

Die gegenwärtige signifikante Zunahme antisemitischer Manifestationen und Aktivitäten in der deutschen und europäischen Öffentlichkeit hat, neben anderen Aspekten, den Blick derer, die diese Tendenzen mit Sorge verfolgen und gegen sie vorgehen, auch auf die seit langem öffentlich vorhandenen Zeugnisse des christlichen Antijudaismus und Antisemitismus gelenkt. So ist um diese Zeugnisse, vornehmlich an Kirchen und Kapellen, eine Diskussion entbrannt, in der es darum geht, sie «unschädlich» zu machen. Im Vordergrund stehen dabei die in Deutschland noch zahlreich vorhandenen Bilder der «Judensau». Hauptbeispiele sind die Reliefs am Regensburger Dom und an der Wittenberger Stadtkirche. Was ist zu tun? Beseitigung durch Zerstörung oder Verstecken? Veränderung des judenfeindlichen Inhalts? Übergabe an ein Museum? Kritische Kommentierung an Ort und Stelle? Für alle diese Maßnahmen gab und gibt es Beispiele. Auf den staatlichen Denkmalschutz ist allerdings nicht immer zu rechnen.

Bei diesen Fragen geht es letztlich um das Schicksal der Juden unter den Christen, das die Bilder als

historische Zeugnisse kommentieren und für die Erinnerung erhalten. Ihr Verschwinden würde den jüdischen Opfern die einzig verbliebene Gerechtigkeit nehmen, die der öffentlichen Erinnerung an das erlittene Unrecht. Und die christlichen Täter würden davon vor dem Tribunal der Geschichte profitieren, da die Zeugnisse ihrer Schuld nicht mehr existierten. Dies wäre die Kehrseite solcher Reinigungsbemühungen, die ein Memento für künftige Generationen verhinderten (Michael Stolleis). So bleibt die Aufgabe, die Judenfeindschaft in den Bildern zu erkennen und deren Fortbestand mit wissenschaftlich fundierter Aufklärung zu begleiten, an ihrem Ort, öffentlich, durch Text und Illustration. Soweit dabei die religiöse Bedeutung eines Bildes betroffen ist – z. B. die Verehrung eines angeblichen Wunders – hat diese zurückzutreten, denn sie beruht auf dem Leiden Unbeteiligter und Unschuldiger. Die heutige Wirkungsmacht der alten Bilder mag unterschiedlich beurteilt werden. Doch hat dieses Medium länger und stärker die Judenfeindschaft begünstigt als Texte und Schriften; die Bilder waren über viele Jahrhunderte im christlichen Volk tief verwurzelt werden. So brachte das NS-Hetzblatt «Der Stürmer» häufig abstoßende Judenbilder aus dem christlichen Bereich, z.B. der Beschuldigung des «Ritualmordes».

*Die «Judensau» von Bad Wimpfen –
eine Tafel und ihr Text*

In meinem Aufsatz «Die alten Bilder der Judenfeindschaft» in dieser Zeitschrift (Heft 1/2001) habe ich die «Judensau» beschrieben, die als Wasserspeier außen am südlichen Nebenchor der ehemaligen Ritterstiftskirche in Bad Wimpfen im Tal angebracht ist. Das wohl einzige Bild seiner Art in Baden Württemberg blieb lange Zeit als Judenbild unbeachtet, auch als das Original durch eine Replik ersetzt wurde. Es dauerte dann noch bis 2013, bis das für Bad Wimpfen zuständige Bistum Mainz vor allem durch den Künstler Wilhelm Kastner dazu gebracht werden konnte, eine kleine Schrifttafel an dem betreffenden Pfeiler anzubringen. Der Text lautet:

Seit dem 13. Jahrhundert haben sich bedauerlicherweise auch im kirchlichen Raum herabwürdigende Darstellungen von Juden in steingewordenen Karikaturen verbreitet. Auch hier an der Ritterstiftskirche findet sich aus der Zeit um 1270 eine solche Skulptur in Form eines



Die «Judensau» an der Stiftskirche St. Peter im Tal in Bad Wimpfen (13. Jh.). Die 2013 endlich am Pfeiler angebrachte erklärende Tafel ist freilich in einem verharmlosenden Ton gehalten.

Links: Judenkopf als Abwehrzauber an einer Hauswand am Eingang zur Judengasse in Grünsfeld, Main-Tauber-Kreis. Rechts: Büste eines Juden als Konsole einer leeren Figurennische am Eingang der Herrgottskirche in Creglingen. Der jüdische, offenbar blinde Mann vermag das mit der Kirche verbundene «Hostienwunder» nicht zu sehen.



Wasserspeieters. Gegen derartige Verspottungen sowie die gesamte Entwicklung eines antisemitischen Hasses hat das Zweite Vatikanische Konzil im Jahr 1965 verbindlich festgelegt: «Im Bewusstsein des Erbes, das die Kirche mit den Juden gemeinsam hat, beklagt die Kirche (...) alle Hassausbrüche, Verfolgungen und Manifestationen des Antisemitismus, die sich zu irgendeiner Zeit und von irgend jemandem gegen die Juden gerichtet haben.» Der aufrichtige Dialog mit dem jüdischen Volk, der sich dieser Geschichte stellt, ist für die Kirche der Gegenwart und Zukunft eine herausragende und dringliche Aufgabe.

Der Hinweis auf das Zweite Vatikanische Konzil («Erklärung über das Verhältnis zu den nichtchristlichen Religionen») ist für Gegenwart und Zukunft richtig und bedeutsam, wenn nach der Judenerklärung genau verfahren wird. Doch die Geschichte des Verhältnisses zwischen den Kirchen und den Juden wird im ersten Satz des Textes verfälscht und verharmlost. Falsch ist die Aussage, dass die herabwürdigenden Darstellungen von Juden (die «Judensau» wird nicht genannt) auch im kirchlichen Raum verbreitet waren, denn die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen jüdenfeindlichen Bilder aller Art, die zu Diffamierung, Beraubung, Austreibung und Ermordung der Juden führten oder diese Verfolgungen rechtfertigten, entstanden und wirkten vor allem im kirchlichen Bereich. Sie griffen freilich auch von dort in die weltliche Sphäre über; z. B. mussten Juden

nach dem «Schwabenspiegel» (Ausgabe Lassberg, 1840) ihren Eid vor Gericht auf der Haut einer Sau stehend schwören (Landrecht Nr. 263). Dass die Autoren der Wimpfener Tafel Darstellungen einer «Judensau» als bedauerlich empfinden, erscheint als eine unangemessene Verharmlosung dieser Diffamierung und ihrer schrecklichen Folgen. Diese Formulierung bleibt hinter Wortlaut und Geist der Judenerklärung des Konzils deutlich zurück.

Die Diffamierung der Juden als minderwertige Menschen ging in mehrere Richtungen. Für die Verbindung zum Dämonen- und Hexenwesen sei auf den Holzschnitt von 1510 des Malers Hans Baldung Grien (1484/85–1545) verwiesen. Vier nackte Hexen bringen Verderben über die Welt. Aus einem Deckeltopf steigt ein mächtiger Strahl des Unheils hoch. Auf dem Topf befindet sich eine Inschrift mit pseudo-hebräischen Buchstabenzeichen, der Schaden stiftende Inhalt ist danach jüdischer Herkunft.

In diesen Zusammenhang gehören auch die Bilder von Judenköpfen an Hauswänden, Mauern, Toren und Türmen. Sie dienen dort einerseits der Warnung der Christen vor einem jüdischen Wohnbezirk, andererseits der Fernhaltung von christlichen Heiligtümern und Wohnstätten. Wie bei den Neidköpfen an Hausfassaden lag diesem Abwehrzauber die alte magische Vorstellung zugrunde, dass das Böse durch seinen eigenen Anblick gebannt und



Ausschnitt aus dem Bild eines «Hostienfrevels» in der Kapelle zum Heiligen Grab in Lauda, Main-Tauber-Kreis. Ein Jude kauft von der Mesnerin die Hostie, danach sticht er an einem Tisch auf die Hostie ein.

abgeschreckt werde. Als Beispiele für diesen Abwehrzauber sei hier zum einen hingewiesen auf einen Ziegel mit Judenkopf vom Grünen Turm in Ravensburg, bei dem sich eine jüdische Ansiedlung befand (im Ravensburger Museum, Abbildung in Heft 1/2001). Zum anderen auf das Relief eines Judenkopfes an der Wand eines Hauses neben dem Rathaus von Grünsfeld (Main-Taunus-Kreis), bei welchem die von Juden bewohnte «Treppengasse» begann.

Neben der nördlichen Tür der Creglinger Herrgottskirche, die Riemenschneiders berühmten Marienaltar birgt, befindet sich als Konsole unter einer leeren Figurennische die steinerne Büste eines älteren Mannes. Um den Kopf eine eng anliegende Haube, die linke Hand, gestützt von der rechten, greift in den hoch angesetzten Backenbart. Auffällig sind die tief liegenden geschlossenen oder mit «jüdischer Blindheit» geschlagenen Augen. Das Bildwerk wird von den Riemenschneider-Pilgern kaum beachtet. In dem verdienstvollen Kirchenführer wird die Büste als zweifelnder Mensch bezeichnet. Vieles spricht dafür, dass es sich um ein Judenbild aus der Erbauungszeit der Kirche Ende des 14. Jahrhunderts handelt. Der Mann steht unter einem intensiven Eindruck, denkt offenbar über ein Ereignis nach, das ihn betroffen gemacht hat. Was könnte das sein? Die Herrgottskirche verdankt ihre Entstehung einem Wunder. Nach der Legende fand 1334 ein Bauer beim Pflügen eine unversehrte Hostie; Juden waren an diesem Wunder

nicht beteiligt. Aber sie sollten von ihm beeindruckt und zum rechten Glauben geführt werden. So finden wir auf christlichen Wunderbildern nicht selten beeindruckte, betroffene Juden als Zuschauer und Zeugen. Auch hier sind Aberglauben und Magie im Spiel. Der Jude, der zu dem Heiligtum kommt, trifft auf das Bild eines Glaubensgenossen, der von dem Wunder schon bewegt ist; so wird er aufgefordert, das Wunder anzunehmen und damit zum christlichen Glauben zu gelangen.

Lauda, die Kapelle zum Heiligen Grab – nach dem Verschweigen ein vorbildlicher Gedenkort

Jahrhundertlang war im Mittelalter, neben der Ritualmord-Beschuldigung, die Legende vom «Hostienfrevel» der am meisten benutzte Vorwand für die Verfolgung der Juden. Diese Beschuldigung folgte einem einheitlichen Muster: Juden beschaffen sich eine geweihte Hostie, um an dieser den «Gottesmord» zu wiederholen und damit die Eucharistie zu entlarven. Aber als sie die Hostie durchbohren oder durchschneiden, beginnt sie zu bluten. Im großen Schrecken vergraben die Juden die Hostie oder werfen sie in einen Fluss. Doch ein überirdisches Licht verrät den Ort. Die Hostie wird gefunden und zur Verehrung in der Kirche ausgestellt. Dieses «Blutwunder» zieht viele Gläubige an, eine Wallfahrt entsteht und bringt Geld in den Ort. Die Juden werden verbrannt. Damit sind die christlichen Schuldner auch ihrer Gläubiger ledig. Für die historische Wahrheit auch nur einer dieser Beschuldigungen gibt es keinen belastbaren Anhalt. Geständnisse wurden durch Folter erpresst. Hinter dem kräftig geförderten Glauben an das Wunder verschwanden die Opfer und ihre Leiden. Hier liegt die Erklärung nahe, dass der den Juden angelastete Frevel nichts anderes war als eine Projektion christlicher Zweifel am Dogma der Eucharistie, die durch das Wunder ausgeräumt werden sollten. Die jüdischen Opfer waren dabei nur Werkzeuge ohne eigenen Wert und Würde. Im mittleren Taubertal gab es im Mittelalter mehrere dieser Beschuldigungen mit nachfolgenden Pogromen. Diese «Blutwunder» wurden noch (oder wieder) im 17./18. Jahrhundert in einigen Bildern zur Verehrung dargestellt: in der Marienkirche von Röttingen, in der ehemaligen Prämonstratenser-Klosterkirche in Lauda-Gerlachsheim und in der Heiligblut-Kapelle (heute Kapelle zum Hl. Grab) in Lauda.

Das Röttinger Bild wurde auf Anordnung des Würzburger Bischofs gegen den Willen der Gemeinde abgehängt und ist seither unzugänglich. Nach mündlicher Auskunft aus der Gemeinde hat

diese die Rückkehr des Bildes, mit einer Texttafel versehen, abgelehnt; das sei dann nicht mehr «ihr» Bild. Das Bild in Gerlachsheim – Verehrung des Altarsakraments – wurde «gereinigt», indem die Szenen, die das Blutwunder einschließlich der Hinrichtung der Juden erzählten, übermalt wurden, mit Zustimmung des Landesdenkmalamtes.

Das Bild in Lauda (um 1680) wurde nach Beanstandung vom damaligen Pfarrer entfernt und verborgen. Es ist nun, restauriert, in die Kapelle zurückgekehrt und dort unübersehbar als Dokument religiöser Wahnvorstellungen und sozialer Hetze aufgestellt. Dies geschieht mit einer intelligenten Auswahl von Bibelzitate, kritischen Texten und drei Abbildungen von Gemälden des Malers Michael Salomon, die das alte Bild in die Tradition der Judenfeindschaft bis zum Holocaust stellen. An dieser «Aufarbeitung» sollten sich andere Bemühungen orientieren, wenn sie sich mit Judenbildern auseinandersetzen.

*Martin Luther und die Juden –
von der Enttäuschung zum Hass*

Die Judenfeindschaft Martin Luthers (1483–1546) ist notorisch. Sie hat in seinen späten Judenschriften, insbesondere der Schrift «Von den Jüden und ihren Lügen» (1543) ihren bössartigen und hasserfüllten Ausdruck gefunden. Bildliche Zeugnisse seiner Judenfeindschaft hat Luther, soweit ersichtlich, nicht selbst angeregt oder herstellen lassen. Doch war er sich nicht zu gut dafür, in einer der beiden anderen späten Judenschriften «Vom Schem Hamphoras» (1543), der wüstesten und sprachlich schmutzigsten Schrift, die Luther je geschrieben hat (Thomas Kaufmann), die «Judensau» an der Wittenberger Stadtkirche als Illustration heranzuziehen, um die jüdische Mystik um den Gottesnamen zu verunglimpfen.

Ironischerweise gibt es jedoch noch ein ganz anderes Bild zum Verhältnis Luthers zu den Juden: eine Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel (Lukas 2, 41), auf der eine Gestalt im Mönchshabit inmitten der zuhörenden jüdischen Schriftgelehrten zu sehen ist, die nur als Porträt Luthers erkannt werden kann. Das Bild gehört zu dem «Mömpelgarder Altar», den der Herrenberger Maler und Illustrator Heinrich Füllmaurer (genannt 1526–1544) um 1540 für den Grafen Georg von Württemberg, der in Mömpelgard residierte, geschaffen hat. Das Bildthema bot bisher Gelegenheit, den frühzeitigen Gegensatz zwischen Jesus und den jüdischen Gelehrten auf deren Kosten mehr oder minder drastisch herauszustellen. Anders bei Füllmaurer – die jüdischen Gelehrten hören dem Knaben ruhig und

aufmerksam zu, kein Widerspruch oder Protest regt sich. Allerdings ist da ein feiner Unterschied: Die Bücher der Juden bleiben geschlossen, während Luther seine Bibel aufgeschlagen und die Hände auf der Schrift liegen hat.

Das Bild fällt aus der von Füllmaurer sonst so realistisch geschilderten Wirklichkeit heraus und bekommt Symbolcharakter. Wofür? Es kann nur als Sinnbild der früheren Nähe Luthers zu den Juden, die in seiner Schrift «Dass Jesus Christus ein geborener Jude» sei zum Ausdruck kommt, verstanden werden. In dieser Schrift aus dem Jahr 1523 hatte Luther die Hoffnung dargelegt, dass viele Juden *da so eben das goldene Licht des Evangeliums aufgeht und strahlet* sich zu Jesus als dem wahren Messias bekehren würden, was die römische Kirche seit Jahrhunderten nicht erreicht habe. Als diese Hoffnung – wohl eher eine Illusion – sich nicht erfüllte, verwandelte sich Luthers den Juden entgegengebrachte «Milde» in den aggressiven Hass, zu dessen Heftigkeit diese Enttäuschung sicher beigetragen hat. Füllmaurers Bild ist ein einzigartiges Dokument von Luthers früher «Freundlichkeit» gegenüber den Juden, in der freilich seine spätere Judenfeindschaft schon angelegt war (Thomas Kaufmann).

Nebenbei: Im Rücken von Jesus ist eine Gestalt mit porträthaftern Zügen im Profil sichtbar. Bei dieser könnte es sich um den ersten evangelischen Pfarrer in Herrenberg, den späteren Stuttgarter Hofprediger Kaspar Gräter (um 1501–1557), handeln, mit dem



Der zwölfjährige Jesus im Tempel aus dem Mömpelgarder Altar von Heinrich Füllmaurer. Unter den zuhörenden Schriftgelehrten sitzt Martin Luther. Damit wird die frühe judenfreundliche Einstellung des Reformators dokumentiert.



Wilhelm von Kaulbachs Monumentalgemälde «Die Zerstörung Jerusalems». Dem Inferno von Tod, Brand, Zerstörung und Verzweiflung entkommt nur eine Gruppe rechts unten: Juden, die Christen geworden sind; ein Appell für die Taufe.

der Maler befreundet war. Die ungewöhnliche Bild-idee dürfte auf Gräter zurückgehen, wie er wohl auch sonst bei der Konzeption des Altars beratend mitgewirkt hat.

Alter Bund – Neuer Bund Wo finden die Juden ihr Heil?

Das Monumentalbild «Die Zerstörung Jerusalems», das Wilhelm von Kaulbach (1805–1874), ein Meister der großen Historienbilder, in den 1840er-Jahren schuf (erworben 1846 von König Ludwig I. für die Neue Pinakothek in München) – dieses Bild kann als Schlüsseldokument für das Verhältnis der Christen beider Konfessionen zu den Juden im 19. Jahrhundert angesehen werden. Dargestellt ist die Eroberung Jerusalems durch die Truppen des römischen Feldherrn Titus im Jahre 70 n. Chr., wodurch der jüdische Aufstand gegen die Römer entscheidend niedergeschlagen wurde. Das Bild ist angefüllt mit Szenen der Verzweiflung unter den Juden, Tötungen

ihrer Familien, Selbstmorde, Flucht. Oben rechts ziehen die siegreichen Römer ein, oben links brennt der Tempel unter dunklem Rauch. Das Inferno vollzieht sich unter den mythischen Gestalten der vier großen Propheten über den Wolken, die die Katastrophe geweissagt hatten. Nur rechts unten sind Frieden und Rettung. Eine Gruppe von Juden verlässt auf Eseln, lesend und betend, geleitet von Engeln, den Schauplatz des Grauens. Es sind Juden, die schon zum Christentum übergetreten oder auf dem Weg zur Taufe sind, und so der jüdischen Katastrophe entrinnen.

Der malerische Aufwand des Bildes ist beträchtlich, die Lehre doch eher simpel, auch nicht neu: die – noch – heidnischen Römer vollziehen an den auf-rührerischen Juden die verdiente Strafe Gottes für den «Gottesmord» und die Verwerfung Jesu als Messias. Den Alten Bund mit Gott hat Israel gebrochen, Zerstörung der Stadt und des Tempels sowie die Zerstreung der Juden in die Diaspora sind die Folgen. Rettung bietet nur die Taufe, der Eintritt in den

Neuen Bund. Der Appell des Bildes gilt den städtischen Juden des 19. Jahrhunderts, die nach ihrer bürgerlichen Emanzipierung auf dem Wege der Assimilierung ihr Judentum aufgeben sollen. Damit entsprach das Bild auch evangelischen Bestrebungen, König Friedrich Wilhelm IV. ließ eine zweite Fassung für das Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin malen (im Zweiten Weltkrieg zerstört).

Man sollte meinen, dass das Kaulbach-Bild nur eine längst überwundene Epoche des christlich-jüdischen Verhältnisses – im Sinne der Christen – repräsentiert. Doch daran gibt es neuerdings Zweifel.

In der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 18. Juli 2018 berichtete Christian Geyer von einem neuen Text des emeritierten Papstes Benedikt XVI. in der theologischen Zeitschrift «Communio», Nr. 4/18. Darin greift Benedikt die Formel seines Vorgängers Johannes Paul II. von dem *nie gekündigten Bund Gottes mit Israel* an, weil diese Formel das heilsgeschichtliche Versagen des Judentums nicht angemessen abbilde. An dieser Stelle wird unser Bild wieder aktuell. Denn nach Benedikt folgte dem *Versagen*, dem *Bruch des Bundes* durch Israel *Tempelzerstörung, Zerstreuung Israels, der Ruf in die Buße hinein, der den Menschen neu des Bundes fähig macht*. Ruf in die Buße? Was ist das anderes als die von den Kirchen bis ins 20. Jahrhundert betriebene ominöse «Judenmission»? Wir sind mit Benedikt und seinen Anhängern wieder tief ins 19. Jahrhundert geraten, bei dem ganzen Programm des Kaulbach-Bildes.

Dies ruft nach dem Bericht des Evangelisten Johannes (Kap. 19,7) eine Gruppe Juden dem römischen Statthalter Pontius Pilatus zu, um die Verurteilung und Hinrichtung Jesu zu erreichen. Auf dem Bild der Kreuzigung in dem Kreuzweg der Beurer Kunstschule, der sich seit 1889 in der Stuttgarter Marienkirche befand (im Zweiten Weltkrieg zerstört), auf diesem Bild ist am linken Rand eine jüdische Gestalt mit vom Kreuz abgewandtem Gesicht zu sehen, die den ersten Teil dieses Rufs in lateinischer Sprache auf einem Schriftband trägt. Diese Gestalt gehört nicht zu dem Personenkreis unter dem Kreuz, sie wendet sich an den Betrachter. Als negatives Gegenbild zu dem bekehrten römischen Hauptmann am rechten Bildrand (Markus, 15,39) verkörpert sie die jüdische Ablehnung Jesu, auch noch im Angesicht des Kreuzes. Dass der Römer Jesus als Messias anerkennt, der Jude jedoch nicht, deutet auf das spätere Verhältnis zwischen Christen und Juden.

Am 16. Dezember 1914 schreibt Fürst Ernst zu Hohenlohe-Langenburg an Cosima Wagner, mit der er einen regen Briefwechsel unterhält, aus Posen: *Bei einer (kriegsbedingten F.E.) Reise kam ich letzte Woche*

nach Russisch-Polen, einer scheinbar fast ausschließlich von scheußlichen Juden bevölkerten Gegend. Feldmarschall Hindenburg meinte neulich, es komme ihm vor, als ob dort aus jedem Fenster ein Judas Ischariot heraussähe. Dies ist ein charakteristisches Beispiel des christlich übertünchten Antisemitismus, der seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im deutschen, insbesondere evangelischen, Bürgertum weit verbreitet war. Negative jüdische Gestalten vor allem aus dem Neuen Testament – Judas Ischariot, Hohepriester, Schriftgelehrte, Pharisäer etc. – werden mit zeitgenössischen Gruppen von Juden identifiziert, der Rassismus verbirgt sich hinter biblischer Autorität.

Dazu ein Bildbeispiel: Eine Zeichnung des württembergischen Malers Rudolf Yelin (1864–1940), dessen religiöse Gemälde (vor allem in der Stuttgarter Stiftskirche) und Kirchenfenstereutwürfe hochgeschätzt wurden. Auf der um 1900 entstandenen Zeichnung «Versuchung Christi» macht der Satan/Teufel seine Angebote. Die mittelalterlichen Maler hatten bei diesem Bildthema darin gewetteifert, den Teufel mit allen erdenklichen Scheußlichkeiten auszustatten. Yelin, bescheidener, gibt ihm die



Kreuzigung aus dem Kreuzweg der Beurer Kunstschule in der Stuttgarter Marienkirche (1889). Am linken Bildrand die Gestalt eines Juden, der ein Schriftband mit der lateinischen Inschrift »Nos legem habemus« trägt – «Wir haben ein Gesetz». Zu ergänzen ist: «und nach dem Gesetz muss er sterben, weil er sich selbst zu Gottes Sohn gemacht hat» (Joh. 19,7). Diese Gestalt gehört nicht zur eigentlichen Kreuzigungsszene. Sie verkörpert die jüdische Verkenning Jesu.



Wie sich die Bilder gleichen: «Ecce Homo», Fresko aus dem Kreuzweg von Alois Georg Schenk in der Marienkirche in Baienfurt (1931/32), und ein Ausschnitt aus der Titelseite des «Stürmers» vom Mai 1934: Juden fangen das Blut getöteter Christenkinder auf.



Gestalt eines Juden, wie man ihn auf einem Markt, etwa aus einem württembergischen Judendorf kommend oder aus Polen eingewandert, antreffen konnte, wenn er mit «typischer» Handbewegung einen Handel anpries. Mit dieser Übertragung in die Gegenwart wollte der Maler wohl seiner Botschaft größere Wirkung verleihen. Dass dies auf Kosten Unbeteiligter und Unschuldiger geschah, war ihm entweder unbewusst oder gleichgültig. Im Übrigen: Der Autor der Yelin-Monographie (1987) nahm keinen Anstoß an dieser «satanischen» Judendarstellung, die übrigens in dem Buch noch einmal vorkommt (S. 80).

Die nazarenische Hauptströmung in der religiösen Kunst der christlichen Konfessionen im 19. Jahrhundert hielt sich mit offen judenfeindlichen Bildern zurück; man wollte ja die emanzipierten und sich assimilierenden Juden für das Christentum gewinnen. Das große evangelische Illustrationswerk «Die Bibel in Bildern» von Schnorr von Carolsfeld (vollendet 1860) enthielt sich ganz Tendenzen dieser Art. Erst der Expressionismus brachte wieder genuine religiöse Bilder hervor, vor allem im Werk von Emil Nolde und Ernst Barlach. Diese Kunstrichtung setzte sich auch in der Kirchenmalerei durch. Ihr wird der im deutschen Südwesten tätige Kirchenmaler Alois Georg Schenk (1888–1949) zugerechnet.

Ein Hauptwerk von Schenk ist der 1931/1932 gemalte Kreuzweg in der von Otto Linder 1925–1927 erbauten katholischen Pfarrkirche von Baienfurt (Kreis Ravensburg), einem charakteristischen Bau des Expressionismus. Die starkfarbigen Fresken mit großen Figuren erstrecken sich entlang den Innen-

wänden des Schiffes. Zur künstlerischen Qualität stellt der «Dehio» (Baden-Württemberg Bd. II 1997) eine dem Expressionismus eigene ausdrucksstarke Sprache fest. Das mag hier dahinstehen. Wir betrachten das Bild der I. Station: Ecce Homo, Pilatus präsentiert Jesus einer jüdischen Gruppe, die dessen Tod fordert, und wäscht sich sprichwörtlich die Hände. Ein heftiger Gegensatz beherrscht die Szene – Jesus unbeweglich und stumm, Pilatus melancholisch, fast unbeteiligt, dagegen die jüdische Gruppe mit Physiognomien von monströser Bösartigkeit, ganz auf Jesus fixiert. Die früheren Maler von Passionsbildern haben sich alle Mühe gegeben, die Judengruppe vor Pilatus abstoßend darzustellen. Schenk übertrifft sie um Längen. Das gelingt ihm dadurch, dass er Judenbilder der zeitgenössischen Hetzblätter, die reichlich vorhanden waren, wörtlich oder tendenziell übernimmt, zum Beispiel die des seit 1923 erscheinenden Nürnberger NS-Blattes «Der Stürmer». Sie waren für ihn und seine Auftraggeber wohl «ausdrucksstärker» als die Judenbilder der mittelalterlichen oder barocken Kollegen. Schenks Judendarstellungen sind durchgängiges Prinzip. In seinem Kreuzweg finden sich noch weitere Figuren (z. B. Station IX), die deutlich gemäß den zeitgenössischen antisemitischen Karikaturen als Juden zu erkennen sind. So werden die Ereignisse und Botschaften des christlichen Heils überdeckt von den Stereotypen des rassistischen Antisemitismus.

Was ist hier zu tun? Abgesehen davon, dass diese kirchliche Judendarstellung in eklatantem Widerspruch zu den Beschlüssen des II. Vatikanischen Konzils steht, verletzt sie im sozialen Bereich durch

ihren prononcierten Antisemitismus die Menschenwürde der Juden von gestern und heute. Da Veränderung oder gar Zerstörung des Bildes nicht in Betracht kommt, bleibt nur die Möglichkeit, endlich durch einen kritischen Text unmittelbar beim Bild dessen Entstehung und beabsichtigte Wirkung zu beschreiben und zu analysieren. Dabei mag das Bild seine religiöse Bedeutung einbüßen und zum bloßen historischen Dokument werden. Es ist aber die Frage, ob ihm je eine legitime religiöse Bedeutung zuzuerkennen war. Keine Frage dürfte es sein, dass Bilder dieser Art letztlich ihren Teil zur Shoah beigetragen haben.

*Ein Judenbild, das keines sein durfte –
der «Juden-Skandal» 1879*

Max Liebermann (1847–1935) stellte in seiner Münchner Frühzeit in der Zweiten Internationalen Kunstausstellung im Münchner Glaspalast 1879 sein großes Bild «Der zwölfjährige Jesus im Tempel» aus. Es löste in der Presse einen Sturm der Entrüstung aus, weit über Bayerns Grenzen hinaus. Das württembergische «Christliche Kunstblatt», 1858 zur Pflege der religiösen Kunst und zur Beratung der Gemeinden der evangelischen Landeskirche gegründet, stimmte voll in den Chorus ein. Die Kritik an dem Bild, wohl von dem Mitherausgeber H. Merz in dem Rückblick vom 1. Januar 1880, dürfte in ihrer plumpen Heftigkeit sogar zur Speerspitze dieser Empörung gehören. Sie sei deshalb hier wiedergegeben: *Was man aber diesem (dem Publikum F.E.) heuer bieten zu dürfen glaubt, das hat Liebermann mit seinem «Christus im Tempel» gezeigt. Ein schielender Judenknabe im schmutzigen Kittel mit rothem Haar und mit Sommersprossen, verhandelt, ja han-*

delt mit übelriechenden, gemeinem Schacherjuden in schmutzigen Säcken und Gebetsmänteln – das hießen Volks- und Poesiegenossen des jüdischen Malers «ein realistisch wahrscheinliches Bild des zwölfjährigen Jesus im Tempel.» Die Aufnahme dieser Carricatur des Heiligen in den Glaspalast kann man sich vielleicht dahin erklären, dass man diesen modernsten «Realismus» mit seiner ganzen Ruchlosigkeit hat wollen anlaufen lassen. Doch dass ein Jude gewagt hat, seinen christlichen Mitbürgern solche Verhöhnung ihres Heilands öffentlich in's Gesicht zu schleudern, ist weit nicht das Ärgste gewesen. Ein recht eigentliches Zeichen der Zeit war und ist, dass inmitten der christlichen «Bildung» sich Verteidiger und Bewunderer eines solchen «Realismus» gefunden haben.» Dem christlichen Berichtstatter geht es danach nicht um Kunstkritik, er betreibt Judenhetze auf niedrigstem Niveau, um die christliche Kunst seines Verständnisses – ein seelenvolles, naturwahres Bild edler Wirklichkeit – vor den ruchlosen Realisten zu schützen. Noch im



Max Liebermanns Gemälde «Der zwölfjährige Jesus im Tempel» in seiner zweiten Fassung (1879). Diese entstand durch Übermalung des ersten Bildes, das den «Jesus-Skandal» auslöste.



Versuchung Christi. Zeichnung von Rudolf Yelin, um 1900. Das Vorbild für die Figur des Satans dürfte einem zeitgenössischen Judenbild entnommen sein.

selben Jahr übermalte Liebermann das Bild. Der Knabe Jesus erhielt ein etwas «christlicheres» Aussehen. Ein weiteres religiöses Bild hat Liebermann dann lange nicht mehr gemalt.

LITERATUR:

Julius H. Schoeps und Joachim Schlör (Hg.): Antisemitismus. Vorurteile und Mythen, Piper Verlag München 1995.
 Bodo Cichy: Rudolf Yelin 1864–1940. Seine Zeit – Sein Leben – Sein Werk. Hrsg. vom Verein für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württemberg, Stuttgart 1987.
 Fritz Endemann: Die alten Bilder der Judenfeindschaft. In: Schwäbische Heimat 2001/Heft 1.
 Martin Faass (Hg.): Der Jesus-Skandal. Ein Liebermann-Bild im Kreuzfeuer der Kritik. Katalog zur Ausstellung in der Liebermann-Villa am Wannsee, Berlin 2009/2010.
 Thomas Kaufmann: Luthers Juden. 2., durchgesehene Auflage, Reclam Verlag Stuttgart 2015.
 Josef Kreitmaier S. J.: Beuroner Kunst. Eine Ausdrucksform der christlichen Mystik. Freiburg i. Br. 1923.

Europäische Kulturstraße
Itinéraire Culturel Européen
Heinrich Schickhardt

Heinrich Schickhardt
 1558 - 1635

Eingeweiht durch
 S.K.H. Carl Herzog von Württemberg
 Ehrenpräsident des Vereins
 "Europäische Kulturstraße Heinrich Schickhardt"
 23. Mai 1999

Inauguré par
 S.A.R. Carl Duc de Wurtemberg
 Président d'Honneur de l'Association
 "Itinéraire Culturel Européen Heinrich Schickhardt"
 23 mai 1999

Sonne tanken
in Freudenstadt

Vielseitige Genussplätze, bestes Klima, facettenreiche Naturlandschaft und das zu jeder Jahreszeit.

Freudenstadt
 im Schwarzwald

Freudenstadt Tourismus
 Marktplatz 64
 72250 Freudenstadt
 T 07441 864 730
 touristinfo@freudenstadt.de
 www.freudenstadt.de

Besuchen Sie uns in Freudenstadt,
 im bewegenden Schwarzwald.

f i y