

# Gewaltdarstellung in der spätmittelalterlichen Kunst – Neue Thesen zur Deutung von Martyrium und Passion

Assaf Pinkus  
**Visual Aggression: Images of Martyrdom in Late Medieval Germany.** University Park, The Pennsylvania State University Press 2021. 216 S., 50 Farb-, 87 s/w Abb. ISBN 978-0-271-08379-7. \$ 109,95 (auch als e-Book).

Volker Hille  
**Bilder der Gewalt im Spätmittelalter. Kontexte, Formen und Funktionen** (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, 19). Affalterbach, Didymos-Verlag 2022. 224 S., 104 Tafeln mit 177 s/w und 27 farbigen Abb. ISBN 978-3-939020-19-6. € 69,00.

**G**ewalt und Leiden waren in letzter Zeit nicht nur im Rahmen der Debatte um die Darstellung von Körperlichkeit in der Kunst des Mittelalters Gegenstand kunsthistorischer Forschung: In einem von der Gerda Henkel Stiftung geförderten deutsch-israelischen Projekt „Violence Imagery in Late Medieval Germany. Rhetoric and Response Forms in Visual Representations of Martyrdom and the Passion / Gewaltdarstellungen im spätmittelalterlichen Deutschland. Reaktionsformen und Rhetorik bildlicher Darstellungen von Martyrium und Passion“, geleitet von Martin Büchsel (Goethe-Universität Frankfurt a. M.) und Assaf Pinkus (Tel Aviv University, The Yolanda and David Katz Faculty of the Arts, Department of Art History), wur-

den von 2016 bis 2019 die „Normen und Codes der Darstellung von Gewalt sowie deren visuelle Rhetorik“ analysiert. Dabei sollte auch das Verhältnis zwischen der zeitgenössischen Praxis der Anwendung von Körperstrafen und bildlich dargestellter Gewalt definiert werden. Aus dem Projekt gingen jüngst zwei Publikationen hervor, deren Ergebnisse hier vorgestellt und diskutiert werden.

## GEWALTDISKURSE AUF KIRCHENFASSADEN IM 14. JAHRHUNDERT?

Assaf Pinkus zeigt in seiner unterschiedlich bewerteten Studie (z. B. Heather McCune-Bruhn in: *Choice* 59, 2021, 4: [https://www.choice360.org/\[02.08.2022\]](https://www.choice360.org/[02.08.2022])); Gia Toussaint, Blut quillt, Köpfe rollen, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 85, 2022, H. 1, 133–138) ein hohes Reflexionsniveau bei der Hinterfragung der traditionellen Deutungsmuster. Seine originelle Sichtweise ist, dass die serielle Darstellung brutaler Einzelszenen aus Heiligen-Martyrien in den Archivolten bestimmter Kirchenfassaden der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts (St. Theobald, Thann; Heilig-Kreuz-Münster, Schwäbisch Gmünd; **Abb. 1**) Gewalt erstmalig zum künstlerischen Thema gemacht habe; diese „Galerien der Gewalt“ versteht der Autor als „a visual discourse on the nature of violence as both a moral and an ethical problem.“ (76) Dieses Phänomen sei vor dem Hintergrund der Ausbildung von Territorialstaatlichkeit und dem damit einhergehenden Versuch zu sehen, Gewalt durch die Kodifizierung des Rechts kontrollieren zu wollen (6 und 58–61). Denn die an den Fassaden verbildlichte Gewaltausübung entspricht zum Teil nicht dem in den Legenden beschriebenen Martyrium, sondern dem zeitgenössischen Waffeneinsatz in Krieg und Justizvollzug.

So wurde am nördlichen Chorportal des Heilig-Kreuz-Münsters in Schwäbisch Gmünd zwi-



**Abb. 1 Schwäbisch Gmünd, Heilig-Kreuz-Münster, nördliches Chorportal, Parler-Werkstatt, zwischen 1351 und 1370 (Foto: Ingeborg Nagel, Waldstetten, 2021)**

schen 1351 und 1370 durch die Parler-Werkstatt gezeigt, wie ein männlicher Heiliger, vermutlich Jacobus Minor, mit einer Axt wie in einer Schlacht getötet wird (80 mit fig. 12). Die Wandgemälde in St. Georg in Schenna mit dem Martyrium des Titelheiligen, zwischen 1380 und 1400, folgen dagegen der „Liturgie“ (so Pinkus) der öffentlichen Hinrichtung mit der vorausgehenden Folter (25). Für solche Anleihen findet Pinkus auch Beispiele unter den Martyriumsszenen an der Westfassade von St. Theobald in Thann, zwischen 1370 und 1400 (Kapitel 2). Angesichts ihres historischen Kontextes, der Pest 1347, den daraus resultierenden Pogromen 1348f. und den Gewalttaten marodierender Söldner aus England ab 1365 kommt er zu dem Schluss, dass die Serien der Heiligenmartyrien Inszenierungen von Gesetz und Ordnung seien (61). Dem muss man mit Blick auf den Anbringungsort der Zyklen, einer Kirchenfassade, entgegenhalten: Das Massensterben durch die Seuche, die Pogrome und nicht zuletzt auch das Erdbeben von 1348, das ebenfalls viele Todesopfer forderte,

warfen nicht nur Probleme der öffentlichen Ordnung auf, sondern haben die Menschen vor allem in religiöser Hinsicht zutiefst verunsichert, was sich u. a. in einem Wiederaufleben der Geißlerbewegung in bis dato nicht gekanntem Ausmaß äußerte.

Nicht zu Unrecht wurde dies als eine Voraussetzung für den neuen ausdrucksstarken Figurenstil der Parler am 1351 begonnenen Chor des Münsters in Schwäbisch Gmünd gesehen, wo die erste skulpturale Serie von Martyriumsszenen zu finden ist. Die Darstellungen waren angesichts des massenhaften Todes wohl eher durch die Hoffnung auf Erlösung und das ewige Leben motiviert und vielleicht auch apotropäisch gemeint, als dass sie ein funktionierendes Rechtssystem vor Augen führen und den Gläubigen das Gefühl von Schutz und Sicherheit durch die christlichen Autoritäten vermitteln sollten. Eine Gerichtsordnung gab es zu dieser Zeit weder für Schwäbisch Gmünd noch für Thann; man kannte allenfalls den 1268 bis 1272 wohl in einem Regensburger Mendikantenkloster



Abb. 2 Allegorische Darstellung von Gewalt, Schuld und Ungüte. Illustration zu Thomasin von Zerclaere, *Der Welsche Gast* (1215/16), Handschrift, Regensburg (?), um 1256. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 72v, Detail (<https://doi.org/10.11588/diglit.192>)

zusammengestellten sog. Schwabenspiegel. Erst die 1532 erlassene *Constitutio Criminalis Carolina* schuf einen allgemeinen gesetzlichen Rahmen, an dem sich in der Folge städtische Gerichtsordnungen ausrichteten.

**S**ignifikant für den Paradigmenwechsel zur naturalistischen Gewaltdarstellung sei, so Pinkus, die Bedeutungserweiterung des angeblich nur im Mittelhochdeutschen vorkommenden Wortes „gewalte“ (8). Es habe sich von einem Ausdruck, der ausschließlich Autorität und Herrschaft beschreibt, zu einem Begriff, der auch die physische Gewalt meint, verändert. Der Begriff „gevalt“ im Sinne von Rechtsverletzung, Zwang, Erpressung ist jedoch schon im Althochdeutschen ab 1000 be-

692–695), doch bekanntlich ist die Kodifizierung der Anwendung von Leibesstrafen und damit der Gewalt gegen Täter schon für das 11. Jahrhundert belegt (Karl Kroeschel, *Deutsche Rechtsgeschichte*, Bd. 1 [bis 1250], Darmstadt<sup>9</sup>1989, 187ff.).

### DER BEGRIFF DER GEWALT IM MITTELALTER

Eine zeitliche Koinzidenz mit einer Bedeutungserweiterung des Begriffs Gewalt, der Kodifizierung von Gesetzen gegen Gewalttaten und dem ersten Auftreten der Martyriums-Serien in den Archivoltenzyklen scheint es demnach nicht zu geben. „Gewalt“ wird auch nicht erst im 14. Jahrhundert Gegenstand allegorischer Bilder, wie Pinkus meint (30f.): Schon in der frühesten bekannten Handschrift des *Welschen Gastes* des Thomasin von Zer-

legt. Dass die Beispiele aus dieser Epoche nicht allzu zahlreich sind, liegt an der Überlieferung althochdeutscher Sprachdenkmäler. Im zwischen 1220 und 1235 von Eike von Repgow aufgezeichneten Landrecht (*Sachsenspiegel*, Ldr III 2) ist dann ausdrücklich vom Straftatbestand der „Gewalt“ gegen Kleriker und Juden die Rede (zahlreiche weitere Beispiele: *Deutsches Rechtswörterbuch*, Bd. 4, 1951, Sp.



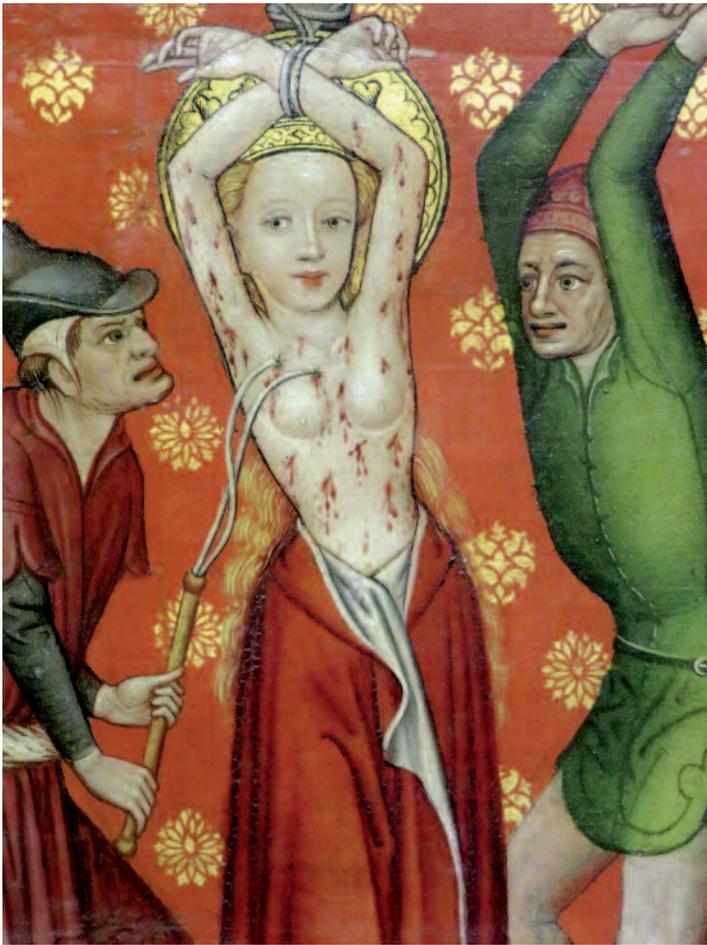


Abb. 4 Geißelung der hl. Katharina von Alexandrien, Detail des sog. Katharinen-Retabels, Oberrhein, um 1440. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Pinkus 2021, Farbtafel 23)

rien, der Paradigmenwechsel zu einem gewissen Naturalismus lässt sich, wie ausgeführt, insbesondere für Schwäbisch Gmünd und Thann viel plausibler durch die nahezu zeitgleiche Erfahrung von massenhaftem Sterben und Gewalt erklären als mit der Reflektion eines philosophischen Diskurses.

### FRAGWÜRDIGE METHODODIK

Die besondere Drastik im künstlerischen Ausdruck, wie sie bei diesen Beispielen sichtbar wird, sollte Pinkus zufolge an die affektive Frömmigkeit durch körperliche Identifikation appellieren. Ein zentraler Begriff ist für ihn die „bodily imagination“ (5 und 114; Kapitel 3), eine physische Vorstellung im Sinne einer körperlichen Erfahrung auf der Grundlage der „Somaesthetics“ (67ff.) von Richard Shusterman (*Thinking through the Body: Essays in Somaesthetics*, New York u. a. 2012): „Through bodily imagination, violence emerges as

category and subject of artistic reflection“ (76). Mit Gia Tournant und Volker Hille ist allerdings zu fragen, wie die Identifikation des Betrachters mit dem Leiden der Märtyrer vor einem Kirchenportal erfolgen sollte, wo diese als Archivoltenkulpturen deutlich der Tympanonskulptur mit Passionsikonographie bzw. dem Marienleben unter-respektive zugeordnet wurden. Es fällt daher schwer, wie Pinkus die Deutung im Sinne der *Imitatio Christi* als primär zurückzuweisen, auch wenn sich die Leiden unterscheiden. Denn mit dem Gedanken der Nachfolge in der Passion wird jedes menschliche Leiden überhöht und als ein

Gottesdienst vorgestellt, der im Jenseits belohnt wird. Verweise auf Taufe, Ölung und Eucharistie in der Hervorhebung von entsprechenden Elementen wie Altären und Gefäßformen in den Bildern von Martyrien finden sich ja insbesondere bei den detaillierteren Tafelgemälden wie jenen mit den Martyrien von Stephan Lochner, um 1435 (Frankfurt a. M., Städel Museum). Die Aufstellung des Retabels, zu dem die Tafeln einst gehörten, im Kölner Rathaus und damit ein möglicher juristischer Zusammenhang ist nur eine Vermutung und kann keineswegs als Beleg für die These vom strafrechtlichen Hintergrund extremer Gewaltdarstellungen dienen (73f.).

Bei der Schilderung von Martyrien und Folter von Frauen gebe es, wie Pinkus im 4. Kapitel ausführt, eine erotische Komponente, die jedoch vor dem Hintergrund christologischer Liebesmetaphorik zu deuten sei, wie sie u. a. durch Bernhard von Clairvaux in seiner Hoheliedinterpretation ge-

prägt worden ist (89). Dies veranschaulicht Pinkus am Altarretabel mit dem Martyrium der hl. Katharina im Hessischen Landesmuseum, um 1440, und Meister Franckes Barbara-Retabel, zwischen 1410 und 1416, in Helsinki (Abb. 4). Sicherlich war die Thematik eine der seltenen Gelegenheiten, im Rahmen der christlichen Ikonographie den nackten weiblichen Körper darzustellen. Dies wurde bereits ausführlich, nicht ohne Kontroversen hervorzurufen, u. a. von William E. Burgwinke und Carie Howie (*Sanctity and Pornography in Medieval Culture: On the Verge*, Manchester u. a. 2010) und Madeline Caviness (*Visualizing Women in the Middle Ages: Sight, Spectacle, and Scopio Economy*, Philadelphia 2001) untersucht (vgl. 87 und Daria Dittmeyer, Zwischen Mensch-Sein und Heiligkeit: die Tortur der Märtyrer in der spätmittelalterlichen Tafelmalerei nördlich der Alpen, in: *Menschenbilder. Beiträge zur altdeutschen Kunst*, hg. v. Andreas Tacke/Stefan Heinz, Petersberg 2011, 195–212, hier: 203f.). Letztlich ist aber die unzerstörbare Schönheit der Heiligen, die gleichzusetzen ist mit ihrer über jeden Zweifel erhabenen moralischen Integrität, das eigentliche Bildthema: Die brutale Gewalt, die ihrem Körper angetan wird, nimmt die Heilige mit Gelassenheit und ohne Ausdruck von Schmerz hin; sie triumphiert über alle animalischen Laster, die sie personifiziert umgeben, und wird somit zum „exemplum fidei“. Die Wundmale sind dementsprechend stilisiert zum Ornament ihrer Tugend, der Gottesliebe. Hier hält Pinkus den Vorbildcharakter für den/die Betrachter:in durchaus für gegeben (118).

### ZUR FUNKTION VON GEFÄLSCHTEM UND ECHTEM MÄRTYRERTUM

Volker Hille möchte in seiner Dissertation die Gewaltdarstellung in ihrem jeweiligen Kontext interpretieren und die jeweilige Bildstrategie insbesondere vor dem Hintergrund der Funktion der Darstellung klären (22). An den Martyrienzyklen arbeitete er die Gewaltmotive und ihre Varianten, Typen, kompositorischen Strategien sowie die Charakterisierung der Figuren heraus. Mit Hilfe der illustrierten Handschriften des *Sachsenspiegels*



Abb. 5 Grabplatte für Arnold III. von Uissigheim, gest. 1336. Uissigheim, Pfarrkirche St. Laurentius (Hille 2022, Taf. 28)

versucht er zudem, die jeweilige Bewertung des Gewaltakts zu ermitteln, ob dieser als Verbrechen oder gerechte Strafe angesehen wurde (24). Dies diente auch der Überprüfung einer Ausgangsfrage der Forschergruppe, ob der „experimentelle Umgang mit bildlicher Gewalt [...] den zeitgenössischen textlichen und außertextlichen Begriff von Gewalt und Aggression auch als soziales und ethi-

sches Problem mit religiöser wie säkularer Bedeutung erscheinen lassen [könnte]“ ([https://www.gerda-henkel-stiftung.de/gewaltdarstellungen-im-spaetmittelalterlichen-deutschland-reaktionsformen-und-rhetorik-bildlicher-darstellungen-von-martyrium?page\\_id=94414#94414](https://www.gerda-henkel-stiftung.de/gewaltdarstellungen-im-spaetmittelalterlichen-deutschland-reaktionsformen-und-rhetorik-bildlicher-darstellungen-von-martyrium?page_id=94414#94414) [08.08.2022]).

Hilles Fallstudien beleuchten ein äußerst heterogenes Material: Die bislang einzige bekannte skulpturale Darstellung einer Enthauptung auf einer Grabplatte aus den 1330er Jahren in Uissigheim bei Wertheim, die Martyrienzyklen in Schwäbisch Gmünd und am Westportal des Ulmer Münsters (frühes 15. Jahrhundert), die Glasbilder mit den Märtyrer- und Apostelzyklen des Freiburger Münsters (1270) und des Regensburger Doms (zwischen 1320 und 1330), die Illustration der *Schedelschen Weltchronik* (1493) zum vorgeblichen Martyrium Simons von Trient und schließlich die Darstellungen der Ermordung des Thomas Becket in verschiedenen Medien, aus völlig unterschiedlichen Kontexten und damit auch Funktionen aus dem 12. und 13. Jahrhundert (Handschriftenminiaturen, Siegelbilder, Glasgemälde, Reliquiare und Mitren). Das singuläre Beispiel einer Grabplatte mit der Darstellung der Enthauptung eines an den überkreuzten Händen gefesselten liegenden Ritters im Hochrelief ist nicht von vorneherein als Märtyrerbild erkennbar (Abb. 5). Der Ritter wird offenbar (standesgemäß) mit seinem eigenen Schwert gerichtet, denn die Scheide, die neben ihm liegt, ist leer. Die im Verhältnis zum Delinquenten sehr viel kleiner dargestellte handelnde Figur vertritt den Scharfrichter. Die Darstellung des Vorgangs der Enthauptung ist somit der Bildform des Gisant angepasst, bei dem an dieser Stelle häufig Engelsfiguren zu finden sind. Der Ritter wird aufgrund der heute nur noch fragmentarisch erhaltenen, aber gut überlieferten Inschrift als Arnold III. von Uissigheim (um 1298 bis 1336) identifiziert, der wegen Verletzung des Geleitsrechts 1333 auf 10 Jahre des Wertheimer Landes verwiesen wurde und dann maßgeblich an einem Judenpogrom beteiligt war, was am 14.11.1336 dann zu seiner Hinrichtung führte, die man auf der Grabplatte im Relief verewigte. Die Leiche brach- te man in sein Dorf Uissigheim und bestattete sie

in der Kirche. Wunder sollen sich ereignet haben. Schon im 14. Jahrhundert wurde sein mörderisches Handeln verbrämt durch die Legende, der Ritter habe mit dem Pogrom einen Hostienfrevler der Juden rächen wollen. Ob er tatsächlich Reue zeigte, wie ein Chronist berichtet, kann nur vermutet werden. Ein Büßergewand trägt er jedenfalls nicht, wie Hille durch Vergleiche deutlich macht (32f.). Erkennbar sind zudem die sog. Armleder zum Schutz der Unterarme, die dem Raubritter den Namen „König Armleder“ einbrachten (Klaus Arnold, Arnold von Uissigheim [„König Armleder“], in: *Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte* 20, 2004, 13). Die vermeintlichen Wunder waren wohl der Grund, warum man Arnold III. mitten im Kirchenschiff beisetzte. Die Adaptation der Märtyrerkonographie in der Darstellung seiner Tötung und damit die Stilisierung eines Mörders und Räubers zum Opfer auch im Sinne antijüdischer Propaganda ist offensichtlich.

Hille diskutiert ausführlich die Märtyrerszenen in Schwäbisch Gmünd insbesondere in Auseinandersetzung mit der erstmalig 2013 in der Zeitschrift *Gesta* veröffentlichten Deutung von Assaf Pinkus, die dieser dann in der hier vorgestellten Publikation erneut ausführt. Im Gegensatz dazu kommt Hille zu dem Schluss, dass der gewählte Darstellungsmodus nicht primär der Erweckung von Emotionen beim Betrachter diene, sondern gemäß der traditionellen Deutung auf die Schilderung der Passion Christi im Tympanon des Portals im Sinne einer vorbildlichen Imitatio verweise. Nach Hille werfen die Märtyrerszenen aber zugleich ein Licht auf die Sündhaftigkeit der Schergen, als Verkörperungen der Laster „crudelitas“ und „superbia“. In den Apostelmartyrien in Ulm weisen diese einen noch größeren Variantenreichtum auf, was Mimik und Gestik betrifft, wenn auch die Apostel selbst im Vordergrund stehen. In Regensburg schließlich „erzeugt die Verbindung von Passions- und Martyrienszenen mit den Werken der Barmherzigkeit eine vermittelnde Funktion zwischen [...] Ideal der Heiligen und alltäglichen Formen der Nachfolge Christi“ (204).

Simon beatus tridentini puerus, que ob miracula frequenter benè appellat. die mart. xij. kal. aprilis Anno ab incarnatione verbi septuaginta octo supra millesimum quater centum hebdomoda facta a iudeis in iudæna civitate necat. tunc marit erit. Iudei enim ea in verbo cogente patris suo more celebrant. eius filium non habuerit immolandi curam sanguis in immo suo ut possent puerum in hunc modum in famulo curam addi domo fortim repositum. In facta hebdomoda an. die pater luce tera recipere factus in an. foret pater pueri more iocoso. et non aderat genitor nec cura pater ad eadem. Cuius non ruit hic genium falsum pueri curam non dicitur nec videtur. Ieri illico famulo ad eadem. Cuius non ruit hic genium falsum famuloque thobasas vetalis moyses yfrabi as mayer an fymagogâ leti et peccata nudat. In eius collo puerum nevacare possit sudantia appoluerit et ceteris brachio pino puerum fœpser. mor genâ berra et cidentia. Iudei si quis fœpser carne pueri. Quidâ deinde pueri popagere. cui ille manio aliter plantas tinet. crudeliter sanguine collecto hymonos eorum more canca. addit minus b. accipias suspente ab ea. se crete sic oliam maiores nri. pfundam celo terra maris spicore. sic caput eius inter vltas cecidit et veta h bera ad superos fecit iter. inde ad cenas operatur asmas te sanguine eius in xpi vides. Quidâ deinde de anxi paries gnata parantia. postindie eum in fluuo inuenerunt. q. illico verbis fœct felas te mictant. In puer tobilnes te falsis nobilis bramentis eius legi doctori vato puero exhorruit facti et pferam verbis. In deos pfbondit et caules eos sigillatim imponendo totentus attriti eo ordine crimè remulcrut. q. dil. giti. ce. aminatione cognito iudeos p. g. g. supplicio exterminant. Pofit eo tpe verbis. Jo. h. m. d. e. b. a. d. colle. git criciti corp. et sepulchro m. d. a. t. multo castigio cepit floere miracul. Inve et of ipiano vobe p. f. o. r. t. ad leti d. u. n. a. p. a. n. t. i. s. p. e. n. d. i. b. u. s. e. t. f. a. c. t. u. s. v. t. e. n. a. v. e. r. b. a. e. i. m. i. r. a. c. u. l. a. t. i. o. n. e. o. p. u. s. o. m. u. l. t. a. s. i. t. a. t. a. C. o. e. p. e. r. t. v. o. i. p. s. a. t. a. p. a. c. r. i. t. r. i. d. e. n. t. i. n. i. c. i. n. o. b. a. s. i. l. i. c. u. m. p. u. l. c. h. r. a. m. e. r. e. r. e.

Abb. 6 „Martyrium“ des Simon von Trient, Holzschnitt von Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff, in: Hartmann Schedel, Registrium huius operis libri cronicarum cu[m] figuris et imagi[ni]bus ab inicio mu[n]di, Nürnberg: Koberger, 1493, fol. 254v. München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 287 (<https://www.digi.ub.uni-muenchen.de/view/bsb00034024?page=582>)

Wie Hille ausführte, sei im Gegensatz zur literarischen Überlieferung zu Thomas Becket die Christiformitas in den Bildern seines Martyriums nicht prominent, vielmehr werde dort die Analogie zum Opfertod der frühchristlichen Heiligen Stephanus und Laurentius betont. Die Bildformel der Ermordung des Erzbischofs von Canterbury sei jedoch vor allem politisch aufgeladen worden, zunächst als Identifikationsfigur im Konflikt zwischen dem Erzbischof und dem englischen König, also auch zwischen sakralen und profanen Mächten. Im Rahmen des französisch-englischen Antagonismus habe man sie dann als Bildargument gegen die englische Krone eingesetzt (Glasbilder in Angers und Chartres): Die Ermordung des Erzbischofs im Auftrag des englischen Königs lässt diesen als Kirchenfeind und Agenten gegen den christlichen Glauben erscheinen. Zuletzt betonte Melanie Hanan in Bezug auf die Ikonographie der geradezu seriell hergestellten, 75 erhaltenen Becket-Reliquiare aus Limoges den Anspruch des Primats der Kirche gegenüber der säkularen Macht. Darüber hinaus hat sie gezeigt, dass die Darstellung der Ermordung Becket am Altar (und nicht, wie historisch verbürgt, während der Vesper) durchaus eine christologische Analogiebildung ist (A Liturgical Appetite for Thomas Becket: Limoges Becket Casket Reliquaries in the Twelfth and Thirteenth Centuries, in: *Objekte und*



Q. u. o. s. i. m. l. e. e. n. a. f. e. c. i. t. a. p. o. m. o. t. a. o. p. p. e. d. i. t. q. u. o. d. e. i. f. i. m. b. a. g. r. i. f. o. r. t. i. t. u. s. p. a. n. c. i. t. u. s. i. u. d. e. i. p. e. g. e. r. e. t. I. l. l. e. e. n. i. a. l. i. u. m. p. a. t. r. i. s. s. i. l. i. n. o. i. n. a. c. t. a. n. e. n. t. i. t. q. u. o. d. t. r. e. s. e. o. r. c. a. p. e. n. t. u. s. v. e. n. e. r. u. s. m. i. s. s. i. f. u. e. r. e. t. a. t. r. o. c. i. s. s. u. p. p. l. i. c. i. o. p. u. r. t. a. n. t. i. t. E. t. e. r. u. m. t. h. u. r. b. i. i. n. f. e. r. e. r. e. t. e. m. i. n. g. r. e. s. s. i. t. m. i. s. s. a. m. m. a. g. n. a. c. e. d. e. r. e. r. u. m. E. d. e. b. i. t. m. a. g. n. a. g. e. n. e. r. o. s. i. t. u. s. v. e. b. e. c. a. p. h. a. m. q. u. i. a. d. i. n. t. e. n. d. e. n. t. i. a. d. h. u. c. p. o. s. s. i. d. e. b. a. t. E. n. e. n. i. c. i. o. s. e. x. p. o. n. i. a. n. t. e. u. i. t. a. s. p. o. p. u. l. o. f. e. r. e. m. e. r. a. t. o. r. u. m. p. l. u. r. i. m. u. a. p. a. u. t. i. b. o. c. a. n. n. o. e. i. u. e. g. e. n. a. c. e. f. i. e. t. p. r. o. d. e. n. t. e. i. n. t. u. r. b. o. r. u. m. m. a. n. t. t. e. n. e. n. t. i. n. l. i. m. o. t. e. c. u. r. a. m. m. a. r. t. i. s. s. i. a. t.

*Eliten. Neue Forschungen zur Kunst im 12. und 13. Jahrhundert und ihrem Kontext*, hg. v. Wolfgang Augustyn/Gerhard Lutz, Passau 2022, 101–122, hier: 109 und 117). Eine größere Spannweite bei der Instrumentalisierung eines Martyriums ist kaum vorstellbar.

Ein weiterer Sonderfall ist die Darstellung der Legende eines vorgeblichen Ritualmords an dem Kind Simon von Trient (\* um 1472; † 26. März 1475; Abb. 6), in der dieses zum Märtyrer stilisiert wird. Hille nennt zwar als Bildquellen Darbringung, Beschneidung und Kreuzigung Christi, geht aber nicht auf die Parallelen zur Darstellung der ebenfalls Juden angelasteten Hostienschän-

dungen ein (ausführlich dazu: Mitchell B. Merback, *Pilgrimage & Pogrom: Violence, Memory, and Visual Culture at the Host-Miracle Shrines of Germany and Austria*, Chicago, Ill. u. a. 2012, 138f.). Hierauf wird mit dem altarähnlichen Tisch, auf dem das Kind steht, und insbesondere mit der Blutmetaphorik Bezug genommen, die letztlich auch wieder auf die Kreuzigung Christi als den Archetypus verweist. Unbestritten bleibt die Instrumentalisierung dieser fiktiven Gewaltdarstellung im Sinne der antijüdischen Propaganda. Offenbar sollte die Darstellung durch ihre zahlreichen Anleihen bei der traditionellen christlichen Ikonographie den Zeitgenossen glaubhafter erscheinen.

### IMITATIO DER PASSION CHRISTI

Da bei den christlichen Martyrien letztlich stets ein Rückbezug auf die Passion Christi als Archetypus christlichen Leidens impliziert ist, lohnt der vergleichende Blick auf diese Tradition, den Hille zu Anfang wirft: Auch dort finden sich tierisch oder teuflisch und somit als Verkörperungen der Laster dargestellte Schergen. Andererseits werden ihre Instrumente, also die Leidenswerkzeuge, wie u. a. Caroline Walker-Bynum 2002 und 2010 gezeigt hat, von den Zeitgenossen als Zeichen für die Liebe Christi zu den Menschen interpretiert (15). Diese Deutung liegt auch der Allegorie der Kreuzigung Christi durch die Tugenden zugrunde (18), wie sie in einem Glasbild im Kreuzgang des Zisterzienserinnenklosters in Wienhausen dargestellt ist: Dort wird Christus durch die personifizierte Caritas, die ihn umarmt, der tödliche Dolchstoß zugefügt. Bei diesem, mit 25 bekannten Beispielen verhältnismäßig seltenen, aus einem Sermon Bernhards von Clairvaux hervorgegangenen Motiv kommen jedoch auch andere, ordensspezifische Implikationen zum Tragen (vgl. Esther Wipfler, *„Corpus Christi“ in Liturgie und Kunst der Zisterzienser im Mittelalter*, Münster i. W. 2003, 173–189), die Hille ausblendet, obwohl er in seinen Studien sonst das Postulat auf Einordnung in die Makrostruktur durchaus erfüllt.

Wie verhält sich dazu nun die Ikonographie normativer Quellen? Die Darstellung von Gewaltausübung in den illustrierten Handschriften des

*Sachsenspiegels* unterscheidet sich grundlegend von den Märtyrerzyklen: So ist dort weder Drastik noch Dramatik zu finden, noch irgendeine emotionale Regung der Beteiligten oder moralische Bewertung beispielsweise durch die Charakterisierung von guten und bösen Figuren verbildlicht, da diese nicht Gegenstand der Rechtsprechung ist.

**S**icherlich wird kein Leser und keine Leserin für die Deutung dieser zeitlich, territorial, medial, formal, funktional und auch, was den Erhaltungszustand betrifft, derart disparaten Untersuchungsgegenstände einen gemeinsamen Nenner erwarten. Immerhin kommt Hille zu dem Schluss, dass die drastischen Schilderungen von Gewalt nicht die Realität spiegeln (202), sondern die übermenschlichen Leistungen der Heiligen veranschaulichen sollen und gleichzeitig die extreme Lasterhaftigkeit der Täter unterstreichen (204). Gewalt wird demnach durchaus als solche gezeigt, ist aber stets Medium (moral-)theologischer und innen- wie außenpolitisch motivierter Inhalte.

---

**DR. ESTHER P. WIPFLER**  
 Zentralinstitut für Kunstgeschichte  
 München  
 e.wipfler@zikg.eu