gedanken des Friedens, 2:70.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Welt“[37] oder noch eindrücklicher an „das Volk der Welt“[38], also an die gesamte Menschheit. Bilder sind eingängig und einprägsam. Mit ihrer Hilfe können Menschen aus aller Welt mit unterschiedlichsten kulturellen Hintergründen leichter Zugang zu einer Lehre finden, die an sich sehr komplex ist. Metaphern sind meist interkulturell verständlich, auch wenn sich Menschen je nach Kulturkreis und Lebenswirklichkeit durch einzelne Bilder mehr oder weniger angesprochen fühlen.

Eine bilderreiche Sprache ist lebendig und ästhetisch und hebt sich von der Alltagssprache ab. Sie spricht Intellekt und Herz gleichermaßen an. Darüber hinaus regt sie die Fantasie an, lässt Bilder im Kopf entstehen und eröffnet kreative Prozesse.

Starke Bilder können die Identität der Gläubigen stärken und sie anspornen ihr Leben neu zu gestalten. Häufig vermitteln diese Bilder die Zukunftsvision von einer friedvollen, geeinten Welt, schenken Hoffnung und Zuversicht und können Menschen zum Handeln beflügeln.[39]

Bildhafte Sprache ist vielschichtig und mehrdeutig. Sie umfasst verschiedene Bedeutungsebenen. Bilder können für unterschiedliche Inhalte stehen. So kann beispielsweise Licht ein Symbol für Einheit, aber auch für Gerechtigkeit oder Erkenntnis sein. Da aus Metaphern übertragene Bedeutungen abgeleitet werden müssen, baut eine bildhafte Sprache einem eingeengten, allzu wörtlichen Verständnis der Schrift vor.

Sie unterstreicht außerdem, dass einige Wahrheiten nicht voll erfasst, sondern nur in Symbolen beschrieben werden können. Der Mensch wird z.B. Gott nie begreifen können, indessen wird er eigene, absolut unzureichende Vorstellungen im Herzen tragen.

So wird Symbolsprache zu einem Mittel gegen Dogmatismus und Engstirnigkeit und mag vor der menschlichen Hybris bewahren, je ein vollständiges und womöglich gar abschließendes Verständnis der Schrift erlangen zu können.

Zugleich bedarf eine metaphorische Sprache der Bereitschaft, nicht nur ein Bild zu erfassen, sondern auch seinen tieferen Sinn zu ergründen – als Aufgabe für Intellekt und Herz. Dazu gehört, Metaphern nicht als Simplifizierung misszuverstehen oder sie gar als Beleidigung für den Intellekt abzulehnen. Es geht vielmehr darum sich darauf einzulassen, dass nicht

37 Vgl. z.B. Bahá'u'lláh, Kitáb-i-Aqdas 4:3, 4:38.
38 Vgl. z.B. Bahá'u'lláh, Kitáb-i-Aqdas 4:31, 4:64, 4:174.
39 Buck 1998, 4–5.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nur abstrakte Aussagen, sondern auch Bilder dazu verhelfen können, ein tieferes Verständnis von komplexen Sachverhalten zu entwickeln.

2 Architektur und Landschaftsarchitektur

2.1 Heilige Stätten und ihre Gartenanlagen

Die Heiligen Stätten der Bahá'í sind Pilgerorte, die mit den beiden Manifestationen Gottes – dem Báb (1819–1850) und Bahá'u'lláh (1817–1892) – in Verbindung stehen. Ästhetik spielt bei ihrer Gestaltung eine besondere Rolle und steht für die geistige Bedeutung dieser Heiligen Stätten. Die sorgfältige Gestaltung und Pflege der Gebäude, Innenräume und Gartenanlagen ist ein Zeichen der Ehrerbietung und ein Sinnbild für die Schönheit der geistigen Welten. Gleichzeitig unterstreichen die Gärten mit ihrer reichhaltigen Flora die Liebe zur Natur und greifen die bereits angesprochene Symbolsprache über die Einheit der Menschheit in ihrer Vielfalt auf. Sie symbolisieren somit nicht nur die geistige, sondern auch die diesseitige Welt, und wie sie sich in Frieden und Gerechtigkeit entfalten soll.

Im Unterschied zu den Häusern der Andacht, die keine Kunstgegenstände enthalten, sind die Heiligen Stätten – insbesondere die Schreine des Báb und Bahá'u'lláhs – mit einigen Vasen und Kerzenständern geschmückt. Seit der Gestaltung der Räume durch 'Abdu'l-Bahá (1844–1921)[40] und Shoghi Effendi (1897–1957)[41] wurde wenig daran verändert. Die Gärten, die die Heiligen Stätten der Bahá'í im Heiligen Land umgeben, einschließlich der gestalterischen Elemente wie schmiedeeiserne Tore, Wege, Amphoren, Skulpturen und Lampen, gehen im Wesentlichen auf Shoghi Effendi zurück.

40 Sohn Bahá'u'lláhs, der von ihm testamentarisch bestimmte Ausleger der Schrift und von ihm eingesetztes Oberhaupt der Gemeinde.

41 Durch 'Abdu'l-Bahá testamentarisch eingesetztes Gemeindeoberhaupt und Ausleger der Schrift.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

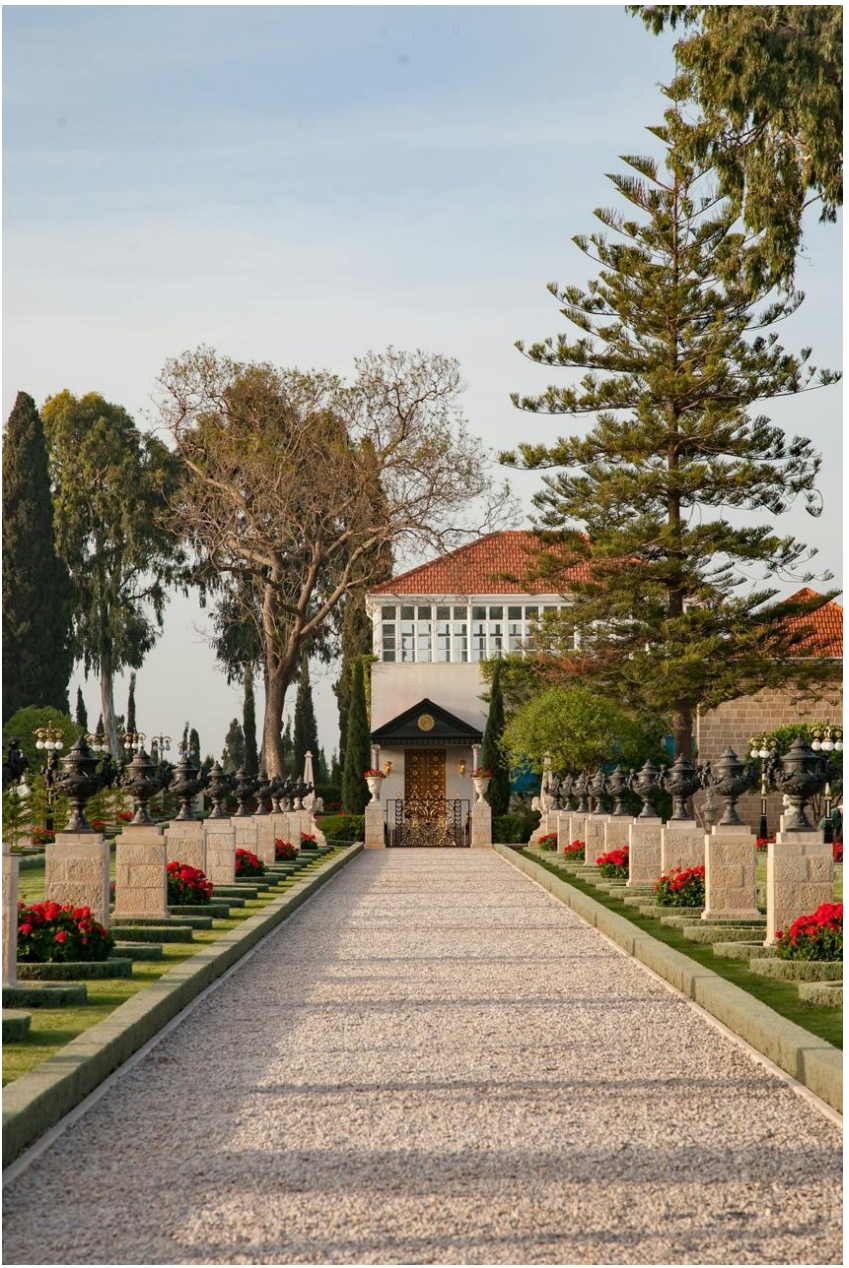


Abb. 1: Schrein Bahá'u'lláhs in der Nähe von Akko, Israel.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 2: Blick vom Schrein Bahá'u'lláhs auf die umgebenden Gartenanlagen.

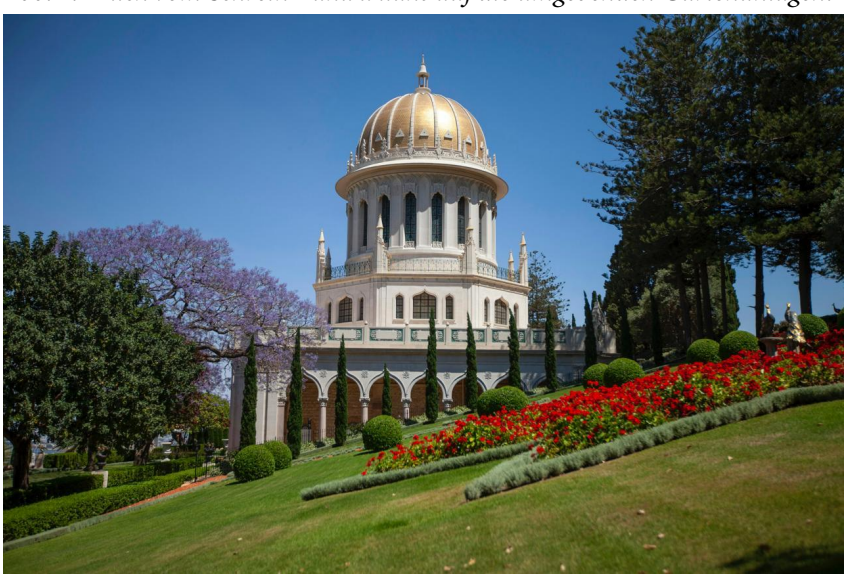


Abb. 3: Schrein des Báb auf dem Berg Karmel in Haifa/Israel.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2.2 Bahá'í-Häuser der Andacht – Architektur, Gestaltung und Symbolik

Der arabische Name der Bahá'í-Häuser der Andacht, Mashriqu'l-Adhkár, ist metaphorisch zu verstehen, denn ins Deutsche übersetzt heißt der Begriff in etwa *Aufgangsort des Lobpreises Gottes*.

So weist allein schon die arabische Bezeichnung auf die tiefe Symbolik hin, die es im Zusammenhang mit den Andachtshäusern, ihrer Beschreibung, ihrer Architektur und Gestaltung zu entdecken gilt.

Im Deutschen ist von *Häusern der Andacht* oder gelegentlich auch von *Tempeln* die Rede.

Auch wenn Gebet und Lobpreis Gottes nicht an bestimmte Orte gebunden sind, ist es doch die Keimzelle des Gemeindelebens und integraler Bestandteil der Gemeindebildung, sich zu Andachten zu versammeln. Je nach Größe der Gemeinde werden Andachtsversammlungen in Privatwohnungen abgehalten oder einfache Versammlungsorte eingerichtet, und schließlich werden – untrennbar verbunden mit der Entwicklung des Gemeindelebens – Andachtshäuser erbaut, die allen Menschen offenstehen.

2.2.1 Bauliche Vorgaben und ihre Bedeutung

Bahá'u'lláh selbst hat mit folgenden Worten die Grundlage für die Errichtung von Häusern der Andacht gelegt:

> „O Volk der Welt! Bauet Andachtshäuser in allen Landen im Namen Dessen, Der der Herr aller Religionen ist. Macht sie so vollkommen, wie es in der Welt des Seins möglich ist, und schmückt sie mit dem, was ihnen gebührt, nicht aber mit Bildern und Skulpturen. Sodann feiert darin in Freude und Heiterkeit den Lobpreis eures Herrn, des Allbarmherzigen. Wahrlich, Sein Gedenken erheitert das Auge und füllt das Herz mit Licht."[42]

Dieser Vers trifft einerseits Aussagen über Ort und Gestaltung von Häusern der Andacht: sie sollen „in allen Landen" erbaut werden und so vollkommen wie möglich sein, aber nicht „mit Bildern und Skulpturen" geschmückt werden. Außerdem beschreibt der Vers, in welcher Art Gott gepriesen werden soll („in Freude und Heiterkeit") und welche Auswirkungen das Gedenken Gottes hat („es erheitert das Auge und füllt das Herz mit Licht").

42 Bahá'u'lláh, Kitáb-i-Aqdas 4:31.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Durch den Verzicht auf Bilder und Skulpturen strahlen die Häuser der Andacht eine geradlinige Eleganz und schlichte Schönheit aus – ohne inhaltliche Ablenkung für das Auge. Denn eine geistige Atmosphäre und andächtige Hinwendung zum Schöpfer stehen im Mittelpunkt.

'Abdu'l-Bahá hat darüber hinaus festgelegt, dass ein Haus der Andacht „eine kreisförmige Struktur mit neun Seiten"[43] haben und so errichtet werden soll, „dass es die höchste Geistigkeit, Eleganz, Erhabenheit, Vornehmheit und Anmut zeigt, so dass es zu einem bezaubernden Ort wird. Soweit möglich sollten Anstrengungen unternommen werden, um die Annehmlichkeit des Standortes, seine Frische und Schönheit zu gewährleisten."[44]

Shoghi Effendi betont, dass die beste technische Expertise eingeholt und berücksichtigt werden soll. Im Übrigen sei „nie außer Acht zu lassen, dass es vor allem darum geht, den Versammlungen im Tempel einen schönen und friedvollen, aber auch behaglichen, würdigen und schlichten Rahmen zu geben. Die Zuhörer sollten in der Lage sein, alles genau zu hören, die Tonqualität sollte dem Ohr angenehm sein."[45]

In fast allen Häusern der Andacht weltweit ist oben in der Kuppel der *Größte Name*[46] zu sehen – meist in Form der Kalligrafie von Mishkín-Qalam, einem bedeutsamen Kalligrafen. In zwei oder drei Häusern der Andacht findet sich der *Größte Name* in einer anderen Art der Darstellung (zum *Größten Namen* siehe unten 3.2).

43 Shoghi Effendi nimmt darauf Bezug in: Das Universale Haus der Gerechtigkeit (Hg.) 2021, 2.54:1.

44 'Abdu'l-Bahá, in: Das Universale Haus der Gerechtigkeit (Hg.) 2021, 2.36:1. Carter und Afnan beschreiben es wie folgt: „The only specific design requirement for the temples was that they have a nine-sides round plan. Nine, the highest digit, is seen as a symbol of completion, perfection, inclusion and unity. The intention of the circular design is to welcome people from all directions, with a single dome or sheltering roof." Carter/Afnan 2022, 35.

45 Aus einem Brief Shoghi Effendis, zitiert in: Das Universale Haus der Gerechtigkeit (Hg.) 2021, 2.53:8.

46 Bilder und Gemälde sind mit Ausnahme des Größten Namens in Häusern der Andacht nicht gestattet. Vgl. Shoghi Effendi in einem Brief vom 11. April 1931, in: Das Universale Haus der Gerechtigkeit (Hg.) 2021, 2.45:1.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 4: Kontinentales Haus der Andacht in Santiago de Chile, Chile – Blick in die Kuppel mit dem Größten Namen.

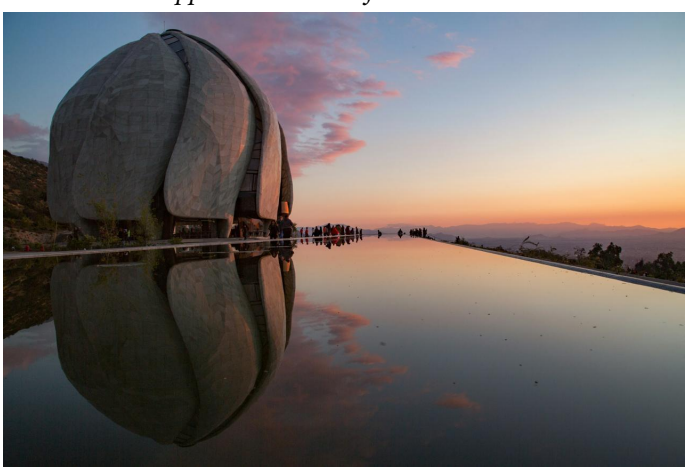


Abb. 5: Kontinentales Haus der Andacht in Santiago de Chile, Chile – Außenansicht.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ansonsten werden Häuser der Andacht lediglich mit Blumen geschmückt. Es gibt kein Allerheiligstes, keine Altäre, Kanzeln, Gebetsnischen oder Beichtstühle[47].

Neun Eingänge unterstreichen die Offenheit gegenüber allen Menschen – unabhängig von Religionszugehörigkeit, Alter oder Geschlecht, jeder ist willkommen und kann das Haus der Andacht sein eigen nennen.[48] Die Bauweise unterstreicht die Tatsache, dass in den Andachtshäusern aus den Heiligen Schriften des Bahá'í-Glaubens und anderer Offenbarungsreligionen vorgetragen wird, da nach der Bahá'í-Lehre alle aus derselben Quelle gespeist werden und letztlich ein gemeinsames Ziel verfolgen: menschliches Wohlergehen, Frieden, Einheit, Liebe und Verbundenheit unter den Erdenbürgern zu fördern.

'Abdu'l-Bahá betont:

> „Obwohl der Mashriqu'l-Adhkár, äußerlich betrachtet, ein stoffliches Gefüge ist, hat er geistige Wirkung. Er schmiedet Bande der Einheit von Herz zu Herz; er ist ein Sammelpunkt für die Menschenseelen."[49]

Das Innere der bisher errichteten Häuser der Andacht ist von Licht durchflutet. Licht ist – wie bereits in früheren Religionen – von großer symbo-

47 Bahá'u'lláh verbietet die Beichte mit folgenden Worten: „Niemand soll einen anderen um Vergebung der Sünden bitten, die Reue walte nur zwischen euch und Gott." (Kitáb-i-Aqdas 4:34) An anderer Stelle begründet er das Verbot: „Sünden und Übertretungen vor menschlichen Wesen zu beichten, ist nicht erlaubt, da es noch nie zu Gottes Vergebung geführt hat oder je dazu führen wird. Im Übrigen bewirkt solche Beichte vor den Leuten, dass ein Mensch gedemütigt und erniedrigt wird, und Gott – erhaben sei Seine Herrlichkeit – wünscht nicht die Demütigung Seiner Diener." (Botschaften aus 'Akká 3.12).

48 Das Universale Haus der Gerechtigkeit schreibt: „Das Konzept des Mashriqu'l-Adhkár ist einzigartig in den Annalen der Religionen und ein Sinnbild für die Lehren des neuen Tages Gottes. Der Mashriqu'l-Adhkár, ein gesellschaftliches Versammlungszentrum, in dem herzliche Zuneigung gefördert wird, steht als allgemeiner Andachtsort allen Bewohnern einer Gegend, unabhängig von Religionszugehörigkeit, Herkunft, ethnischer Zugehörigkeit oder Geschlecht, offen, und dient als Oase für tiefes Nachdenken über die geistige Wirklichkeit und die grundlegenden Fragen des Lebens, einschließlich der persönlichen und gemeinschaftlichen Verantwortung für die Verbesserung der Gesellschaft. Männer und Frauen, Kinder und Jugendliche, werden in gleicher Weise in seiner Mitte aufgenommen. Diese einzigartige und umfassende Universalität drückt sich selbst in der Bauweise des Mashriqu'l-Adhkár aus, dessen Entwurf als Bauwerk mit neun Seiten den Eindruck der Vollständigkeit und Vollkommenheit vermittelt, was durch diese Zahl symbolisiert wird." (Das Universale Haus der Gerechtigkeit (Hg.) 2021, 2.67:1.) S.a. Towfigh 2015, 9.

49 'Abdu'l-Bahá, in: Das Universale Haus der Gerechtigkeit (Hg.) 2021, 2.16:1.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lischer Bedeutung: Nicht nur Gott wird als *Licht der Welt* bezeichnet, sondern auch Gottesboten und Menschen, die dieses Licht in die Welt tragen.

Im Bahá'í-Schrifttum ist häufig vom *Licht der Einheit* die Rede, es wird – so Bahá'u'lláh – „seinen Glanz über jede Seele ergießen und alle Welt beleben."[50]

Und auch das *Licht der Gerechtigkeit* ist ein häufig auftretender Topos: „Kein Licht gleicht dem Licht der Gerechtigkeit! Sie bewirkt Ordnung in der Welt und sichert die Ruhe der Völker."[51] „Der Menschen Licht ist die Gerechtigkeit. Löscht es nicht durch die Stürme der Unterdrückung und der Tyrannei. Der Zweck der Gerechtigkeit ist das Zustandekommen von Einheit unter den Menschen."[52]

Ein weiterer, wesentlicher Aspekt im Hinblick auf die Bauweise und Symbolik der Häuser der Andacht ist, dass die architektonische Vorgabe lediglich darin besteht, Bauten mit neun Eingängen zu errichten, während alle weiteren gestalterischen Elemente frei gewählt werden. So können die Andachtshäuser landestypische, kulturelle und geographische Besonderheiten aufgreifen und stehen damit wiederum für die Einheit in Vielfalt. Das Universale Haus der Gerechtigkeit formuliert dies so: „Architekten stehen vor der einzigartigen Herausforderung, Tempel ‚so vollkommen, wie es in der Welt des Seins möglich ist' zu entwerfen, die mit der örtlichen Kultur und dem Alltag derer, die sich zum Meditieren und Beten versammeln, auf natürliche Weise harmonieren. Die Aufgabe erfordert Kreativität und Geschick, um Schönheit, Anmut und Würde mit Schlichtheit, Funktionalität und Wirtschaftlichkeit zu kombinieren."[53] Und Manfred Hutter hebt hervor: „Die Aufnahme lokaler Stilelemente ist nicht nur gelungener Ausdruck der Globalisierung der Religion, sondern veranschaulicht immer wieder das Anliegen, unterschiedliche kulturelle Elemente in einer Bahá'í-Kultur zu vereinen."[54]

Wie die Abbildungen zeigen, wurde das Haus der Andacht in Neu-Delhi in den 80er Jahren in Form einer weißen Lotusblüte errichtet, die in Indien

50 Bahá'u'lláh, Tabernakel der Einheit 1:12.

51 Bahá'u'lláh, zitiert in einer Botschaft des Universalen Hauses der Gerechtigkeit vom 1. März 2017 an die Bahá'í der Welt, in: Das Universale Haus der Gerechtigkeit (Hg.) 2024b, 176:1.

52 Bahá'u'lláh, Botschaften aus ʻAkká 6:25.

53 Universales Haus der Gerechtigkeit in einem Brief an die Bahá'í der Welt vom 01.08.2014, in: Das Universale Haus der Gerechtigkeit (Hg.) 2021, 2.66:4.

54 Hutter 2009, 197.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

für Reinheit und geistige Vervollkommnung steht, während die transparente Verkleidung des Hauses der Andacht in Santiago de Chile (eröffnet 2016) Alabaster aus der Region enthält. Dagegen wirkt das erst 2024 eingeweihte Haus der Andacht in Papua-Neuguinea wie ein geflochtener Korb und verweist damit auf eine traditionelle Handwerkskunst des Landes, wodurch außerdem symbolisiert werden soll, dass die vielen Stämme und Volksgruppen eng miteinander verbunden sind. Das Haus der Andacht in Hofheim ist das älteste der hier abgebildeten Häuser der Andacht. Es wurde in den 50er Jahren konzipiert und 1964 eröffnet. Dabei handelt es sich um einen modernen, in seiner Art einmaligen Nachkriegsbau, der durch 540 rautenförmige Glaseinsätze hell und transparent wirkt. Gemäß der Ausschreibung des damaligen Architekturwettbewerbs verband der Architekt Teuto Rocholl in seinem Entwurf die baulichen Vorgaben für ein Haus der Andacht mit der seinerzeitigen Bauweise in der Region und entwickelte diese weiter.

Häuser der Andacht sind von Parkanlagen oder Gärten umgeben, einige von ihnen spiegeln sich in Wasserbecken oder Teichen. Die Natur schafft ein angenehmes und meditatives Umfeld.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

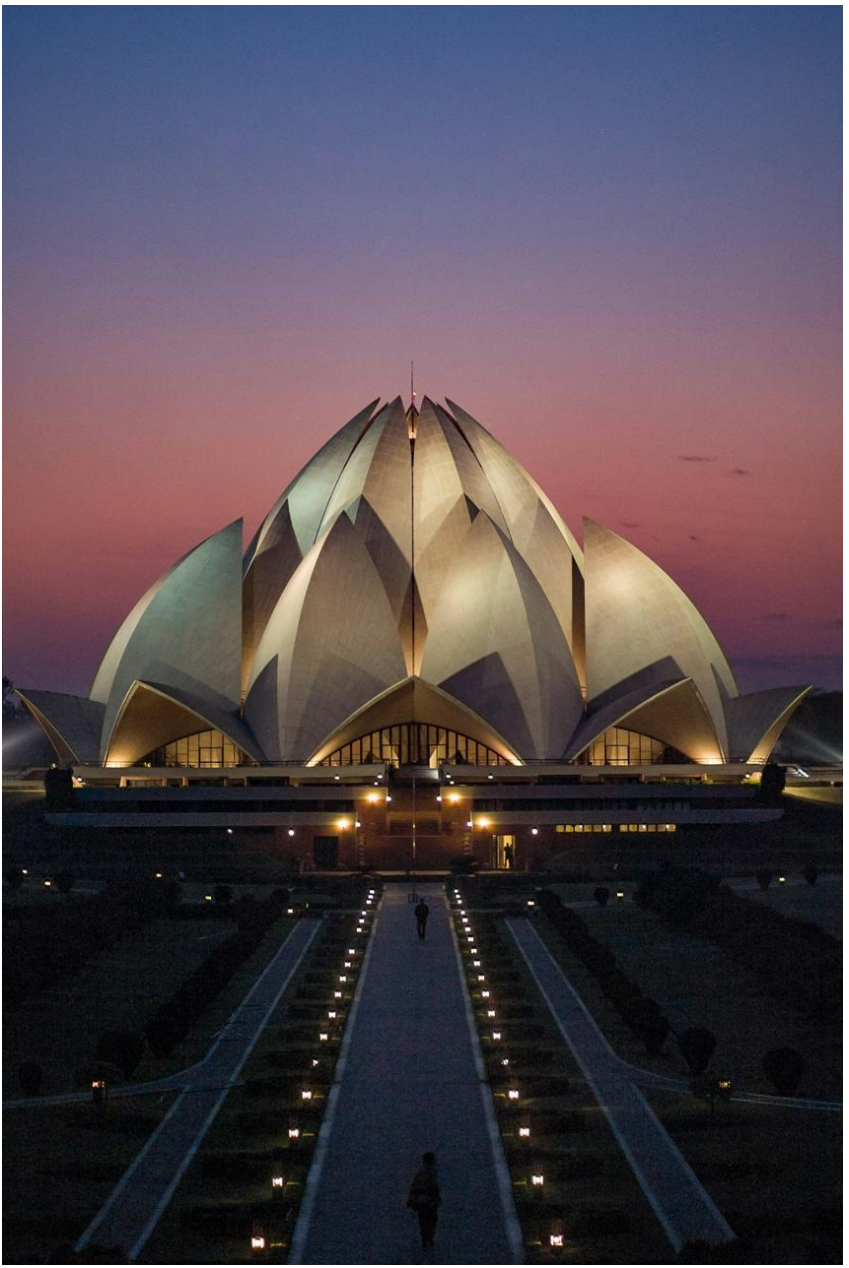


Abb. 6: Kontinentales Haus der Andacht in Neu-Delhi/Indien in Form einer Lotusblüte.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 7: Nationales Haus der Andacht in Port Moresby, Papua Neu-Guinea.



Abb. 8: Kontinentales Haus der Andacht in Hofheim, Deutschland.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2.2.2 Zukünftige Nebengebäude

Wie bereits angesprochen, besteht im Bahá'í-Glauben eine enge Verbindung zwischen Andacht und Engagement für eine Verbesserung der geistigen, sozialen und materiellen Bedingungen in der Gesellschaft. Da sich Spiritualität und innerer Wandel in sozialem Handeln und selbstlosem Dienst an der Menschheit äußern soll, werden die Häuser der Andacht zukünftig von weiteren Gebäuden umgeben sein, die sozialen, humanitären, pädagogischen, kulturellen und wissenschaftlichen Zwecken dienen werden.[55] Das Haus der Andacht kann somit als greifbarer Ausdruck der Verbindung von Andacht und Dienst verstanden werden:

> „Singe die Verse Gottes, sinne darüber nach und setze sie in Taten um."[56]

In seiner Botschaft aus Anlass der Einweihung des Hauses der Andacht in Kinshasa in der Demokratischen Republik Kongo am 25. März 2023 schreibt das Universale Haus der Gerechtigkeit, der Lobpreis Gottes finde dann seinen höchsten Ausdruck, wenn er zu dynamischem und uneigennützigem Dienst an der Menschheit werde.

2.2.3 Gestaltung von Andachten

Andachten bestehen in den Häusern der Andacht aus Gebeten und heiligen Texten des Bahá'ítums[57] und anderer Offenbarungsreligionen, die vorgetragen oder auch gesungen werden können – sei es von einer Einzelperson oder einem Chor. Auch Kinder erhalten die Gelegenheit, Gebete oder heilige Verse vorzutragen, wie schon von Bahá'u'lláh vorgesehen.[58]

Predigten oder Vorträge sind im Haus der Andacht nicht erlaubt. Auch gibt es im Bahá'í-Glauben keine geistlichen Würdenträger oder Vorbeter.

Starre Andachtsformen und die Einführung von Riten, Zeremonien und Bräuchen werden bewusst vermieden: „Das Wesen des Gebets ist die Zwiesprache mit Gott, und so transzendiert es rituelle Formen und Formeln."[59]

---

55 Das Universale Haus der Gerechtigkeit (Hg.) 2021, 1.4:1–6.
56 'Abdu'l-Bahá, in: Das Universale Haus der Gerechtigkeit (Hg.) 1981, 16.
57 Heilige Schriften und Gebete des Báb und Bahá'u'lláhs, sowie Gebete 'Abdu'l-Bahás, siehe Shoghi Effendi in einem Brief vom 11. April 1931, in: Das Universale Haus der Gerechtigkeit (Hg.) 2021, 2.45:1.
58 Bahá'u'lláh, Kitáb-i-Aqdas 4:150.
59 Shoghi Effendi in: Das Universale Haus der Gerechtigkeit (Hg.) 2021, 2.49:1.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Und an anderer Stelle heißt es: „Je universeller und ungezwungener der Charakter der Bahá'í-Andacht im Tempel ist, desto besser."[60]

Es können Gebete in jeglicher Sprache vorgetragen werden.[61]

3 Weitere Symbole

3.1 Symbolik der Zahl

Wie in anderen Religionen ragen auch im Bahá'í-Glauben einige Zahlen heraus und sind mit einer tieferen Bedeutung versehen.

Mithilfe des klassischen *Abjad-Systems*, bei dem allen Buchstaben des arabischen und persischen Alphabets Zahlen zugewiesen sind, kann der Zahlenwert jedes Wortes ermittelt werden.[62]

3.1.1 Die Zahl neun

Der Name *Bahá* ergibt die Quersumme neun – die höchste einstellige Zahl, die für Vollkommenheit steht und die uns immer wieder in unterschiedlichen Kontexten begegnet: es gibt neun (nach Möglichkeit arbeitsfreie) Feier- und Gedenktage im Jahr, die Häuser der Andacht haben neun Eingänge, die gewählten Gremien der Bahá'í-Gemeindeordnung bestehen aus jeweils neun Mitgliedern.

60 Shoghi Effendi in: Das Universale Haus der Gerechtigkeit (Hg.) 2021, 2.45:1.

61 Vgl. Shoghi Effendi in: Das Universale Haus der Gerechtigkeit (Hg.) 2021, 2.39:1.

62 Shoghi Effendi hat dies folgendermaßen erläutert: „In the Semitic languages – both Arabic and Hebrew – every letter of the alphabet had a numerical value, so instead of using figures to denote numbers they used letters and compounds of letters. Thus every word had both a literal meaning and also a numerical value. This practice is no more in use but during the time of Bahá'u'lláh and the Báb it was quite in vogue among the educated classes, and we find it very much used in the Bayán. As the word Bahá also stood for the number nine it could be used interchangeably with it." (Shoghi Effendi in einem in seinem Auftrag geschriebenen Brief vom 19.02.1932, zitiert in Momen 1989, 6).

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3.1.2 Die Zahl neunzehn

Auch die Zahl neunzehn spielt eine besondere Rolle: sie lässt sich auf den Zahlenwert des Begriffs *Váḥid* (arab. eins, die Zahl eins; einzig, einzigartig, Einheit) zurückführen und steht für die Einheit Gottes.[63]

Der Bahá'í-Kalender, der auf den Báb zurückgeht und im Jahr seiner Verkündigung 1844 den Anfang nimmt, umfasst neunzehn Monate mit jeweils neunzehn Tagen.[64] Jeder Monat beginnt mit dem Neunzehntagefest, einem Fest der Freude, das aus drei Teilen besteht: einer Andacht, einer gemeinsamen Beratung über Gemeindeangelegenheiten und schließlich der Geselligkeit bei Essen oder Erfrischungen – und umfasst somit geistige, administrative und soziale Aspekte. Es ist das Herzstück des Gemeindelebens, fördert Verbundenheit und Zuneigung und „verbreitet die Einheit der Menschheit"[65].

In der Bábí-Religion gibt es achtzehn *Buchstaben des Lebendigen*, die ersten Verkünder des Glaubens.[66] Zusammen mit dem Báb selbst ergibt sich die Zahl neunzehn. Sie bilden gemeinsam das erste *Váḥid* der Offenbarung des Báb.[67]

In der Bahá'í-Religion gibt es neunzehn herausragende frühe Gläubige, die von Shoghi Effendi als *Apostel Bahá'u'lláhs* bezeichnet wurden.[68]

Außerdem begegnet uns beim Gebot des *Ḥuqúqu'lláh* (Recht Gottes) eine neunzehnprozentige Abgabe. Jeder Bahá'í hat die geistige Verpflichtung, auf die eigenen Ersparnisse bzw. auf den Vermögenszuwachs nach Abzug sämtlicher notwendiger Lebenshaltungskosten einen Betrag von neunzehn Prozent zu entrichten. Diese Mittel kommen der geistigen und

63 Vgl. Brief des Universalen Hauses der Gerechtigkeit an einen einzelnen Gläubigen vom 13. November 1980, in: Hornby 1997, 416.

64 Dieser Kalender, auch Badí'-Kalender genannt, ist ein Sonnenkalender. 19 Monate mit jeweils 19 Tagen ergeben 361 Tage, die verbleibenden vier – bzw. im Schaltjahr fünf – Tage sind die sogenannten *Ayyám-i-Há* (Die Tage von Há), die zwischen dem 18. und 19. Monat liegen. Der Zahlenwert des arabischen Buchstabens *Há´* ist fünf, was der höchstmöglichen Zahl eingeschobener Tage entspricht. Zu den Schalttagen siehe auch Bahá'u'lláh, Kitáb-i-Aqdas 4:16 und Erläuterungen zu Bahá'u'lláh, Kitáb-i-Aqdas 8.28:2–3.

65 'Abdu'l-Bahá, in: Das Universale Haus der Gerechtigkeit (Hg.) 1978, 25.

66 Siehe Momen 1989, 138 (dort sind die 18 Personen namentlich genannt). *Al-Ḥayy* ist der Lebendige, der Zahlenwert von *ḥayy* beläuft sich nach dem *Abjad-System* auf 18.

67 Siehe Brief des Universalen Hauses der Gerechtigkeit an einen einzelnen Gläubigen vom 13. November 1980, in: Hornby 1997, 1376.

68 Siehe Momen 1989, 17f. (mit Namen und Fotos).

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

materiellen Entwicklung des Einzelnen und der Allgemeinheit zugute und tragen u.a. dazu bei, weltweit die große Kluft zwischen Arm und Reich zu verringern.[69] Das Gebot wurde von Bahá'u'lláh verfügt, ist auf Angehörige der Gemeinde beschränkt und darf – so die ausdrückliche Anweisung – niemals von den Gläubigen eingefordert werden. Es liegt vielmehr in der Verantwortung jedes Einzelnen, diesem Gebot in Freude nachzukommen, wenn er finanziell dazu in der Lage ist. Die Berechnung und Entrichtung des *Ḥuqúqu'lláh* ist ein geistiger Prozess, in dem die Gläubigen über ihr Leben und die geistigen und materiellen Grundlagen reflektieren.

Und schließlich ist die Zahl neunzehn im Totengebet präsent, das bei Bahá'í-Beerdigungen von einer Person vorgetragen wird, und in dessen zweitem Teil sechs verschiedene Verse je 19-mal gesprochen werden.[70] Das Gebet spendet u.a. durch die Wiederholungen Trost und hat eine kontemplative Wirkung.

3.1.3 Das Pentagramm

Eine besonders bedeutsame Schrift Bahá'u'lláhs, die aus einer Sammlung von Briefen an die Herrscher der damaligen Zeit besteht, trägt den Namen *Súratu'l-Haykal (Die Sure vom Tempel)*. Bahá'u'lláh ließ diese Schrift in einer beeindruckenden Kalligrafie in Form eines Pentagramms, das den menschlichen Tempel bzw. die menschliche Gestalt symbolisiert, niederschreiben.[71] In ihr verbinden sich die besondere Art der Darstellung mit dem Inhalt der Schrift und ihrer offensichtlichen Bedeutung, sowie mit mystischen Elementen, die nicht immer leicht zu entschlüsseln sind.

69 „Wer einen Blick für die Wirklichkeiten aller Dinge hat und sie entdeckt, dem wird klar, dass die Größte Verbundenheit, welche die Welt des Seins zusammenhält, im Innersten aller erschaffenen Dinge ruht und dass Zusammenarbeit, gegenseitige Hilfe und Wechselseitigkeit Wesensmerkmale am Gesamtkörper des Seins sind, zumal alle erschaffenen Dinge eng miteinander verbunden sind und eins vom anderen beeinflusst wird und unmittelbar oder mittelbar Nutzen zieht. … Dies ist das Grundprinzip, auf dem die Institution des Ḥuqúqu'lláh errichtet ist, sind ihre Einnahmen doch der Förderung dieser Ziele gewidmet." ('Abdu'l-Bahá, in: Das Universale Haus der Gerechtigkeit (Hg.) 2024a, Abs. 23).

70 In: Bahá'í-Gebete 2022, Nr. 296, 354f.

71 Vgl. Vorwort zu Bahá'u'lláh, Anspruch und Verkündigung, 8.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3.2 Das Symbol des *Größten Namens*

Nach islamischer Überlieferung hat Gott 99 schöne Namen, der hundertste Name gilt als der *Größte Name Gottes*, er sei verborgen geblieben.

Von den Bahá'í wird *Bahá* (arab. Herrlichkeit, Pracht, Schönheit, Licht, Glanz) als *Größter Name Gottes* betrachtet. Auch davon abgeleitete Formulierungen wie *Alláh'u'Abhá*[72] oder *Yá Bahá'u'l-Abhá*[73] werden als *Größter Name* bezeichnet.

3.2.1 Die Kalligrafie des *Größten Namens* von Mishkín Qalam

Eine kunstvolle, weit verbreitete Kalligrafie der Anrufung *Yá Bahá'u'l-Abhá* (O Herrlichkeit des Allherrlichen) stammt von dem berühmten Kalligrafen Mishkín Qalam (1826–1912) und findet sich in den Kuppeln mehrerer Häuser der Andacht, aber auch als Wandschmuck in Wohnungen oder auf Kettenanhängern.



Abb. 9: Kalligrafie von Mishkín Qalam.

72 *Alláh'u'Abhá* (arab. Gott, der Allherrliche) kommt insgesamt 9-mal als Anrufung Gottes im langen Pflichtgebet vor. Außerdem sollen sich die Gläubigen täglich Gott zuwenden und 95-mal *Alláh'u'Abhá* sprechen (siehe Bahá'u'lláh, Kitáb-i-Aqdas, 4:18). Im Übrigen wird *Alláh'u'Abhá* unter Bahá'í als Gruß verwendet.

73 *Yá Bahá'u'l-Abhá* (arab. O Herrlichkeit des Allherrlichen!).

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3.2.2 Das Ringstein-Symbol als Darstellung des *Größten Namens*

Auch beim Ringstein-Symbol handelt es sich um den *Größten Namen*. Die Gestaltung dieses Symbols soll auf 'Abdu'l-Bahá zurückgehen.[74] Es ist eine bildhafte Darstellung, die Gott, Offenbarer und Schöpfung zueinander in Beziehung setzt: die unterste Ebene ist die der Schöpfung, die mittlere die der Offenbarung, und die oberste ist die Stufe Gottes, des Schöpfers, weshalb die Darstellung gelegentlich auch als Drei-Welten-Modell bezeichnet wurde. Da Schöpfer und Schöpfung durch die Manifestationen Gottes miteinander verbunden sind, werden diese neben der horizontalen Linie auch durch eine vertikale Linie dargestellt. Außerdem finden sich in der Darstellung die arabischen Buchstaben *Bá´* und *Há´*, wobei ersterer für Bahá und letzterer für den Báb steht[75]. Die beiden Pentagramme rechter und linker Hand stellen zwei menschliche Körper mit Kopf, Armen und Beinen dar; sie symbolisieren den Báb und Bahá'u'lláh als Träger der Botschaft Gottes in der heutigen Zeit.[76] Das Ringstein-Symbol findet man auf Bildern und kunsthandwerklichen Arbeiten, gelegentlich auch in Häusern der Andacht. Bahá'í tragen sie außerdem gerne auf Ringen oder Kettenanhängern, ohne dass es eine Verpflichtung oder Empfehlung hierfür gibt.

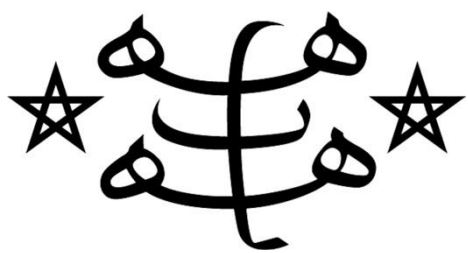


Abb. 10: Ringsteinsymbol.

74 Dies ist allerdings nur mündlich überliefert. Siehe hierzu und allgemein zum Ringstein-Symbol Faizi (1971), 1304–1314.

75 Das *Há´* entspricht nach dem *Abjad-System* der Zahl fünf, ebenso wie der Name des Báb.

76 Vgl. Towfigh 1989, 22.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

4 Bilderverbote

Wie oben beschrieben, stehen die beiden fünfzackigen Sterne für die Gestalt des Báb und Bahá'u'lláhs und verweisen so auf die beiden jüngsten Manifestationen Gottes.

Eine Verbreitung und Verwendung von Fotos oder Gemälden, auf denen die Religionsstifter zu sehen sind, ist hingegen nicht erwünscht. Die entsprechenden Bilder werden außerhalb des Internationalen Bahá'í-Archivs in Haifa/Israel, das von Pilgern besucht wird, nur bei seltenen Gelegenheiten gezeigt. Es kursieren zwar Aufnahmen im Internet, die jedoch nicht von Bahá'í-Institutionen verbreitet werden und bei denen es sich zumindest teilweise um Fälschungen handeln dürfte.

Ebenso wird man in Bahá'í-Gemeindezentren keine bildlichen Darstellungen von Gott oder anderer Gottesboten finden.

Dies könnte zum einen mit einer besonders respektvollen Haltung gegenüber Gott und seinen Offenbarern zu tun haben, zum anderen damit, dass Menschen sich kein Bild von ihnen machen sollen. Darüber hinaus könnte die Illusion entstehen, Gott und seine Manifestationen erfassen zu können. Und schließlich dürfte es darum gehen, keine Bilder anzubeten.

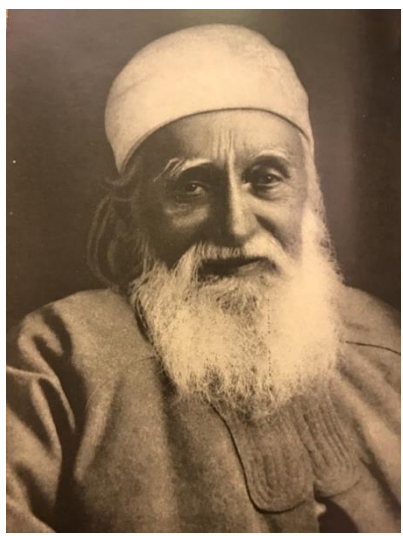


Abb. 11: ʿAbdu'l-Bahá (1844–1921).

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Es gibt unzählige Fotos und Gemälde von ʿAbdu'l-Bahá (1844–1921), dem Sohn Bahá'u'lláhs, den er testamentarisch zum Ausleger der Schrift und Gemeindeoberhaupt bestimmt hat. ʿAbdu'l-Bahá hat zwar einen besonderen Rang inne und gilt den Bahá'í als Vorbild; aber er ist kein Gottesoffenbarer. Daher spricht nichts gegen die Verwendung dieser Bilder. Das oben abgebildete Foto zeigt ʿAbdu'l-Bahá 1912 in Washington D.C.

In Theaterstücken und Filmen soll auf die Darstellung des Báb, Bahá'u'lláhs und ʿAbdu'l-Bahás verzichtet werden.[77]

5 Schlussfolgerungen

Während das Bilderverbot einer Verbildlichung von Gott und seinen Boten und damit der Illusion einer Darstellung vorbeugt und gemäß der Weisung Bahá'u'lláhs auf Bilder und Skulpturen in Häusern der Andacht verzichtet wird, ist das Bahá'í-Schrifttum reich an Symbolen und Metaphern. Diese regen die Fantasie von Menschen an und rufen bei ihnen individuelle Bilder und Vorstellungen hervor.

In der Bahá'í-Lehre wird der Einzelne immer wieder aufgerufen und ermutigt, überkommene Auffassungen nicht ungefragt zu übernehmen, sondern selbst nach der Wahrheit zu suchen, mit einem forschenden Blick in alle Dinge zu dringen, sie gerecht zu betrachten und eigene Schlüsse zu ziehen. Metaphern können diesen Ansatz wesentlich befördern, da eine persönliche Deutung der Bilderwelten – und damit eine eigenständige Auseinandersetzung mit dem Text – erfolgen muss.

Es gibt zwar auch Metaphern im Bahá'í-Schrifttum mit negativen Konnotationen, wie beispielsweise Dunkel der Unwissenheit, Dunkel der Entfremdung, Glut der Eifersucht, Flamme der Zwietracht oder Kälte des Hasses. Aber die meisten Metaphern wecken positive Assoziationen und können auf diese Weise Zuversicht und Hoffnung bewirken und zum Handeln motivieren, wie beispielsweise in diesen Worten:

> „Ihr seid die Früchte eines Baumes und die Blätter eines Zweiges. Verkehrt miteinander in inniger Liebe und Eintracht, in Freundschaft und

77 Aus einem Schreiben im Auftrag Shoghi Effendis an einen einzelnen Gläubigen vom 19. August 1951, zitiert in: Hornby 1997, 334.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Verbundenheit. […] So machtvoll ist das Licht der Einheit, dass es die ganze Erde erleuchten kann."[78]

Quellenverzeichnis:

Abbildungen 1–7,9–11 mit freundlicher Genehmigung der Bahá'í International Community.

Abbildung 8 mit freundlicher Genehmigung von Maryam Novotny.

'Abdu'l-Bahá (1982): The Promulgation of Universal Peace, Talks Delivered by 'Abdu'l-Bahá during His Visit to the United States and Canada in 1912, originally published 1922–1925, Wilmette.

'Abdu'l-Bahá (1992): Briefe und Botschaften, Hofheim-Langenhain.

'Abdu'l-Bahá (2021): Gedanken des Friedens. Auszüge aus Ansprachen und Schriften 'Abdu'l-Bahás für eine neue Kultur des Friedens, zusammengestellt und herausgegeben von Peter Spiegel, Hofheim.

'Abdu'l-Bahá (2022): Ansprachen in Paris, Hofheim.

Bahá'í-Gebete (2022). Offenbart von Bahá'u'lláh, Báb und 'Abdu'l-Bahá, Hofheim.

Bahá'u'lláh (2023): Brief an den Sohn des Wolfes, Hofheim.

Bahá'u'lláh (2007): Anspruch und Verkündigung, Hofheim.

Bahá'u'lláh (2012): Das Tabernakel der Einheit. Bahá'u'lláhs Antwortschreiben an Mánikchí Ṣáḥib und andere Schriften. Hofheim.

Bahá'u'lláh (2012): Die Sieben Täler – Die Vier Täler, Hofheim.

Bahá'u'lláh (2013): Edelsteine göttlicher Geheimnisse, Hofheim.

Bahá'u'lláh (2017): Ährenlese. Eine Auswahl aus den Schriften Bahá'u'lláhs, zusammengestellt und ins Englische übertragen von Shoghi Effendi, Hofheim.

Bahá'u'lláh (2018): Botschaften aus 'Akká, Hofheim.

Bahá'u'lláh (2018): Brief an den Sohn des Wolfes, Hofheim.

Bahá'u'lláh (2020): Kitáb-i-Aqdas. Das Heiligste Buch, Hofheim.

Bahá'u'lláh (2021): Das Buch der Gewissheit. Das Kitáb-i-Íqán, Hofheim.

Balyuzi, Hasan M. (1983): 'Abdu'l-Bahá, der Mittelpunkt des Bündnisses Bahá'u'lláhs, Hofheim-Langenhain.

Buck, Christopher (1998): A Symbolic Profile of the Bahá'í Faith, Journal of Bahá'í Studies, Vol. 8, number 4.

Carter, Joe/Afnan, Nooshfar (2022): The Bahá'í House of Worship, Design, Construction and Community, Oxford.

Das Universale Haus der Gerechtigkeit (2021): Die Verheißung des Weltfriedens, Hofheim.

78 Bahá'u'lláh, Ährenlese 132:3 bzw. Bahá'u'lláh, Brief an den Sohn des Wolfes 19 (in abweichender Übersetzung).

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das Universale Haus der Gerechtigkeit (Hg.) (1978): Bahá'í-Versammlungen und Neunzehntagefest. Aus Schriften Bahá'u'lláhs, 'Abdu'l-Bahás und Shoghi Effendis zusammengestellt, Hofheim-Langenhain.

Über die Macht des Gebets. Eine Zusammenstellung des Universalen Hauses der Gerechtigkeit aus Schriften des Báb, Bahá'u'lláhs, 'Abdu'l-Bahás und Shoghi Effendis, Hofheim-Langenhain.

Das Universale Haus der Gerechtigkeit (Hg.) (1988): Das Bahá'í-Haus der Andacht – Bedeutung und Bestimmung. Texte von Bahá'u'lláh, 'Abdu'l-Bahá, Shoghi Effendi und dem Universalen Haus der Gerechtigkeit, Hofheim-Langenhain.

Das Universale Haus der Gerechtigkeit (Hg.) (2024a): Ḥuqúqu'lláh – Das Recht Gottes. Eine Zusammenstellung aus den Schriften Bahá'u'lláhs und 'Abdu'l-Bahás, sowie Briefen Shoghi Effendis und des Universalen Hauses der Gerechtigkeit und Briefen in deren Auftrag, Hofheim.

Das Universale Haus der Gerechtigkeit (Hg.) (2021): Die Institution des Mashriqu'l-Adhkár. Eine von der Forschungsabteilung des Universalen Hauses der Gerechtigkeit erarbeitete Erklärung und Textzusammenstellung, Hofheim.

Das Universale Haus der Gerechtigkeit (Hg.) (2024b): Soziales Handeln. Eine Textzusammenstellung der Forschungsabteilung des Universalen Hauses der Gerechtigkeit, Hofheim.

Faizi, Abu'l-Qásim (1971): Das Sinnbild des Größten Namens. in: Bahá'í-Briefe, Heft 45,1304–1314.

Hornby, Helen Bassett (1997): Lights of Guidance. A Bahá'í Reference File, New Delhi.

Hutter, Manfred (2009): Handbuch Bahá'í: Geschichte – Theologie – Gesellschaftsbezug, Stuttgart.

Momen, Wendi (1989): A Basic Bahá'í Dictionary. Oxford.

Paine, Mabel Hyde (Hg.) (1971): Göttliche Lebenskunst. Zusammengestellt aus den Schriften von Bahá'u'lláh und 'Abdu'l-Bahá, Oberkalbach.

Rafati, Vahid/Sahba, Fariborz (2011): Bahai Temples, in: Encyclopaedia Iranica (online edition New York 1996-.), zuletzt abgerufen am 27. Januar 2025 unter https://www.iranicaonline.org/articles/bahaism-ix.

Shoghi Effendi (2019): Gott geht vorüber. Hofheim.

Towfigh, Nicola (1989): Schöpfung und Offenbarung aus der Sicht der Bahá'í-Religion anhand ausgewählter Texte. Hildesheim.

Towfigh, Nicola (2011): Bilder von der Zukunft – Gesellschaftsperspektiven in der Metaphorik Bahá'u'lláhs, in: Pirner, Manfred L./Lähnemann, Johannes/Haußmann, Werner (Hg.): Medien-Macht und Religionen, Herausforderung für interreligiöse Bildung, Berlin, 146–154.

Towfigh, Nicola (2015): Das Bahá'í-Haus der Andacht, in: Klöckner, Michael/Tworuschka, Udo (Hg.), Handbuch der Religionen 43. EL 2015, I – 24.3, 1–11.

Towfigh, Stephan A./Enayati, Wafa (2014): Die Bahá'í-Religion. Ein Überblick, München.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das Jüngste Gericht in Ráckeve

Annäherungen an ein monumentales Wandgemälde der Orthodoxie

Thomas Mark Németh

1 Einleitung

Der vorliegende Beitrag behandelt die Darstellung des Weltgerichts in der ungarischen Stadt Ráckeve (serbisch: Srpski Kovin). Sie liegt ca. 40 km südlich von Budapest an der Donau und beheimatet die wohl bemerkenswerteste serbische orthodoxe Kirche Ungarns; einen spätgotischen Bau, der innen mit einem vollständigen Zyklus an Wandmalereien aus der zweiten Hälfte des 18. Jh. ausgestattet ist. Dieser wurde von einer Malergruppe aus der heute in Albanien gelegenen Ortschaft Voskopojë (Voskopoja, Moschopolis) angefertigt. Im 17. und 18. Jh. wies diese damals insbesondere von Aroumen bewohnte Stadt in ökonomischer und kultureller Hinsicht einen beachtlichen Entwicklungsstand auf.[1]

Der Geschichte und Kunst der Kirche von Ráckeve sind neben einer Monographie und zwei Bildbänden[2] mehrere Beiträge und Buchabschnitte gewidmet.[3] Bislang fehlt jedoch eine nähere Besprechung der komplexesten und flächenmäßig größten Darstellung dieser orthodoxen Kirche, des auf der rückseitigen Westwand des Hauptkirchenraumes gemalten Jüngsten Gerichts bzw. Weltgerichts. Dieses soll im vorliegenden Beitrag näher vorgestellt werden. Die ca. 7,7 m hohe und 7,8 m breite Darstellung ist in ihrer Monumentalität ein bemerkenswertes Zeugnis der orthodoxen Ikono-

1 Zur Geschichte und Kultur dieser Stadt vgl. Peyfuss 1989; Durand 2005. Zu den Aromunen vgl. Mantsu 2024. Sie werden in der Literatur auch als Makedo-Romanen, Makedo-Vlachen oder (Greko-)Zinzaren bezeichnet.

2 Miskei 2008. Die zweisprachigen Bildbände von Matić 2009 und Miskei 2017 sind für ein breites Publikum gedacht.

3 Miskei 2016, 202–267; Vukoszávlyev 2013, passim; Dujmov/Szalai-Nagy 2010, 112; Ševo 2010, 290–295; Nagy 1994b, 35, 134; Nagy 1994a, 19–44; Davidov 1990, 373–377; Beke/Gáspárdy 1984, 48f.; Davidov 1983; Petković 1959.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

graphie Mitteleuropas.[4] Dies unterscheidet die Kirche in Ráckeve auch von der serbisch-orthodoxen Kirche in Székesfehérvár. Dies ist die zweite Kirche Ungarns, in deren Innenraum die großflächigen Malereien derselben Künstlergruppe erhalten sind; sie weist aber eine andere architektonische Gliederung und ein abweichendes ikonographisches Programm auf.[5]

2 Ráckeve und die Serben

Nachdem die Osmanen 1439 unter Murad II. den Sitz des serbischen Herrschers Smederevo erobert hatten, floh der wohlhabendere Teil der 10 km entfernten Stadt Kovin (Keve) nach Ungarn, wo ihnen König Ladislaus I. noch vor 1444 einen Ort auf der Insel Csepel zur Ansiedlung zuwies. Die Siedlung hieß zunächst Szentábrahámtelke und wurde auch Kiskeve genannt. Seit einer weiteren Ansiedlungswelle Ende des 15. Jahrhunderts (als die vom alten Kovin übrig gebliebenen Bewohner ebenfalls dorthin zogen) heißt sie Ráckeve, auf Deutsch Rautzenmarkt.[6]

Die orthodoxe Bevölkerung von Ráckeve war multiethnisch, wobei sich aber eindeutige Zuordnungen oft nicht treffen lassen. Serben bildeten die Mehrheit, es gab aber auch Aromunen und Griechen.[7]

Die Errichtung der orthodoxen Kirche von Ráckeve bedarf noch näherer Erforschung. Laut Maté Skariczas Chronik von 1581 soll sie 1487 fertiggestellt worden sein. Es stellt sich die Frage, ob sie für die Orthodoxen erbaut wurde oder davor eine katholische Kirche war.[8] 1546 sind Mönche belegt,[9] ab dem ausgehenden 17. Jh. ein Kloster. Nachdem unter Maria Theresia 1776 die Zahl der Klöster verringert wurde, zog ein Teil der Mönche ins

4 Die Beschreibung der Darstellung erfolgt auf Grundlage des im Bildteil abgedruckten Fotos, das mir Koszta Vukovits, der Direktor des serbischen Museums in Szentendre dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt hat. Die Kirche ist mir schon von zwei früheren Besuchen bekannt. Für die Maße danke ich Vater Nestor Džavrić.

5 Diese Kirche und ihre Kunst ist dargestellt bei Ševo 2011.

6 Vgl. dazu C. Tóth 2021, 83–88; C. Tóth 2025. Einige Thesen von Antal Miskei sind durch Tóths Forschung überholt. Für Hinweise zu geschichtlichen Aspekten dieses Beitrags danke ich Norbert C. Tóth, Antal Molnár, Anna Ransmayr und Xénia Golub.

7 Vgl. Miskei 2008, 32–47; Miskei 2016, 170–201; zu den Griechen in Ráckeve: Füves 1959; zu den Griechen in Pest: Füves 1972.

8 Vgl. Miskei 2008, 18, Anm. 7; 50f.; Miskei 2016, 203; Vukoszávlyev 2013, 59, 367–370.

9 Vgl. Molnár 2025, 45, Anm. 16.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kloster von Grábóc, sodass die Kirche in Ráckeve wieder eine Pfarrkirche wurde.[10] Seit 2003 besteht wieder ein serbisch-orthodoxes Kloster.

3 Die Kirche und ihre Wandmalereien

Die Kirche der Entschlafung der Gottesgebärerin ist ein einschiffiger spätgotischer Bau. Die künstlerischen bzw. architektonischen Merkmale sprechen für eine Datierung ins 15. Jh. Aus der frühen Zeit stammt auch der freistehende Glockenturm an der Ostseite, von dem noch die unteren Teile erhalten sind. Im 18. Jh. wurde auf der Basis des vermutlich eingestürzten Turmes ein barocker Turm errichtet.[11]

Die beiden an der südlichen Seite angeschlossenen Kapellen des Hl. Johannes des Täufers und der Heiligen. Kosmas und Damian werden in die Zeit von 1487 bis 1517 datiert.[12] Die heutige Rokoko-Ikonostase stammt aus dem Jahr 1770.[13] Die vier Hauptikonen waren bereits 1746 von Malern angefertigt worden, die der Kyjiver Schule zuzurechnen sind, während die übrigen Ikonen von der Malergruppe stammen, die die Wandmalereien schuf. Bemerkenswert sind die reich verzierten königlichen Türen mit 14 Prophetenmedaillons.

Gemäß Inschriften aus dem 18. Jh. wurde die Kirche dreimal ausgemalt. Eine Datierung der ersten Ausmalung ins Jahr 1320 ist aber unglaubwürdig. Von der zweiten Malschicht ist noch ein Fragment mit der Gottesmutter erhalten, die Datierung ist fraglich.[14] Die dritte und umfassende Ausmalung erfolgte 1765, wobei die beiden Seitenkapellen 1771 ausgemalt wurden.[15]

Die in Sekkotechnik gefertigten Wandmalereien der Kirche und ihrer beiden Kapellen wurden von einer aus Voskopojë stammenden Malergruppe angefertigt, die vermutlich auch in anderen Städten Nordungarns aktiv war.

---

10 Vgl. Golub 2024, 82.

11 Zur Architektur vgl. insbesondere Vukoszávlyev 2013, 58–65, 299f., 366–373; Csányi/Lux 1939.

12 Vgl. Vukoszávlyev 2013, 372.

13 Zur Ikonostase vgl. Nagy 1994b, 35.

14 Vgl. dazu Miskei 2008, 76. Er datierte die erste Bemalung auf die Zeit von 1580, die zweite ins ausgehende 17. bzw. beginnende 18. Jh. Die Datierung der zweiten Bemalung ins Jahr 1514 (Davidov 1990, 374; Petković 1959, 47) auf Grundlage urkundlicher Texte erscheint damit überholt.

15 Die ausführlichtste wissenschaftlich fundierte Darstellung zur Malerei bietet immer noch Petković 1959, der auf Seite 51 aber nur knapp auf das Jüngste Gericht eingeht. Die Schilderung der Gerichtsdarstellung bei Nagy 1994a, 32–36 ist sehr allgemein gehalten.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Namentlich ist nur der wohl führende Maler Teodor Simeonov (Gruntović) (1720–vor 1785) aus der aromunischen Familie Sina(s) bekannt.[16] Laut den mit dem Kloster geschlossenen Verträgen von 1765 und 1700 wurden 1000 bzw. 650 Forint für die Ausmalung der Kirche und die Herstellung von Ikonen bezahlt. Bezug genommen wurde dabei auf die Tradition der Jerusalemer (!) Ostkirche, das Bildprogramm wurde jedoch nicht näher festgelegt.[17] Angesichts einer Kirche mit spätgotischen Spitzbögen und Gewölbe standen die Maler vor der Herausforderung, ein byzantinisches Bildprogramm in die vorgegebenen Felder der Wände und Decke einzufügen. Die Wände und Gewölbe der Kirche und ihrer Kapellen (insgesamt 900–1000 m^2) sind auf Grundlage byzantinischer Ikonographie ausgemalt, auch serbische Herrscher sind vertreten. Das äußerst umfangreiche Bildprogramm der Kirche ist in mehreren Werken näher beschrieben.[18] Da sich der vorliegende Beitrag nur mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts befasst, genügen hier Hinweise auf einige übergreifende stilistische Besonderheiten.

Im deutlichen Kontrast zu den Rokokoformen der Ikonostase sind die Wandbilder (und Ikonen) in einem traditionell orientierten Stil gemalt. Die Ikonographie wird als abhängig von der spätmittelalterlichen südmakedonischen Kunst des Epirus bzw. von der Malerei des 16. und 17. Jh. auf dem Balkan erachtet.[19] Die Kirche ist damit eines der herausragendsten Beispiele einer im Kontext der Karlowitzer Metropolie angesiedelten traditionellen Kunstrichtung des 18. Jh.,[20] die sich von dem von der Kirchenleitung damals deutlich geförderten serbischen Barock deutlich abhebt. In der Literatur wird dies mit dem Wunsch nach Identitätswahrung oder konservativen Tendenzen einer Diasporagemeinde begründet, die ihre Beziehungen zur Zivilisation ihrer Ursprünge wahren wollte.[21] Dass zwei der vier in den Verträgen genannten Epitropen (Verwalter) offensichtlich Aromunen waren, könnte bei der Entscheidung für die Künstlergruppe aus Voskopojë auf den

16 Zu Person und Werk Teodors vgl. Todić 2010 und 2013; Peyfuss 1991, 252–254; zur Malergruppe auch Davidov 1990, 177–182; Miskei 2008, 53f.; Ševo 2011, 49–52. Zur Familie Sina vgl. Ransmayr 2018, passim.

17 Verträge: Szerb Ortodox Egyházmegyei Levéltár, Szentendre: Грабовац (1735–1799), МГ 21/1765; МГ 22/1770; vgl. dazu Todić 2010 und Davidov 1990, 183–188, der die Honorare als sehr niedrig einstufte.

18 Vgl. Miskei 2008, 76–87, Jüngstes Gericht: 87; Petković 1959, Jüngstes Gericht: 51. Zu den Herrscherdarstellungen in der Kirche von Ráckeve vgl. Kríza 2009, zu den von der Malergruppe von Ráckeve geschaffenen Darstellungen des Hl. Naum: Nagy 2006.

19 Vgl. Davidov 1990, 375; Petković 1959, 55.

20 Vgl. dazu Timotijević 1996, 131–151.

21 So Petković 1959, 65–67 und Davidov 1983, 357f.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Einfluss eines lokalen Mäzenatentums hindeuten. Demnach hätte man sich anstelle des gängigen, von der Kyjiver Schule geprägten Barockstils für ein traditionelles, vom Balkan beeinflusstes Modell entschieden.

Die Figuren sind nach Petković „für die traditionelle Malerei ihrer Zeit mit ungewöhnlicher Geschicklichkeit“[22] gemalt, wobei aber Qualitätsunterschiede sichtbar sind: die Malerei in der Johanneskapelle sind künstlerisch besser gelungen. Das Kolorit ist harmonisch, die Figuren wirken teils etwas steif, die Gewänder schematisch, doch zeigt sich, dass dem Inkarnat besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Ein Merkmal der Malergruppen ist das Streben nach Monumentalität. Die komplexe Komposition des Jüngsten Gerichts stellt eine Ausnahme von der Absicht dar, in dieser Kirche Personen und Ereignisse möglichst einfach zu beschreiben.[23] In der Malergruppe gab es jedenfalls eine Arbeitsteilung, doch gibt es keine Angaben über die Zuordnung der Maler. Obwohl die Bildmotive überwiegend konservativ geprägt sind, gibt es einige Darstellungen, die in diesem kirchlichen Kontext erst ab dem 17. oder 18. Jh. zu finden sind, wie die Beschneidung Christi oder eine westlich orientierte Auferstehung mit Christus, der dem Grab entschwebt. Das Motiv vom Schutz der Gottesmutter (*Pokrov*) deutet auf ukrainischen bzw. russischen Einfluss hin.[24] Die Maltradition von Voskopojë wird von Karin Kirchhainer „in stilistischer und ikonographischer Hinsicht […] im Einklang mit den Kunstströmungen des 18. Jahrhunderts“ charakterisiert; sie verweist auf die „lineare Durchbildung der Figuren mit einer Vorliebe für ornamentale Gestaltung.“[25] Die auch in Ráckeve vorhandenen Motive der Marienkrönung und der Trinität belegen die Aufnahme westlicher Themen, wobei die Tendenz „das aus dem Westen Übernomme an das Traditionelle anzupassen“[26] typisch für die postbyzantinische Zeit sei.

4 Das Jüngste Gericht in der byzantinischen und postbyzantinischen Kunst

Im byzantinischen Osten ist die Darstellung des Jüngsten Gerichts meist im Bereich der Vorhalle(n) der Kirche (*narthex)* angesiedelt, häufig auf einer

22 Petković 1959, 61.
23 Vgl. ebd.
24 Vgl. ebd., 55–58. Zu Einflüssen auf einzelne Bildmotive vgl. Kriza 2009, 152, Anm. 2.
25 Kirchhainer 2005, 67.
26 Ebd., 68.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ostwand. Im lateinischen Westen ist die Darstellung auf der Westwand des Kirchenschiffes verbreitet, wie etwa in der Kirche Santa Maria Assunta in Torcello.[27] Auch in Ráckeve befindet sich dort diese Darstellung, während sich in Kirchen des byzantinischen Kernlandes in der Regel die Entschlafung Mariens dort befindet, wie auch in der zuvor erwähnten Kirche von Székesfehérvár. Es scheint, dass für die Anordnung des Jüngsten Gerichts in Ráckeve weniger westliche Vorbilder als praktische Gründe maßgeblich waren. Denn ein Narthex fehlt und im Kirchenschiff (*naos*) ist der Frauenbereich (*pronaos*) nur durch eine niedrige Wand abgetrennt, sodass sich die Westwand für die monumentale Komposition anbot.

Liturgisch kommt das jüngste Gericht am sog. Sonntag der Fleischentsagung (bzw. Sonntag des Gerichts) in der Vorfastenzeit, acht Tage vor dem Beginn der Großen Fastenzeit zur Sprache. In der eucharistischen Liturgie wird die klassische Stelle Mt 25,31–46 verlesen und in den Hymnen der Vesper und des Morgengottesdienstes kommentiert.[28] Der Gemeinde wird in Erinnerung gerufen, dass bei der Parusie, der zweiten Ankunft Christi, die Scheidung von Gut und Böse zu erwarten ist, bzw. Belohnung oder Strafe. Das bedrohende Szenario des furchterregenden Richterstuhls wird dabei durch Gebete um Milde und Fürbitte ausgeglichen.

Zu den grundlegenden Studien für die Darstellung des Jüngsten Gericht in der byzantinischen Kunst zählt insbesondere die Arbeit von Beat Brenk.[29] Er hat die Entwicklung des Grundtypus zwischen dem 6. und 8. Jh. und seine Erweiterung bis zum 11. Jh. durch zentrale Bildelemente, wie die Fürbittszene der Deesis und die als Hetoimasia bezeichnete Bereitung des Richterstuhls, ausführlich dargestellt und den kompilatorischen Charakter des byzantinischen Weltgerichtsbildes herausgearbeitet. Bei diesem wurden auf Grundlage von Texten und Assoziation diverse Motive miteinander verbunden. Zu den älteren Bildideen zählt die Deesis sowie die auf dem Buch der Offenbarung und der Petrusapokalypse beruhende Herausgabe der Toten. Das Motiv Michaels mit Seelenwage hat außerbiblischen Ursprung, das Motiv der Hetoimasia teilweise.[30] Der Hauptunterschied zur frühchristlichen Darstellung besteht darin, dass im frühen Mittelalter statt

27 Vgl. Bhalla 2022, 33–38.
28 Texte des Stundengebets in: Kirchhoff 1962, 67–83.
29 Brenk 1966. Zur Darstellung in Ost und West vgl. auch Brenk 1972. Für kunsthistorische Hinweise danke ich Liliya Berezhnaya, Raluca Buțincu-Betea, Ljiljana Ševo, Nenad Makuljević, Georgios Tsigaras und Karin Kirchhainer.
30 Vgl. Brenk 1966, 79–103 und unten bei Anm. 50.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einer paradigmatischen oder metaphorischen Umschreibung „wörtlich und tatsächlich geschildet wird."[31] Brenks Arbeit kommt der Verdienst zu, den Weg dafür zu bereiten, das Bildmotiv in seiner Eigenart zu würdigen. So wies er darauf hin, dass in der byzantinischen Theologie die Liebe Gottes besonders im Vordergrund stünde. Der Hauptakzent liege auch beim Jüngsten Gericht auf der Heilsgeschichte, was dadurch zum Tragen käme, dass die endzeitliche Rettung nicht durch das Paradies verbildlicht werde, sondern durch Motive wie die Hetoimasia, die Christi Tod am Kreuz und die dadurch bewirkte Sündenvergebung repräsentieren.[32]

Jüngst hat Niamh Bhalla auf das Desiderat einer Kontextualisierung des komplexen Narrativs geantwortet, da das byzantinische Gerichtsbild häufig als eine Vorstufe zu weiteren Entwicklungen im Westen angesehen wurde. Sie ortet im 9. Jh. ein „shift from […] symbolic renderings to more descriptive portrayals"[33] und zeigt auf, dass das klassische Motiv im 11. Jh. formuliert wurde, wobei für die Darstellung keine eindeutige Textbasis existiert, sondern von einer „kreativen Amalgamierung" auszugehen sei.[34] Im Zuge der Vorstellung der prägendsten Darstellungen aus dieser Zeit, wie das Mosaik aus der Kirche Santa Maria Assunta in Torcello und die Ikone aus dem Sinaikloster, wird der sozio-kulturelle Kontext des Bildtypus thematisiert, der sich insbesondere in den Höllendarstellungen äußert. Das Fresko aus der Chora-Kirche in Istanbul zeigt ein Streben nach Einbettung in das Geschehen vom „absence of a coherent temporal and statial succession"[35]. Auf in dieser Arbeit eröffnete thematische Aspekte wird noch im Schlussteil eingegangen.

Die Darstellung des Jüngsten Gerichts hat in der postbyzantinischen Kunst verschiedene Entwicklungen durchgemacht. Trotz der Konstanz einzelner Bildmotive sind die Darstellungen unterschiedlich und kontextabhängig. Das Thema Hölle in der byzantinischen Welt wird in einem eigenen Band unter kulturhistorischen und kunstgeschichtlichen Aspekten dargestellt.[36] Die Weiterentwicklung des byzantinischen Motivs erfolgte sowohl im ostslawischen Raum und in rumänischen Sprachgebieten, als auch auf dem Balkan.[37] Zu Gerichtsbildern in Griechenland, Nordmazedonien,Serbien und Bulgari-

31 Brenk 1966, 212.
32 Vgl. ebd., 103. Zu den Jenseitsvorstellungen in Byzanz vgl. Marinis 2017.
33 Bhalla 2022, 7.
34 Ebd., 19.
35 Ebd., 75.
36 Lymberopoulou 2021.
37 Vgl. Himka 2009; Berezhnaya/Himka 2014; Buțincu-Betea 2012.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

en existieren vergleichende Studien.[38] Zu Gerichtsbildern im heutigen Albanien liegen inzwischen einige Studien vor. In den Kirchen von Voskopojë und Vithkuq/Vithkuqi finden sich auch Darstellungen des Jüngsten Gerichts in Vorhallen, die sich jedoch kompositorisch vom Wandgemälde in Ráckeve deutlich unterscheiden.[39] Für das bessere Verständnis der Malerei von Ráckeve wäre insgesamt eine Erhellung der Einflüsse aus dem Südosten Europas im Hinblick auf bildliche und textliche Quellen wichtig.

5 Das Jüngste Gericht in Ráckeve



Abb. 1: Darstellung des Jüngsten Gerichts von Ráckeve. Gesamtansicht. Foto: Szerb Egyházi Múzeum, Szentendre.

38 Vgl. inbesondere Garidis 1985; Velmans 1984; Tsigaras 2003, 241–247; Vasileski 2021; Spahiu Janchevska 2024; Studer-Karlen 2018; Golac Čubrilo 2022; Ivanova 2023.

39 Vgl. unter den Beiträgen in Durand 2005 insbsondere Kirchhainer 2005, 64–66; Rousseva 2006, 171, 176, 191; Vasileski 2024.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dem zum Ausgang der Kirche gewandten Besucher eröffnet sich eine Darstellung des Jüngsten Gerichts, das in horizontaler und vertikaler Hinsicht in mehrere Bereiche gegliedert ist, die im Folgenden unter Verweis auf entsprechende Bibelstellen vorgestellt werden. Kompositorisch können fünf Register und ein linker, mittlerer und rechter Bereich unterschieden werden. In den beiden obersten Zonen sowie in der untersten herrscht Symmetrie. Farblich dominieren ein meist sehr dunkles Blau, Ocker sowie graue und rötliche Töne. Das Bild wirkt durch die einzelnen Bereiche stark gegliedert und zwingt den Betrachter zur Einnahme verschiedener Positionen, um das ganze Bild und einzelne Details in der im hinteren Bereich recht dunklen Kirche in den Blick zu bekommen. Während sich die Hetoimasia im Bildmittelpunkt befindet, sticht die darüber liegende Deesis durch den weißen Hintergrund heraus.

Das Wandgemälde bewegt sich – wie der allergrößte Teil der Malerei in dieser Kirche – im Bereich der postbyzantinischen Tradition. Es finden sich alle Bildmotive, die Aleksandar Vasileski für die nordmazedonischen Darstellungen des 16. und 17. Jh. anführt. Während die Herabkunft Christi, das Aposteltribunal, die Hetoimasia, die Seelenwägung, die Chöre der Gerechten, die Totenerweckung und die Hölle in die byzantinische Zeit zurückreichen, sind die Armen, Mose mit Ungläubigen, die Königreiche, das Paradies mit seinen Flüssen und der Höllenschlund ab dem 16. Jh. zu finden.[40]

Der obere Bereich, der sich über die gesamte Wandbreite spannt, bietet im Zentrum in einem rechteckigen Feld die klassische Deesis-Gruppe, also Christus umgeben von der mit fürbittenden Gesten dargestellten Gottesgebärerin und Johannes dem Täufer.[41] Christus thront in einer mit Sternen besetzten ovalen Mandorla und trägt ein weißes Gewand mit einem blauen Gürtel. Zu seinen Seiten sind die zwölf Apostel sitzend dargestellt (Aposteltribunal gemäß Mt 19,28; Lk 22,30), darüber sieht man Engel (Mt 25,31). Den hellen Hintergrund bildet der aufgerollte Himmel (Jes 34,4; Offb 6,14), ein Motiv, das auf den klassischen Darstellungen durch aufrollende Engel verdeutlicht wird.

Die darunter liegende Zone umfasst den linken und mittleren Bereich und zeigt im Zentrum das Motiv der Hetoimasia, die auch entsprechend beschrif-

40 Vgl. Vasileski 2021, 230–234, 236; zur byzantinischen Periode ebd. 49–73.

41 Auffälliger Weise fehlt bei Christus im Heiligenschein das Kreuz. Er und die Gottesgebärerin sind traditionell in griechischer Sprache beschriften (IC XC und MP ΘY), Johannes (C IϢ) und alle anderen Personen und Darstellungen in kirchenslawischer Sprache. Zur Deesis vgl. Brenk 1966, 95–98. Literaturangaben zu diesem Motiv sowie zu Hetoimasia, Paradies etc. bei Bhalla 2022, 13, Anm. 37.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tete Zurüstung des Thrones Christi zum Jüngsten Gericht. Auf dem Thron (Ps 9,8; 103,19; Offb 22,3) liegt ein aufgeschlagenes Buch mit der Stelle Mt 35,31 (Motiv aus Dan 7,9–10; Offb 4,2–5,14), dahinter ist die auf den Hl. Geist verweisende Taube und das Kreuz mit Passionswerkzeugen zu sehen, flankiert von zwei Engeln mit Schriftrollen, die Mt 25,34 zeigen[42]. Unterhalb davon befindet sich die am Podest des Thrones befestigte und – soweit erkennbar – Seelen haltende „Hand des Herrn" (Weish 3,1) mit der als „Gerechtigkeitswaage" bezeichnete Seelenwaage (Ijob 31,6; Dan 5,27).[43] Links und rechts vom Thron knien Adam und Eva mit verhüllten Händen. Seitlich von diesen stehen der arme Lazarus (Lk 16,19–31) und ein weiterer Armer (so die Beschriftung) mit Krücken. Unterhalb dieser Szene bzw. oberhalb des Haupteingangs weist die Malfläche Beschädigungen auf; erkennbar sind Textfragmente aus Mt 25,34. Eine Beschriftung der Gesamtkomposition ist nicht erkennbar. In der Türnische findet sich links und rechts eine Darstellung mit den Leidenswerkzeugen Christi, die keinen Teil der Gerichtsdarstellung bildet, aber thematisch zu ihr passt.

Links und rechts von der zentralen Hetoimasia ist eine inhaltliche Trennung gemäß der Scheidung zwischen Schafen und Böcken in Mt 25,31–46 erkennbar. Vom Betrachter aus gesehen links (von Christus aus gedacht jedoch rechts) von der Hetoimasia schweben auf dem dunkelblauen Hintergrund in sieben wolkenähnlichen Feldern Heiligengruppen[44] der Hierarchen, Märtyrer, Märtyrerinnen, monastischen Männer und Frauen sowie Diakone. Die siebte Gruppe ist nicht beschriftet und zeigt Könige.[45]

Im unmittelbar darunterliegenden Feld (links vom Haupteingang) ist zunächst die Schar aller Heiligen abgebildet. Sie wird angeführt vom Apostel Petrus, der mit einem seiner beiden Schlüssel (Mt 16,19) das Paradiestor aufsperrt, das oben von einem Cherub mit Flammenschwert (Gen 3,24) bewacht wird. Im Paradies, in dem Bäume und andere Pflanzen wachsen, sind Abraham (mit der Darstellung der Seelen in seinem Schoß, verbildlicht durch ein Tuch mit Köpfen), Isaak und Jakob (Lk 13,28) und der

42 Ab der Stelle „Kommt her, ihr gesegneten …". Zur Hetoimasia vgl. ausführlich Bergmeister 2020 sowie Brenk 1966, 71–73, 98–100.

43 Vgl. Brenk 1966, 100f.

44 Himka 2009, 33, vermutet hinter dieser Gruppendarstellung eine Parallele zu einem Hymnus des Sonntags der Fleischentsagung aus der 4. Ode des Kanons des Morgengottesdienstes: vgl. Kirchhoff 1962, 73f.

45 Das Malerhandbuch des Dionysios vom Berg Athos nennt unter den acht bei der Darstellung der Wiederkunft Christi angeführten Chören den der „frommen Könige": Slavisches Institut München 1983, 124. Vgl. dazu auch Studer-Karlen 2018, 57.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gute Schächer (Lk 23,40–43) zu sehen. Auch die vier Paradiesflüsse (Gen 2,10–14) sind dargestellt.



Abb. 2: Zentraler und linker Bildteil mit Deesis, Hetoimasia, Heiligen, Paradies und Hölle. Ausschnitt. Foto: Szerb Egyházi Múzeum, Szentendre.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 3: Rechter Bildteil mit Totenerweckung, Feuerstrom und Hölle. Ausschnitt. Foto: Szerb Egyházi Múzeum, Szentendre.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wesentlich komplexer ist die Darstellung auf der rechten Seite, die den negativen Aspekt des Gerichtsgeschehens veranschaulicht. Von der Deesis aus zieht sich bis ins rechte Eck ein roter Feuerstrom (Dan 7,10), der verschiedene Personen mit sich reißt. Unter anderem ist ein als Reicher beschrifteter nackter Mann (wohl aus der Parabel mit Lazarus und damit ein Sünder par excellence) zu erkennen, sowie ein Mönch. Der Höllenschlund wird als Maul eines Seeungeheuers abgebildet.[46]

Satan oder ein Repräsentant des Hades steht mit einer nackten Gestalt, die gewöhnlich Judas' Seele darstellt, im Feuerstrom. Links von diesem retten und beschützen drei (Erz-)engel, von denen einer beschädigt ist, einen Menschen und eine Gruppe. Als ihre Gegenspieler sind dunkelgraue Teufel zu erkennen.

Rechts vom Feuerstrom sind (von oben nach unten) mehrere Szenen zu sehen. Dies ist zunächst eine Gruppe von Juden, die von Moses belehrt wird. Auf anderen Ikonen findet man sie unter mehreren Völkergruppen, die zu Gericht geführt werden. Vier Könige symbolisieren die vier Reiche des Danielbuches.[47] Bemerkenswert ist das Motiv der Tötung des Elija und Henoch durch den Antichrist.[48] Ein Engel mit Posaune erweckt die Toten (Offb. 11,3–14; 1 Kor 15,52; 1 Thess 4,16). Die im Unterschied zu anderen Darstellungen als Hure (*bludnicja*) bezeichnete Frauengestalt, die meist eine Personifikation der Erde darstellt, sitzt mit Becher und Schlange auf einem Untier und symbolisiert hier wohl die Hure Babylon (Offb 17–18). Eine spezielle Lasterzuordnung zeigt sich darin, dass bei der Totenerweckung Tiere auch einen als Raucher (*kurjak*) bezeichneten Mann herauswürgen.[49] Auf dem apokalyptischen See ist eine auf einem Fisch sitzende Frau – die Personifikation des Meeres – dargestellt. Die Herausgabe der

46 Ob die Frau neben dem Mönch eine Nonne darstellt, ist fraglich; sie unterscheidet sich von den in der Kirche abgebildeten heiligen Nonnen. Zu Mönchen und Nonnen, vgl. Buțincu-Betea 2012, 281–283; zum Ungeheuer Garidis 1985, 63–81; zu Höllenmotiven auch Lymberopoulou 2021, passim.

47 Meist sind das babylonische, assyrische, makedonische und römische Reich gemeint. Vgl. Vasileski 2021, 193–199; zu den Gruppen auch Garidis 1968; Himka 2009, 58–60.

48 Gemäß einem freundlichen Hinweis von Jehona Spahiu Janchevska könnte es sich hier um eine der frühesten erhaltenen Darstellungen dieses Motivs auf einem Wandgemälde des Weltgerichts handeln. Vgl. auch Spahiu Janchevska 2024, 198f. und 2018, 378f.

49 Andere Beispiele bei Himka 2009, 125; Buțincu-Betea 2012, 279.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Toten durch das Meer beruht auf Offb 20,13, diejenige durch Tiere auf der Petrus-Apokalypse.[50]

Die untersten Felder befinden sich links und rechts vom Haupteingang und sind als Höllenzone vom Rest des Bildes durch Linien getrennt, heben sich aber auch inhaltlich durch ein höheres Maß an Individualisierung bzw. den geringeren Bezug zu biblischen bzw. klassischen ikonographischen Themen ab. Zu den neutestamentlichen Grundlagen zählen Mt 25,30.41 und Mk 9,43.48. Sowohl bei Griechen als auch bei Südslawen besteht seit dem 12. Jh. die Tendenz, zwischen Sündern zu differenzieren, teils werden sie in eigenen Bezirken dargestellt.[51] Die durch Flammen verdeutlichte Hölle von Ráckeve ist auch viel konkreter, als der statische Himmel. Teufel foltern sechs gefesselte nackte bzw. halbnackte Personen an verschiedenen Gliedmaßen und in verschiedener Weise, mit Stichen, Schlägen und Schlangen.[52] Die Anordnung unten könnte an der Vorstellung liegen, dass die Qualen in der Unterwelt stattfinden,[53] oder auch der Abschreckungsabsicht geschuldet sein. Durch die Attribute der männlichen Gestalten – als Schneider, Wucherer, Müller und Wirt – wird auf Sünden der Habgier hingewiesen. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang, dass im beginnenden 18. Jh. die Zahl der Kaufleute und Handwerker in Ráckeve zunahm[54] und dass Reichtum und Geiz in durch Handel geprägten orthodoxen Gemeinden ein häufiges Thema waren.[55] Bei den beiden Frauen in der Höllenzone sind die Verfehlungen weniger klar. Interpretationen bedürften einer Kontextanalyse, da Auswahl und Zuordnung solcher Motive nicht eindeutig sind.[56]

50 Vgl. Kap. 4 des äthiopischen Textes, Übersetzung: Müller 1999, 568. Zu den Personifikationen vgl. Spahiu Janchevska 2018, 372f.; Vasileski 2021 188–192.

51 Zur Entwicklung der Darstellung von Strafen vgl. Garidis 1982; Vasileski 2021, 204–213; zum Karpatengebiet vgl. Himka 2009, 67–69; Berezhnaya 2004.

52 Zu Frauen, die an ihren Brüsten von Schlangen attackiert werden vgl. Himka 2009, 122–123.

53 Himka 2009, 35, verweist auf die (fälschlicherweise) Kyrill von Alexandrien zugeschriebene Homilie 14 *de exitu animi*, in: Migne 1857–1866, Bd. 77, Sp. 1072–1089: 1076 D.

54 Vgl. Miskei 2016, 190–201. Saracino 2024, 307, verweist auf die schrittweise Zerstörung Voskopojës in den 1760er Jahren, die zu Emigration führte.

55 Vgl. Seirinidou 1997, 14–18.

56 Vgl. dazu ausführlicher Berezhnaya 2004; Buțincu-Betea 2012, 273–345.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

6 Würdigung und offene Fragen

Diese knappe Vorstellung des Wandgemäldes von Ráckeve macht deutlich, dass zahlreiche Bereiche der Geschichte der Orthodoxie in der Habsburgermonarchie auf weitere Forschung warten.[57] Im Unterschied zum serbischen Barock ist die Arbeit der wandernden Malergruppen von Voskopojë wenig erforscht, auch wenn ihre Wege bereits auf Interesse gestoßen sind.[58] Die Erhellung der sozio-kulturellen Verhältnisse der Künstler und Auftraggeber von Ráckeve könnte neue Erkenntnisse über innerorthodoxe Zusammenhänge liefern, gerade auch im Kontext der Migrationsforschung.[59]

An dieser Stelle sei an die weiter oben zitierte Studie von Niamh Bhalla angeknüpft, die eine Annäherung an das byzantinische Jüngste Gericht aus verschiedenen Perspektiven der Memoria, der Narrative, der Rolle von Erfahrung sowie Körperlichkeit und Gender bietet.[60] Ihre Feststellung einer „fundamental lack of narrative and chronological coherence in these images [...] and an appreciation of the original design of the image as being intended for experience in the round"[61] trifft meines Erachtens auch auf dieses Wandgemälde zu. Der Aspekt der Memoria ist besonders greifbar, wird man doch beim Verlassen der Kirche mit einem monumentalen Bild konfrontiert, dem man sich kaum entziehen kann. Es ist wohl kein Zufall, dass dies die größte zusammenhängende Darstellung der Kirche ist, bei der es förmlich um Leben und Tod geht. Ähnlich wie im Hochgebet der byzantinischen Liturgie auch „der zweiten, neuen Ankunft in Herrlichkeit"[62] Christi gedacht wird, geht es auch bei diesem Bild um ein Gedenken des Zukünftigen, das auf einen Austausch mit dem Betrachtenden und die Ermöglichung von Eigenerfahrung im Spannungsfeld zwischen Gut und Böse, Himmel und Erde, Gegenwart und Zukunft abzielt.

Das Bild in Ráckeve weist durch seine Vielteiligkeit und Traditionsorientierung einen narrativen Charakter auf. Die zahlreichen einzelnen Felder sind – der byzantinischen Tradition entsprechend – in sich großteils festgelegt, aber doch untereinander verbunden und durch Beschriftungen ausgewiesen. Aleksandar Vasileski sieht bei den postbyzantinischen Darstellun-

57 Zur Kulturträgerschaft östlicher Kirchen in der Habsburgermonarchie vgl. Németh/Synek 2021. Zur Kunstgeschichte jüngst: Berezhnaya 2025.
58 Vgl. Drakopoulou 2008, 25–29.
59 Vgl. Saracino 2024; Makuljević 2016.
60 Vgl. Bhalla 2022, 25–28.
61 Ebd., 25.
62 Kallis 1989, 130.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gen generell eine „strong didactic and socio-historic message."[63] Er führt diese insbesondere darauf zurück, dass im Unterschied zur byzantinischen Zeit nicht mehr einzelne Stifter, sondern eine Gruppe von Spendern die Kirchenausstattung finanziert haben.

Den Betrachtenden wurden bei den Bildmotiven bekannte und verständliche Inhalte geboten. Beim Blick auf die kleinteilige und figurenreiche, aber sehr sorgfältig durchkomponierte Gesamtdarstellung erscheinen Belohnung und Bestrafung einem gerechten Gericht entsprechend ausgewogen. Auch drängt sich der durchaus vorhandene und in der untersten Zone drastisch ausgemalte Abschreckungsaspekt insgesamt nicht in den Vordergrund. Die narrative Bildlogik ist von der Mitte her sowohl durch den Richterstuhl mit dem Kreuz als auch mit der darüber liegenden Fürbittdarstellung deutlich bestimmt. Selbst wenn ein Engel einen Gerechten noch aus dem Feuerstrom reißt, kommt die Idee einer, die Trennung in Gerettete und Verdammte besiegenden Barmherzigkeit bildlich nicht zum Tragen.[64] Das kann als eine Warnung auf Basis von Mt 25, 31–46 angesehen werden. Zugleich wird der Aspekt der Philanthropie durch Bezugnahme auf Arme und Reiche thematisiert.[65]

Ein Gerichtsthema hat immer auch juristische Dimensionen. Das Weltgerichtsbild besitzt neben dem heilsgeschichtlichen auch einen forensischen Aspekt.[66] Auch wenn man den christlichen Osten weniger juridisch akzentuiert als den Westen, bleibt die Frage, inwieweit Bilder dazu beitragen können, das Anschauliche solcher Vorstellungen, die sich auf das Diesseits und Jenseits erstrecken, zu erhellen. Der Zusammenhang solcher Darstellungen zu Strafen in Byzanz wurde in der Literatur bereits thematisiert.[67] In Verbindung mit Rechtsvorstellungen und dem sozio-kulturellen Kontext kommt der Gemeinschaftscharakter des Bildes ins Spiel. Was sagen solche Darstellungen darüber aus, wie einem zu Recht verholfen werden kann und wie man Gefahr läuft, beim entscheidenden Gericht nicht zu bestehen?

Aus kunsthistorischer und kunstsoziologischer Sicht verdienen auch die Aspekte Körperlichkeit und Gender Aufmerksamkeit. Denn die Darstel-

63 Vasileski 2021, 235. Didaktisch orientierte Motive (in Abhebung zu den dogmatisch-theologisch orientierten) sind für ihn die Seelenwaage, Moses mit den Ungläubigen, die Königreiche, das Paradies, den Feuerstrom und die Höllenqualen: ebd. 172.

64 Zur Barmherzigkeit vgl. Petrà 2002.

65 Vgl. dazu Constantelos 1991.

66 Vgl. Brenk 1966, 19.

67 Vgl. die Hinweise bei Bhalla 233–238.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lung der Gruppe aller Heiligen, die nur Männer enthält, wirkt – im Unterschied zu den Verdammten – sehr statisch und wenig auf die Betrachter bezogen. Auch in den Chören der Heiligen sind Frauen nur als Märtyrerinnen und monastische Frauen ausgewiesen.

Direkte Vorbilder für das Jüngste Gericht in Ráckeve lassen sich nicht ausmachen. Ein Zusammenhang mit anderen Darstellungen aus dem osmanischen Herrschaftsbereich auf dem Balkan und den dortigen Standardisierungstendenzen ab dem 16. Jh. ist anzunehmen, wie die Studie von Vasileski zum nordmazedonischen Raum nahelegt. Auch Parallelen zu Darstellungen aus dem serbischem Raum (z.B. Tutin) und vom Athos (insbesondere Philotheou und Xeropotamou) weisen auf den Bedarf weiterer Forschung hin.[68]

Insgesamt bedarf es einer Zusammenschau unterschiedlicher sozialer, kultureller und religiöser Aspekte, um die Bezüge zu erhellen, die sich aus diesem Wandgemälde ergeben. Deshalb ist es sehr zu begrüßen, dass eine Erforschung dieser Kirche unter Beteiligung des Serbischen Kirchlichen Museums in Szentendre geplant ist. Mit diesem Artikel verbindet sich die Hoffnung, das Interesse für weiterführende Studien geweckt zu haben.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Beke, László G./Gáspárdy, András (Hg.) (1984): Magyarországi orthodox templomok, ikonosztázok. Válogatás, Budapest.

Berezhnaya, Liliya (2004): Sub Specie Mortis: Ruthenian and Russian Last Judgement Icons Compared, in: European Review of History/Revue européenne d'Histoire 11, 1, 5–32.

Berezhnaya, Liliya (Hg.) (2025): Icons In-Between. Eastern Christian Art from Border Areas. Belarus, Ukraine, Romania, Western Balkans, Greece, Recklinghausen.

Berezhnaya, Liliya/Himka, John-Paul (2014): The World to Come. Ukrainian Images of the Last Judgement (Harward Series in Ukrainian Studies), Harward.

Bergmeier, Armin (2020): Volatile Images. The Empty Throne and its Place in the Byzantine Last Judgment Iconography, in: Wieser, Veronika/Eltschinger, Vincent/Heiss, Johann (Hg.): Cultures of Eschatology, Bd. 1: Empires and Scriptural Authorities in Medieval Christian, Islamic and Buddhist Communities (Cultural History of Apocalyptic Thought/Kulturgeschichte der Apokalypse, Bd. 3/1), Berlin/Boston, 84–122.

Bhalla, Niamh (2022): Experiencing the Last Judgement. Studies in Byzantine Cultural History, London/New York.

68 Vgl. Vasileski 2021, 14; Simić-Lazar 1984; Tsigaras 2003, 241–247; Drakopoulou 2008, 28f.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Brenk, Beat (1966): Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes (Wiener Byzantinistische Studien 3), Wien.

Brenk, Beat (1972): Art. Weltgericht, in: Lexikon für christliche Ikonographie 4, Sp. 513–526.

Buțincu-Betea, Raluca (2012): „Înfricoşata judecată a lui Dumnezeu". Iconografia Judecăţii de Apoi în comitatul Maramureş (secolele XVII–XIX)", PhD-Thesis „Babeș-Bolyai" Universitatea Cluj-Napoca und Università Cattolica des Sacro Cuore Milano.

C. Tóth, Norbert (2025): Ráckeve középkori történetének kritikus pontjai, in: Honismeret 53, H. 3, 57–61.

C. Tóth, Norbert (2021): Ráckeve középkori oklevelei. Diplomatikai viszgálat, Budapest.

Constantelos, Demetrios J. (1991): Byzantine Philanthropy and Social Welfare, 2. Auflage. New Rochelle.

Csányi, Károly/Lux, Géza (1939): Ráckeve. Görög kel. szerb templom, in: Technika 20, 199–204; 232–235.

Davidov, Dinko (1983): Ikonen der Zographen aus Moshopolje in Srpski Kovin (Ráczkeve) in Ungarn, in: Balkan Studies 24/2, 355–364.

Davidov, Dinko (1990): Споменици Будимске Епархије, Beograd.

Drakopoulou, Eugenia (2008): The Itineraries of the Orthodox Painters in the Eighteenth Century: The Common Aesthetics in South-East Europe, in: The Historical Review/La Review Historique 5, 21–39.

Dujmov, Milán/Szalai-Nagy, Márta (2010): Magyarországi Ortodox Templomok, Budapest.

Durand, Maximilien (2005): Patrimoine des Balkans. Voskopojë sans frontières 2004, Paris.

Füves, Ödön (1959): A ráckevei görögök nyomában, in: Antik Tanulmányok 6, 117–122.

Füves, Ödön (1972): Görögök pesten (1686–1931). Kandidatusi értékezés, 3 Bde. Unveröff. Habilitationsschrift an der Univ. Budapest, [übers. ins Dt. von Seidler, Andrea] Budapest.

Garidis, Miltos (1968): La représentation des "Nations" dans la Peinture post-byzantine, in: Byzantion 39, 86–103.

Garidis, Miltos (1982): Les Punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement Dernier (du XIIe au XIVe siècle), in: Recherches sur l'art 18, 1–18.

Garidis, Militadis K. (1985): Études sur le Jugement Dernier post-byzantin du XV e à la fin du XIXe siècle. Iconographie – Esthétique, Thessaloniki.

Golac Čubrilo, Andrijana (2022): Come, you who are Blessed by my Father. The Last Judgment in the Monastery of Zrze, in: Facta Universitatis Series: Visual Arts and Music 8, 1, 7–19.

Golub, Xénia (2024): A grábóci ortodox monostor. Szerb művészeti örökség Magyarországon a 18. században, Szentendre.

Himka, John-Paul (2009): Last Judgment Iconography in the Carpathians, Toronto.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kallis, Anastasios (Hg.) (1989): Liturgie. Die Göttliche Liturgie der Orthodoxen Kirche. Deutsch – Griechisch – Kirchenslawisch, Mainz.

Ivanova, Tatjana Dimitrova (2023): "Страшният съд" в монументалната живопис на Българското възраждане – XVIII–XIX век, Sofia.

Kirchhainer, Karin (2005): Die Bildausstattungen der Kirchen von Voskopoje und ihre Stellung in der nachbyzantinischen Malerei des 18. Jahrhunderts, in: Durand 2005, 53–73.

Kirchhoff, Kilian (1962): Die Ostkirche betet. Hymnen aus den Tagzeiten der byzantinischen Kirche, Bd. 1, Regensburg.

Kriza, Ágnes (2009): Национальные святые на росписях Успенской церкви в Сербском Ковине (Рацкеве, 1765), in: Szvák, Gyula/Gyimesi, Zsuszanna (Hg.), Государство и нация в России и Центральной-восточной Европе. Материалы международной научной конференции будапештского Центра русистики от 19–20 мая 2008г /State and Nation in Russia and Central–East–Europe. Materials of the International Historical Conference at the Centre for Russian Studies in Budapest, 19–20 May, 2008 (Ruszisztikai Könyvek, Bd. 22), Budapest, 152–169.

Lymberopulou, Angeliki (Hg.) (2021): Hell in the Byzantine World. A History of Art and Religion in Venetian Crete and the Eastern Mediterranean, Cambridge.

Makuljević, Nenad (2016): Migrations and the Creation of Orthodox Cultural and Artistic Networks between the Balkans and the Habsburg Lands (17th–19th Centuries), in: Katsiardi-Hering, Olga/Stassinopoulou, Maria A. (Hg.): Across the Danube. Southeastern Europeans and Their Travelling Identities (17th–19th C.), Leiden/Boston, 54–64.

Mantsu, Yiani (2024): Aromunen, Vlachen, Makedo-Romanen – Geschichte und Ethnogenese (Cultural Crossroads – Greece and Beyond, Bd. 3), Berlin.

Matić, Vojislav (2009): Српски Ковин. Православни манастир / The Serbian Ráckeve Ortodox Monastery, Novi Sad.

Marinis, Vasileios (2017): Death and the Afterlife in Byzantium. The Fate of the Soul in Theology, Liturgy, and Art, Cambridge.

Migne, Jacques Paul (Hg.) (1857–1866): Patrologiae cursus completus. Series Graeca, Paris.

Miskei, Antal (2008): A Ráckevei Szerb orthodox templom, Ráckeve.

Miskei, Antak (2016): A Csepel-sziget és Ráckeve mint királyi és szultáni birtok (15–18. század) (Az Eszterházy Károly Egyetem Történelemtudományi Doktori Iskolája közleményei, Bd. 6), Eger.

Miskei, Antal (2017): A szerb templom / The Serbian Church (Ráckeve történelmi és turisztikai értékei, Bd. 1), Ráckeve.

Molnár, Antal (2025): Osmanische Verwaltung und serbisch-orthodoxe Kirchenorganisation in Ungarn im 16./17. Jahrhundert, in: Németh, Thomas/Véghseő, Tamás (Hg.): Zwischen Ost und West. Christen byzantinischer Tradition in Ungarn (Neue Forschungen zur ostmittel- und südosteuropäischen Geschichte, Bd. 15), Wien, 37–68.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Müller, C. Detlef G. (Übers.) (1999): Offenbarung des Petrus, in: Schneemelcher, Wilhelm (Hg.): Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. Bd. 2: Apostolisches, Apokalypsen und Verwandtes, 6. Auflage, Tübingen, 562–578.

Nagy, Márta (1994a): Ortodox falképek Magyarországon, Budapest.

Nagy, Márta (1994b): Ortodox ikonosztázionok Magyarországon, Debrecen.

Nagy, Márta (2005): The Iconography of Saint Naum in the Icons of the Workshop of Ráckeve, in: Rakocija, Miša (Hg.): Nis and Byzantium. Symposium IV. Niš, 3–5 June 2005. The collection of scientific works IV, Niš, 325–342.

Németh, Thomas Mark/Synek, Eva (2021): Zur Kulturträgerschaft der Orthodoxen und der Griechisch-katholischen Kirche, in: Gottsmann, Andreas (Hg.): Die Habsburgermonarchie 1848–1918, Bd. 10/1: Das kulturelle Leben: Akteure – Tendenzen – Ausprägungen. Staat, Konfession und Identität, Wien, 527–568.

Petković, Sreten (1959): Живопис Цркве Успења у Српском Ковину (Ráckeve-y), in: Зборник Матице српске за друштевне науке, Novi Sad, 46–74.

Petrà, Basilio (2002): Misericordia divina e misericordia umana nella tradizione ortodossa, in: Marin, Maurizio/Mantonavi, Mauro (Hg.): Eleos: "l'affanno della ragione". Fra compassione e Misericordia (Biblioteca di Scienze Religiose, Bd. 178), Rom, 225–243.

Peyfuss, Max D. (1989): Die Druckerei von Moschopolis, 1731–1769. Buchdruck und Heiligenverehrung im Erzbistum Achrida (Wiener Archiv für die Geschichte des Slawentums und Osteuropas, Bd. 13), Wien–Köln.

Peyfuss, Max D. (1991): Ein Wiener Kupferstich aus dem Jahre 1767, in: Medaković, Dejan (Hg.): Западно-европски барок и византијски свет – Зборник радова са научног скупа одржаног од 10. до 13. октобра 1989 (Научни скупови, Bd. 59. Одељење историјских наука, Bd. 18), Beograd, 245–254.

Ransmayr, Anna (2018): Untertanen des Sultans oder des Kaisers. Struktur und Organisationsformen der beiden Wiener griechischen Gemeinden von den Anfängen im 18. Jahrhundert bis 1918, Göttingen.

Rousseva, Ralitsa (2006): Iconographic Characteristics of the Churches in Moschopolis and Vithkuqi (Albania), in: Makedonia 35, 163–191.

Saracino, Stefano (2024): Griechen im Heiligen Römischen Reich Wissenskulturen und ihre Praktiken / Cultures and Practices of Knowledge in History, Bd. 19), Berlin/Boston.

Seirindou, Vasiliki (1997): Griechen in Wien im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Soziale Identitäten im Alltag, in: Das Achtzehnte Jahrhundert und Österreich 12, 7–28.

Ševo, Ljiljana (2010): Српско зидно сликарство 18. вијека у византијској традицији, Banja Luka.

Ševo, Ljiljana (2011): Црква Рођења Светог Јована Претече у Стоном Београду / The Church of the St. John the Forerunner´s Birth in Székesfehérvár, Banja Luka.

Simić-Lazar, Draginja (1984): Le Jugement dernier de l'église des Saints-Pierre-et-Paul de Tutin en Yougoslavie, in: Velmans 1984, 233–259.

Slavisches Institut München (1983) (Hg.): ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ. Malerhandbuch vom Berge Athos vom Mönch Dionysios, München.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Spahiu Janchevska, Jehona (2018): The Last Judgement in the Church of St. George in Banjani, in: Патримониум. МК 16, 363–384.

Spahiu Janchevska, Jehona (2024): There Was War in Heaven, and the Beast Was Cast Out. Apocalyptic Scenes in the Composition of the Last Judgement, in: Jakimovski, Antonio/Dimitrova, Elizaveta (Hg.): International Scientific Conference 75 Year Jubilee of Art History and Archaeology. 12th–14th October 2022. Dojran, Macedonia. Book of Proceedings, Skopje, 191–210.

Studer-Karlen, Manuela (2018): Gut und Böse in den Weltgerichtsbildern der royalen Kirchenstiftungen des mittelserbischen Reiches, in: Iconographica 17, 47–65.

Szerb Ortodox Egyházmegyei Levéltár, Szentendre: Грабовац (1735–1799), МГ 21/1765; МГ 22/1770.

Timotijević, Miroslav (1996): Српско барокно сликарство, Novi Sad.

Todić, Branislav (2010): Радови о српској уметности и уметницима XVIII века по архивским и другим подацима, Novi Sad.

Todić, Branislav (2013): Art. Теодор Грунтовић, in: Ders. (Hg.): Српски сликари од XIV до XVIII века, Bd. 2, Novi Sad, 177–181.

Tsigaras, Georgios Chr. (2003): Οι Ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος από την Κορυτσά. Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752–1783), Athen.

Vasileski, Aleksandar (2021): Поствизантиски претстави на Страшниот суд од РС Македонија. Идејна основа, ликовни извори и иконографска анализа, Prilep 2021.

Vasileski, Aleksandar (2024): The Iconography of the Last Judgment from the Church of the Holy Archangels Michael and Gabriel in Vithkuq, in: Изкуствоведски четения/Art Readings, H. 2, 353–374.

Velmans, Tania (Hg.) (1984): Contribution à l'étude du jugement dernier dans l'art byzantin et post-byzantin (Cahiers balkaniques, Bd. 6), Paris.

Vukoszávlyev, Zorán (2013): Архитектура српских православних цркава у Мађарској. Историјски развој и типологија / Szerb ortodox templomépítészet Magyarországon. Építészettörténeti áttekintés és tipológia, Budapest.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bild und Spiritualität

Zum Umgang mit Kreuzwegstationen

Rita Burrichter

1 Ein subjektiv-ortsbezogener Ausgangspunkt der Fragestellung

In Paderborn an der Husener Straße befindet sich auf einem schmalen Grünstreifen zwischen Gehweg und Radweg ein Bildstock.[1] Er stammt aus dem 17. Jahrhundert und liegt auf dem Pilgerweg zur Kapelle *Hillige Seele*. Er besteht aus einem Sockel mit Inschriftplatte. Zu lesen ist gleichsam als persönliche Bitte: „Halt mich in deiner Lieb bestendichlich, damit nit verderbe ewichlich." Im Giebel findet sich neben der Jahreszahl 1679 die Frage: „Amice ad quid venisti?" „Freund, zu was bist Du gekommen?", ein Zitat aus Mt 26,50. Mit dieser Frage begrüßt Jesus bei seiner Gefangennahme den Verräter Judas. Im Inneren des Bildstocks war zeitgenössisch vermutlich dementsprechend eine bildliche Darstellung des Judaskusses zu sehen. Heute findet sich dort ein Sandsteinrelief aus dem 19. Jahrhundert, das das Gebet Jesu am Ölberg zeigt. Als historisches Zeugnis ist der Bildstock eingebunden in das visuelle christlich-kirchliche Gedenken der Passion Christi, das im konfessionalistischen Kontext des 17. Jahrhunderts katholischerseits liturgisch prominent von der Frömmigkeitsübung der Kreuzwegandacht im Freien gerahmt wird. Heute wird dieser Paderborner Bildstock kaum kirchlich-öffentlich, dennoch aber höchstpersönlich-individuell und für ganz unterschiedliche Anliegen genutzt. Gelegentlich brennen dort Kerzen, werden verwelkte Blumen durch frische ersetzt. Manchmal finden sich Zettel mit Bitten und Wünschen. Dieser Bildstock an der Husener Straße ist auch meine ganz persönliche wiederkehrende Begrüßung, wenn ich nach Paderborn zur Universität einpendle. Ich bekreuzige mich zwar nicht, wenn ich im Auto vorbeifahre, ich bete auch kein stilles Vaterunser, aber als Hochschullehrerin meditiere ich mit Blick auf Vorlesungen, Seminare, Sprechstunden und Kommissionen durchaus mit existenziellem Drive die Frage: „Freundin, zu was bist Du gekommen?"

1 Abb. 1 in: wikipedia [https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Baudenkm%C3%A4ler_in_Paderborn-Kernstadt] <24.10.2024>.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 1: Bildstock Husener Straße, 17. Jhd., Paderborn.

Ist das, was ich da tue, eigentlich noch im Horizont dessen, was sich mit derartigen Bildwerken im Kontext katholischer Tradition verbindet? Oder handelt es sich lediglich um eine Transformation religiöser Praxis

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in die synkretistische Praxis säkularer Sinnstiftung?[2] Die folgenden Überlegungen versuchen, mit Rekurs auf exemplarische Prozesse des religiösen Bedeutungszuwachses Umgangsformen der Gegenwart im Horizont einer anthropologisch gewendeten Praktischen Theologie zu situieren.

2 Eine religiöse Übung zwischen Memoria, Ablass und Katechese

2.1 Erinnerung als Vergegenwärtigung

Der Kreuzweg mit einzelnen Stationen hat eine lange Geschichte mit Wurzeln bis in die Jerusalemer Liturgie und das Jerusalemer Pilgerwesen des 4. Jahrhunderts. Gebete und religiöse Feiern an den Orten der Passion dienen der liturgischen Repräsentation der Erlösungstat Christi und ermöglichen die „Unmittelbarkeit der historischen Erinnerung."[3] Religiöse Memoria dient dabei nicht einfach einer gruppenbezogenen und gemeinschaftsstiftenden historiografischen Vergewisserung, sondern durch Rituale der Wiederholung und Nachahmung wird eine Aktualisierung, ein Präsentischwerden der Heilsgeschichte bewirkt. Die Vorstellung, dass sich in und durch anamnetische Gebete und Rituale die reale Gegenwart des Geglaubten erweist und sich durch kultisch-religiöse Vergegenwärtigung eine wirkliche Vergleichzeitigung der Gläubigen mit dem Heilsereignis vollzieht, ist religionsgeschichtlich für höchst unterschiedliche Religionen und Kulturen nachweisbar und kann durchaus auch nachaufklärerisch für komplexe Inszenierungen säkularer Feier- und Festtraditionen sowie künstlerischer Performances oder geschichtsbezogener Reenactments geltend gemacht werden. Für die historische Kreuzwegpraxis ist das Verständnis einer „dynamischen Vergegenwärtigung"[4] besonders bedeutsam. Schon im frühen Mittelalter wird in Westeuropa durch Nachbildungen des Heiligen Grabes und durch die Errichtung von Kreuzwegstationen unter Berücksichtigung der Abmessungen in Jerusalem die Aktualisierung einer solchen Memoria auch fern der Originalschauplätze ermöglicht: „Der Stationenweg mit Bildstöcken und Kapellen ist eine haptische Meditationshilfe, die den körperlichen Nachvollzug der Via Crucis in der (von Pilgern ausgemesse-

2 Vgl. Ebertz 1996.
3 Sternberg 2003, 169.
4 Leppin 2021, 17.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nen) ‚wahren Länge' erlaubt."[5] Mit der Errichtung der Nachbildungen und dem Vollzug der entsprechenden religiösen Praxis kann sozusagen jeder Ort zum Heiligen Land werden. Es vollzieht sich so etwas wie eine topologische Vergegenwärtigung: „[…] nicht der materielle Ort ist entscheidend, sondern das möglichst getreue Nacherleben und Nachfeiern – das eben auch in der Kopie möglich ist."[6]

Sowohl aus historischer wie aus theologischer Perspektive ist verschiedentlich darauf hingewiesen worden, dass die mit dem Kreuzweg verbundene Memoria im Laufe des Mittelalters eine signifikante Deutungszuspitzung erfährt. Während die frühen Formen den heilsgeschichtlichen Aspekt und die hoheitliche Dimension der Übernahme des Kreuzes durch Christus als Gottessohn betonten, die im Nachgehen des Kreuzwegs als Erlösungstat gefeiert wurde, findet im Hochmittelalter und dann vor allem im Spätmittelalter eine „Umorientierung des Passionsdenkens"[7] statt, die das Leiden und die Peinigung Jesu in den Vordergrund stellt. „Dem Leiden wird – natürlich theologisch begründbar, aber eben vordem so nicht dargestellt – derartig großes Gewicht in der Christologie beigemessen, daß der Schmerzensmann das Jesuskind sogar in eindeutigen Zusammenhängen verdrängen kann."[8] Im spätmittelalterlichen Frömmigkeitskontext geht es damit ganz unmittelbar um eine gesteigerte affektive Befassung mit dem Leiden Christi, um die aktive *Compassio* der Gläubigen. Vor Augen gestellt wird – nicht zuletzt durch eine oftmals drastische Bebilderung der Kreuzwegstationen – wie „hier ein erschöpfter Mensch wie ein wehrloses Lamm zur Opferstätte getrieben wird."[9] Das erfordert Anteilnahme, Empathie und erfolgt als ritualisierte Vergegenwärtigung explizit durch ein körperliches Mitleiden, das insgesamt innerhalb der mittelalterlichen Frömmigkeitsgeschichte etwa im Blick auf exzessives Fasten und drastische selbstverletzende Bußübungen gut belegt ist.[10] Beim Kreuzweg ist es vor allem die mimetische körpersprachliche Praxis von Gehen, Fallen und Wiederaufrichten, die die Gebete an den einzelnen Stationen begleitet. Der körperliche, real schmerzhafte und anstrengende Nachvollzug des Leidenswegs Christi verstärkt die gläubige Einfühlung und bringt sie sinnfällig zum Ausdruck.

5 Dinzelbacher 2000, 257.
6 Sternberg 2003, 171.
7 Stock 1998, 196.
8 Dinzelbacher 2000, 74.
9 Stock 1998, 197.
10 Dinzelbacher 2000, 73; vgl. Angenendt 2009, 572ff.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ist Empathie und Identifikation mit dem leidenden Jesus auch das wesentliche Motiv der gegenwärtigen Nutzung von Bildstöcken und Kreuzwegstationen in der Gegenwart? Zettel mit Bitten und Wünschen beziehen sich auf persönliche Nöte, gelegentlich wird Dank ausgesprochen. Kerzen und Blumen werden im Gedenken an Verstorbene oder besondere biografische Ereignisse aufgestellt. Ob damit an heilsgeschichtliche oder passionstheologische Aspekte angeknüpft wird, ist nicht ohne Weiteres ersichtlich, explizite Adressierungen an Jesus oder Gott sind bei stichprobenhaften Einsichtnahmen eher selten. Ganz wesentlich aber erscheint der materiell durch ein (religiöses) Artefakt gekennzeichnete Ort zu sein: Bedenken allein genügt nicht. Es ist der platzierte Gegenstand selbst, der hier im Wortsinn zum Gegen-Stand wird, zum Anstoß gebenden, im Sinne konstruktivistischer Lerntheorien produktiv störenden Gegenüber.[11] Im Anschluss an kulturwissenschaftliche Diskussionen um die Affordanz, das Handlungsangebot der Dinge, lässt sich praktisch-theologisch davon sprechen, dass religiöse Artefakte sich erweisen als „Instanz, die imprägniert ist von spezifischen Nutzungsgewohnheiten und den Bedeutungen, die ihnen dabei zugeschrieben werden."[12] Diese Zuschreibungen sind nicht beliebig, wohl aber oszillieren sie zwischen einem wie auch immer gewussten Gebrauchsrepertoire und einer sich daran anlagernden je spezifischen sozialen und individuellen Aneignung. Konstitutiv für eine derartige, in diesem Fall religiöse und nichtreligiöse Handlungsformen und -intentionen verbindende, hybridische Nutzung von Kreuzwegstationen ist dabei die Vergegenwärtigung des biografisch und spirituell Bedeutsamen im nur körperlich zu Habenden, nämlich im Abschreiten der Nachbarschaft, auf Spaziergängen und Wanderungen: Vergegenwärtigung von Vulnerabilität durch Begehung.

2.2 Frömmigkeitspraxis als Buße

Mit dem beschriebenen Deutungswandel der spätmittelalterlichen Passionsfrömmigkeit geht eine weitere Akzentuierung der traditionellen Kreuzwegpraxis einher. Hochbedeutsam ist für die damaligen Gläubigen nämlich auch die Möglichkeit, durch das Absolvieren des Kreuzwegs einen Ablass zu erwerben, also einen von Gott gnadenhalber gewährten, durch die

11 Vgl. Burrichter 2023, 93.
12 Klie 2023, 87.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kirche verwalteten Nachlass zeitlicher Sündenstrafen vor Gott.[13] Vorstellungshintergrund ist die kirchliche Lehre vom Fegefeuer, die einen jenseitigen, postmortalen Ort annimmt, an dem die Seelen der Verstorbenen abschließend gereinigt und geläutert werden. Der Aufenthalt im Fegefeuer ermöglicht, dass lässliche Sünden oder noch ausstehende Strafen für schon bereute und gebeichtete Sünden abgebüßt werden können. Das Fegefeuer mildert damit den scharfen Dualismus von Himmel und Hölle, von entweder Seligkeit oder Verwerfung. Die Möglichkeit, bereits zu Lebzeiten einen Ablass oder Nachlass auf diese Strafzeiten zu erwirken, ist für Gläubige nicht nur wichtig, um die Verweildauer an diesem peinigenden Ort abzukürzen, sondern auch, um möglicherweise unabsichtliche oder unwissentliche Verfehlungen abzugelten, die sich als Hindernis für die eigentlich sicher geglaubte Seligkeit erweisen könnten. Die Möglichkeit zum Erwerb eines Ablasses kann aber auch genutzt werden, um stellvertretend für bereits verstorbene Angehörige einen solchen Nachlass zu erwirken. Die Jenseitssorge im Diesseits gilt also nicht nur dem eigenen Heil. Frömmigkeitsübungen, darunter auch das Gehen des Kreuzwegs, werden in diesem Kontext nicht nur als religiöse Pflichten, sondern vornehmlich als religiöse Leistungen verstanden. Die Einhaltung der genauen Entfernungsangaben, der Vorschriften für die körperliche Bewegung und der Vorgaben der zu sprechenden Gebete garantieren jeweils die Wirksamkeit für die Jenseitsvorsorge. Für spätmittelalterliche Gläubige geht es bei dieser Form der „gezählten Frömmigkeit" ganz im Sinne arithmetischer Logik um das „Zählen und Kumulieren von Frömmigkeitsakten".[14] Das mag heutigen Menschen befremdlich erscheinen, liegt aber auf der Linie des Verständnisses einer bereits frühmittelalterlich elaboriert ausformulierten Vorstellung von ausgleichender Gerechtigkeit, die im Messen, Zählen, Wiegen auch Bilder für das göttliche Richteramt und die Bedingungen göttlicher Barmherzigkeit findet. Ein daraus sich ableitendes System von Bußtarifen[15] wird zunehmend schriftlich fixiert und weiter ausdifferenziert und erscheint in der spätmittelalterlichen Frömmigkeitspraxis allgegenwärtig.[16] Seit der

13 „Ablaß ist der Nachlaß zeitlicher Strafe vor Gott für Sünden, deren Schuld schon getilgt ist; ihn erlangt der entsprechend disponierte Gläubige unter bestimmten festgelegten Voraussetzungen durch die Hilfe der Kirche, die im Dienst an der Erlösung den Schatz der Sühneleistungen Christi und der Heiligen autoritativ verwaltet und zuwendet." CIC 1984, Can. 992.

14 Angenendt u.a. 1995, 1.

15 Vgl. ebd. 12ff.

16 Vgl. ebd. 41.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

reformatorischen Kritik stehen Ablasswesen und Ablasserwerb unter dem Generalverdacht einer käuflichen, dadurch gleichsam automatisierten, vor allem aber kirchlich institutionalisierten Heilsaneignung. Sie unterlaufen die theologisch unhintergehbare Rede von der absolut freien göttlichen Gnade, markieren aber auch einen massiven Kontrast gegenüber aktuell geläufigen Gottesbildern, die das Gegenstück der Gnade, nämlich die Verwerfung zunehmend eliminieren, mindestens aber ausklammern. Insbesondere das dem Gedanken vom Ablass zugrundeliegende Bußkonzept mit seiner Idee der Beleidigung Gottes durch menschliche Sündhaftigkeit erscheint kaum vereinbar mit dem Selbstverständnis von Freiheit und Verantwortung, Strafe und Wiedergutmachung in der rechtsstaatlich organisierten westlichen Moderne. Auch der damit verbundene Leistungsgedanke widerspricht geläufigen Vorstellungen einer reflektierten Spiritualität. Insofern wundert es nicht, dass Gemeindegruppen und Gläubige, die heute auf gut erschlossenen, geradezu touristisch anmutenden Kreuz- und Pilgerwegen unterwegs sind, befremdet auf diesbezügliche Hinweise reagieren. Sie verstehen ihr Unterwegssein zumeist entweder diakonisch oder spirituell: als am Leiden Jesu orientiertes sozialpolitisches Gebet oder als Meditation der Selbstfindung im Licht der eigenen Begrenzungen.

Darüber hinaus realisieren sie einen weiteren Aspekt, der nachreformatorisch im katholischen Kontext besonders befördert wird und ganz unmittelbar an die frühchristliche Begründung der Tradition anschließt, nämlich die Praxis des Kreuzwegs als identitätsstiftende gemeinschaftsbezogene Liturgie.

2.3 Ortsmarkierungen als identitäts- und gemeinschaftsstiftende Bezüge

Insbesondere im Zeitalter des Barock setzt die vermehrte Errichtung solcher Stationswege im Freien in katholischen Gegenden bis heute unübersehbare „sakrale Akzente in das Landschaftsbild."[17] Darin liegt ohne Zweifel auch ein religionspolitisch antireformatorischer Grundzug, aber es zeigt sich doch vor allem religionsgeschichtlich und -soziologisch, wie die „spätmittelalterlichen Formen [der Passionsfrömmigkeit] in der Barockzeit inhaltlich breit entfaltet und zugleich intensiviert wurden. Stärker als im Mittelalter erschien sie nun als eine gemeinschaftlich vollzogene Frömmig-

17 Wagner 1967, 213.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

keitspraxis, die damit das gottesdienstliche Leben erweiterte."[18] Vollzug und Gestaltung werden in dieser Zeit einer gewichtigen Revision unterzogen. Dazu gehört zum einen das von der römischen Ablasskongregation 1731 als verbindliche Norm angenommene, vom Franziskaner Leonhard von Porto Maurizio vorgelegte Formular zur Anleitung und Durchführung der Kreuzwegandacht, das bereits 11 Jahre später in einem wesentlichen Punkt geändert wird. Die Festlegung der aus dem Heiligen Land übernommenen Entfernungen zwischen den Stationen wird aufgehoben und damit die Anpassung des Kreuzwegs an örtliche topographische Gegebenheiten erleichtert, vor allem aber wird damit seine Verlegung in den Innenraum der Kirchen befördert. Der Kreuzweg wird dort zumeist an den Seitenwänden des Kirchenschiffs in szenisch-narrativer bildlicher Gestaltung präsentiert und nicht zuletzt in die katechetische Unterweisung eingebunden. Spätestens im 19. Jahrhundert gehört er zur Standardausstattung der Inneneinrichtung katholischer Kirchen. Bei der gemeindlichen Kreuzwegandacht im Innenraum wird nicht selten auf die gemeinsame Begehung verzichtet, die stellvertretend vom Priester und den Ministranten geleistet wird. Bei vielen, auch kirchlich eng gebundenen Gläubigen der Gegenwart ist das Bewusstsein geschwunden, dass der körperliche Nachvollzug konstitutiv für diese Frömmigkeitsübung ist, die die rechte Disposition, die *Meditatio Passionis* und die körperliche Bewegung von einer Station zur anderen einfordert.[19]

Ohne Zweifel dient der Kreuzweg in der Zeit der Gegenreformation in besonderer Weise der konfessionellen Formation, die in „Konfessionskulturen" und „Konfessionsgesellschaften" zum Ausdruck kommt.[20] Diese umfassen eben nicht nur Liturgie und kirchliche Handlungsformen, sondern immer auch Alltagsleben, Arbeits- und Freizeitwelten, Familie und Erziehung, also die gesamte gesellschaftliche Existenz. Die Bewältigung der Erfahrungen und Entwicklungen, auch der Brüche und Katastrophen des 17. und 18. Jahrhunderts erfolgt nicht nur politisch und institutionell, mit der (katholischen) Kirche als einem wesentlichen Player, sondern vor allem auch alltagsbezogen und sozial und in diesem Zusammenhang eben auch religiös und spirituell. Mit der typisch katholischen Landschaftsmöblierung durch Wegkreuze, Bildstöcke und Kreuzwegstationen kommen nicht nur Ansprüche auf politische Vorherrschaft im Anschluss an den Dreißigjährigen Krieg zum Ausdruck. Sie sind auch nicht nur im Sinne einer geistli-

18 Bärsch 2018, 538.
19 Vgl. Forster 1986, 628.
20 Holzem 2015, 21.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

chen Kosmogonie zu verstehen als Zueignung der Welt an Gott, wie sie etwa in mittelalterlichen Stadtplanungen vorgesehen war. Vielmehr zeigt sich in dieser Form einer landschaftsbezogenen religiösen Ästhetisierung auch eine konfessionstypische Frömmigkeit, die „über weiteste Strecken symbolisch-rituell, weniger wortförmig-kognitiv“[21] ausgerichtet ist. An diesen Frömmigkeitsformen macht sich fest, wohin man gehört, zu wem man gehört. Sie sind damit wesentlicher Bestandteil personaler Identität und sozialer Bewusstheit. Auf dem Weg zur Schule, zum Bäcker, auf den Acker, in die Werkstatt und ins Kontor am Bildstock das Kreuzzeichen zu schlagen oder den Hut zu ziehen ist Bestandteil des lebensweltlichen, konfessionell geprägten Habitus, angeeignet, verinnerlicht, gleichsam verkörpert: in konfessionsgemischten Gegenden ein Distinktionsmerkmal, in konfessionell homogenen ein Identifikationsnachweis.

Von derlei sozialer Kontrolle ist die gegenwärtige religiös individualisierte und pluralisierte, vor allem aber zunehmend säkular geprägte Gegenwart weit entfernt. Gleichwohl ist festzustellen, dass die materiellen Relikte dieser Zeit eben nicht nur als mal mehr, mal weniger denkmalwürdige historische Artefakte betrachtet werden, sondern in Gebrauch sind. Dass hier nach wie vor identitätsstiftende und gemeinschaftsbildende Kräfte am Werk sind, wird offenbar, wenn es um Umsetzung, Umgestaltung oder Entfernung geht. Die Gründe für solche Eingriffe können ganz verschieden sein, ein unabweisbar aktueller und gewichtiger Grund ist der oftmals unverhohlene Antisemitismus dieser christlichen Bildtradition.[22] Umso überraschender ist gelegentlich das Diskussionspotenzial im nachbarschaftlichen, längst nicht nur im gemeindlichen Umfeld, das mit solchen Ansinnen einhergeht. Offenkundig zeigt sich hier, jenseits der explizit öffentlich-liturgischen Verwendungszusammenhänge, die längst geschwunden sind, ein Bedürfnis der vertrauten Ortsmarkierung in der sich wandelnden Stadt-, Dorf-, Umgebungslandschaft. Ein Bedürfnis, das insbesondere auch aus dem Kontext der Kirchenumnutzungen und -schließungen bekannt ist.[23] Es zeigt sich aber auch die Wertschätzung eines aktuellen handlungsorientierten Umgangs mit den Bildstöcken und Kreuzwegstationen, dem offenkundig zugesprochen wird, mehr zu sein als bloße heimatbezogene Traditionspflege.

21 Holzem 2002, 195.

22 Vgl. https://spuren-sichtbar-machen.de/; https://wir-erzbistum-paderborn.de/news/steine-des-anstosses-oder-mahnende-zeichen/ <28.11.2024>. Vgl. auch die gemeinsamen Leitlinien der katholischen (Erz-)Bistümer und evangelischen Landeskirchen in Nordrhein-Westfalen 2025.

23 Vgl. Burrichter 2011.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3 Diffusion oder Transformation? Praktisch-theologische Überlegungen angesichts veränderter Praxis

Dieses Mehr lässt sich recht unmittelbar an den vorgestellten drei Deutungshorizonten und ihren zeitgenössischen Wandlungen festmachen. Weitgehend ungebrochen erscheint der affektiv bestimmte Aufforderungscharakter von Bildstöcken und Kreuzwegstationen. Überwiegend stehen dabei persönliche Beziehungen im Vordergrund: Andenken an Verstorbene, Genesungswünsche für Kranke, Bitten um Wohlergehen der Liebsten. Die im Spätmittelalter forcierte Empathie mit dem leidenden Jesus gilt nun dem individuellen Nahbereich. Für die dort bewegenden Nöte, Sorgen und Hoffnungen erscheinen die geprägten und materiell gekennzeichneten Orte besonders anschlussfähig, weil sie damit verbundene performative Ausdruckshandlungen geradezu von sich aus vorschlagen: Kerzen anzünden, Blumen niederlegen. Das könnte man auch im Privaten tun, aber zu diesem spezifischen Angebotscharakter gehört, dass auch Vorübergehende, ja Fremde, die Zeichenhandlung wahrnehmen. Verstehen und Deutung dieser Zeichen oszillieren dabei zwischen Anschlüssen an traditionelle (katholische) Deutungsmuster und aktuelle (spirituell und nicht spirituell geladene) Erinnerungsformen. Gegen die landläufige Wahrnehmung, dass der Abbruch religiös-kirchlicher Bindung sich immer zuerst an Praxisdimensionen zeigt, ist hier einmal mehr festzustellen, dass auch und gerade an Praktiken aus dem religiös-liturgischen Kontext festgehalten wird.[24] Ja, dass diese Praktiken sogar von Angehörigen säkularer Milieus als treffend und passend übernommen werden. Zu fragen bleibt, ob die damit zweifellos verbundene und beobachtbare Umdeutung im Gebrauch den christlichen Sinngehalt verfehlt oder ob sich hier religionssoziologisch beobachtbar der Paradigmenwechsel von einer kirchlich sanktionierten normativ-verbindlichen Ausdrucksform zu einem erfahrungsgesättigten und alltagsbezogenen Verstehen des im christlichen Glauben Gemeinten vollzieht. Praktisch-theologisch mit dieser Frage verbunden ist die Entscheidung für einen eher weiten Religionsbegriff, der an „die Bedürfnisse nach Sinn und an die Sinnfragen der Menschen anschließen und Religion so als Sinnsystem mit Deutungskompetenz“[25] verstehen kann. Praktisch-theologisch mit dieser Frage verbunden ist aber auch die Herausforderung, die ästhetischen Motivwelten der Christentumsgeschichte und deren Artefakte als motiv-

24 Ebertz 2017, 37.
25 Könemann 2015, 10.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

trächtige Ausdrucksformen für Menschen der Gegenwart so zu vermitteln, dass auch in einer religiös und weltanschaulich pluralisierten Gegenwart Bildstöcke und Kreuzwegstationen als Orte erscheinen, an denen Platz ist für das, was bewegt.[26]

Ohne Zweifel kaum noch realisiert wird im privaten Umgang mit dem Kreuzweg sein Charakter als Bußübung. Aber auch im gemeinschaftlich-liturgischen Kontext ist zu fragen, „welche Konsequenzen ein veränderter und problematisch gewordener Umgang mit Schuld, mit dem Bewusstsein des Schuldigwerdens, seiner Integration in das eigene Leben und in das Gegenüber zu Gott, auch der Buße für eine überlieferte Spiritualitätsform hat. Wie geht man heute mit einer Kreuzwegsandacht um, die fremd gewordene Formen des Sündenbewusstseins zum Thema hat?“[27] Beobachtbar ist, dass die historischen Artefakte in ihrer inhaltlichen Ausrichtung zumeist als problematisch wahrgenommen werden. Sie spiegeln eine Frömmigkeit, die heute so nicht mehr realisiert wird. Sie sind oftmals, in Bildern wie Texten, antijudaistisch geprägt und widersprechen damit Überzeugungen und Grundsätzen des jüdisch-christlichen Gesprächs. Gleichwohl wird der öffentliche Charakter geschätzt und im Horizont sozial-politisch orientierter Initiativen durch die Unterlegung mit neuen Texten inszeniert.[28]

Unübersehbar ist in jüngster Zeit der Trend zur Nutzung von Pilger- und Kreuzwegen durch die Wandercommunity.[29] Seit dem Erscheinen von Reiseberichten Prominenter wie Hape Kerkeling oder Annie Lennox wird dabei vor allem das Thema der Selbstfindung in den Vordergrund gerückt. Darin spiegelt sich zum einen der Zug zur Individualisierung, aber auch die Erfahrung der Fragmentarisierung von Lebens- und Erfahrungszusammenhängen in der beschleunigten Moderne. Stationenwege werden in diesem Zusammenhang als individuelle Reflexionsübungen verstanden, die durch die einzelnen Haltepunkte eine Strukturierung, eventuell sogar einen systematischen Aufbau und gegebenenfalls wiederholbaren Ablauf erfahren. Ohne Schwierigkeiten kann dies auch als persönliche spirituelle Übung in religiöse Lernprozesse eingebunden werden.[30] Ganz grundlegend aber wird

26 Vgl. Burrichter 2018, 26f.
27 Sternberg 2003, 176.
28 Vgl. beispielhaft: https://www.jugendkreuzweg-online.de/; https://kreuzweghaniel.de/ <30.11.2024>.
29 Vgl. beispielhaft: https://www.outdooractive.com/de/pilgerwege/deutschland/pilgerwege-in-deutschland/1457401/; https://www.komoot.com/de-de/discover/pilgerwege <30.11.2024>.
30 Vgl. Woppowa 2021.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit dem Rekurs auf Selbstfindung die praktisch-theologische Frage nach dem Begriff der Identität gestellt, verstanden als „das Bemühen um das Gefühl der eigenen Wiedererkennbarkeit“[31] und damit als unabschließbarer biografischer Prozess, der weniger Entwicklung ist als vielmehr „Komposition des Differenten“.[32] Im Umgang mit Differenz hilft Wahrnehmung von Differenz: Während die körperbezogene Wegerfahrung die Aufmerksamkeit für die eigenen Kräfte, Möglichkeiten und Empfindungen schärft, konfrontiert die materielle ästhetische Gestalt in ihren religiösen Verweisen mit Alterität und schärft die Aufmerksamkeit für Momente der Unverfügbarkeit, für den „bleibend fragmentarischen Charakter menschlicher Selbstversicherung.“[33]

Literaturverzeichnis

Angenendt, Arnold (2009): Geschichte der Religiosität im Mittelalter, Darmstadt 4. Aufl.

Angenendt, Arnold/Braucks, Thomas/Busch, Rolf/Lentes, Thomas/Lutterbach, Hubertus (1995): Gezählte Frömmigkeit, in: Hauck, Karl/Keller, Hagen/Wollasch, Joachim (Hg.): Frühmittelalterliche Studien Bd. 29, Berlin, 1–71.

Bärsch, Jürgen (2018): Liturgie in der Zeit von Barock und katholischer Konfessionalisierung, in: Ders./Benedikt Kranemann (Hg.): Geschichte der Liturgie in den Kirchen des Westens. Rituelle Entwicklungen, theologische Konzepte und kulturelle Kontexte, Bd. 1 Von der Antike bis zur Neuzeit, Münster, 515–559.

Burrichter, Rita (2011): „Hinter der Kirche gleich links“. Überlegungen zum Verhältnis von „Identifizierung“, „Identifikation“ und „Identität“ im Horizont der Umnutzung von Kirchengebäuden, in: Bitter, Gottfried/Blasberg-Kuhnke, Martina (Hg.): Religion und Bildung in Kirche und Gesellschaft, Würzburg, 226–234.

Burrichter, Rita (2018): Keine Frage des Stylings. Einige Gründe für eine ästhetische Ausrichtung der Religionspädagogik, in: Religionspädagogische Beiträge Heft 78, 24–32.

Burrichter, Rita (2023): Zwischen Wanddekoration, Unterrichtsmedium und Frömmigkeitspraxis. Der Kreuzweg als »raumgreifendes« Inventar, in: Keller, Sonja/Roggenkamp, Antje (Hg.): Die materielle Kultur der Religion. Interdisziplinäre Perspektiven auf Objekte religiöser Bildung und Praxis, Bielefeld, 93–105.

CIC 1984: Codex Iuris Canonici. Codex des kanonischen Rechts. Lateinisch-deutsche Ausgabe, Kevelaer, 2. Aufl.

31 Englert 2014, 138.
32 Ebd.
33 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die katholischen (Erz-)Bistümer und evangelischen Landeskirchen in Nordrhein-Westfalen (Hg.) (2025): ... und jetzt? Leitlinien zum Umgang mit antijüdischen Bildwerken in und an Kirchenräumen, [https://www.erzbistum-paderborn.de/wp-content/uploads/sites/6/2025/03/Leitlinie_AJBIK_2025.pdf] <15.10.2025>.

Dinzelbacher, Peter (2000): Heiligung des irdischen Raumes, in: Ders. (Hg.): Handbuch der Religionsgeschichte im deutschsprachigen Raum. Mit einem Beitrag von Daniel Krochmalnik, Bd. 2 Hoch- und Spätmittelalter, Paderborn, 243–261.

Ebertz, Michael N. (1996): Synkretismus im (popularen) Christentum. Soziologische Aspekte der Hybridisierung von Todesvorstellungen, in: Drehsen, Volker/Sparn, Walter (Hg.): Im Schmelztiegel der Religionen. Konturen des modernen Synkretismus, Gütersloh, 285–312.

Ebertz, Michael N. (2017): Liturgie im gesellschaftlichen Wandel – zur Dienstleistung? In: Wahle, Stephan/Leven, Benjamin (Hg.): Liturgie und Glaube. Gottesdienstliche Feiern und persönliche Formen des Glaubens, Trier, 32–51.

Englert, Rudolf (2014): Komposition des Differenten. Inwieweit ist so etwas wie eine „religiöse Identität" heute noch möglich? In: Schlag, Thomas/Simojoki, Henrik (Hg.): Mensch – Religion – Bildung. Religionspädagogik in anthropologischen Spannungsfeldern, Gütersloh, 128–139.

Forster, Wilhelm (1986): Art. Kreuzweg I, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 6, Freiburg i.Br. (Sonderausgabe), Sp. 627–629.

Holzem, Andreas (2002): Religiöse Erfahrung auf dem Dorf, in: Haag, Norbert (Hg.): Ländliche Frömmigkeit. Konfessionskulturen und Lebenswelten 1500–1850, Stuttgart, 181–205.

Holzem, Andreas (2015): Christentum in Deutschland 1550–1850. Konfessionalisierung – Aufklärung – Pluralisierung, Bd.1, Paderborn.

Klie, Thomas (2023): Wie die Praktische Theologie zur Sache kam, in: Keller, Sonja/Roggenkamp, Antje (Hg.): Die materielle Kultur der Religion. Interdisziplinäre Perspektiven auf Objekte religiöser Bildung und Praxis, Bielefeld, 77–89.

Könemann, Judith (2015): Art. Religion, in: WiReLex. Das wissenschaftlich-religionspädagogische Lexikon im Internet. Permanenter Link zum Artikel: https://bibelwissenschaft.de/stichwort/100075/.

Leppin, Volker (2021): Repräsentation und Reenactment. Spätmittelalterliche Frömmigkeit verstehen, Tübingen.

Sternberg, Thomas (2003): „Und lass mich sehn dein Bilde". Der Kreuzweg als liturgisches und künstlerisches Thema, in: Liturgisches Jahrbuch 53, 166–191.

Stock, Alex (1998): Poetische Dogmatik. Christologie, 3. Leib und Leben, Paderborn.

Wagner, Georg (1967): Barockzeitlicher Passionskult in Westfalen. Münster.

Woppowa, Jan (2021): Art. Spirituelles Lernen, in: WiReLex. Das wissenschaftlich-religionspädagogische Lexikon im Internet. Permanenter Link zum Artikel: https://bibelwissenschaft.de/stichwort/200952/.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Autorinnen und Autoren des Bandes

Markus Brodthage, Dr. theol., ist Lehrkraft im Vorbereitungsdienst mit den Fächern Katholische Religionslehre und Musik in der Abteilung Gymnasium der Schulen der Brede in Brakel und war zuletzt wissenschaftlicher Mitarbeiter des Arbeitsbereichs Praktische Theologie/Religionspädagogik des Instituts für Katholische Theologie und ihre Didaktik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.

Rita Burrichter, Prof. Dr. theol., ist Professorin für Praktische Theologie an der Universität Paderborn.

Maike Maria Domsel, PD Dr. theol., ist Privatdozentin am Lehrstuhl für Religionspädagogik, religiöse Erwachsenenbildung und Homiletik an der Universität Bonn.

Verena Marie Eberhardt, Dr. phil., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Religionswissenschaft und Religionsgeschichte der Evangelisch-Theologischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Stefan Hampl, Ass.-Prof. Dr. phil., ist Assistenzprofessor für Psychologie an der Sigmund Freud PrivatUniversität in Wien und dortiger Vizerektor für Lehre.

Martin Heger, Prof. Dr. iur. Dr. h.c., ist Professor für Strafrecht, Strafprozessrecht und Europäisches Strafrecht und Neuere Rechtsgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin.

Bernhard Kretschmer, Prof. Dr. iur., ist Professor für Strafrecht und Strafprozessrecht an der Justus-Liebig-Universität Gießen.

Dieter Krimphove, Prof. em. Dr. iur., war Professor für Wirtschaftsrecht und Europäisches Wirtschaftsrecht an der Universität Paderborn und ist Jean-Monnet-Professor *ad personam* sowie Visiting-Professor der Universität für Weiterbildung Krems.

Konrad Lachmayer, Prof. Dr. iur., ist Professor für Öffentliches Recht und Europarecht an der Fakultät für Rechtswissenschaften und Vizedekan für

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Forschung der Fakultät für Rechtswissenschaften der Sigmund Freud PrivatUniversität in Wien.

Johannes Mayser ist Oberregierungsrat im Bundesdienst und war zuvor wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Strafrecht und Strafprozessrecht an der Justus-Liebig-Universität Gießen.

Thomas Mark Németh, Prof. Dr. iur. Dr. theol., ist Professor für Theologie und Geschichte des christlichen Ostens an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Wien.

Serhat Ortac, Dipl.-Pol., ist Richter am Landessozialgericht in Essen und Vorstandsmitglied der Gesellschaft Ezidischer AkademikerInnen (GEA).

Anja Ilka Schneider, M.A., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln, Mitglied der DFG-Forschungsgruppe 2733 „TRANSARA – Sakralraumtransformation" und Dozentin für Kunstgeschichte an der vhs Mainz.

Nicola Towfigh, Dr. phil., ist langjähriges Mitglied in Leitungsfunktionen der Bahá'í-Gemeinde und stellvertretende Geschäftsführerin des Runden Tisches der Religionen in Deutschland.

https://doi.org/10.5771/9783748949435 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY