

Antijudaismen in der christlichen Kultur

von Dr. Claudia Alsleben-Baumann

0. Exposé

Die Verschränktheit von Geschichte und Kerygma, von verfasster und gelebter Religiosität, hat judenfeindlich deutbare Topoi der Schrift in künstlerische Werke dringen lassen und zugleich die Identitätsbildung unserer Zivilisation nachhaltig beeinflusst. Bei sakraler Malerei, Passionsspielen und Wallfahrten sowie in missfälligen Untertönen der Musik fand die Judenhetze - M. Ley (2002) nennt sie zu Recht Kulturpathologie - ein dankbares Substrat.

Dafür bediente man sich typologischer Strukturelemente, welche explizit und in impliziter Form für uns als Mahnruf selbst in Gotteshäusern weiterhin präsent sind: so etwa die Polarität von Kirche und Synagoge als zwei ungleiche, Krieg führende Kontrahentinnen, neben leichtfertigen Richterszenen, die auf den Tod Synagogas hinzielten. Der Kanon wiederkehrender Zerrbilder umfasst den fiktiven Vorwurf des Christus- bzw. Gottesmordes, der Teufelskindschaft, der Arglist und Habsucht ebenso wie die Zuschreibung als kollektive Widersacher der Christenheit. Der Totschläger Kain, zur Ahasvergestalt des „Ewigen Juden“ entstellt, findet auf ähnliche Weise Gehör. Skurril hierbei sind diverse, oftmals brüchige Argumentationslinien, Unstimmigkeiten und Widersprüche, die nachfolgend im Detail veranschaulicht werden sollen.

Progressive Künstler haben jedoch mittlerweile berichtend eingegriffen, die dunkle Spur der Historie bisweilen löblich erhellt, beispielsweise gemäß der biblisch legitimierten Sicht des Judentums als Gemeinschaft Jesu und heilsgeschichtliche Größe, wie die musikalische Antwort W. Rihms, J. Bors Passionsspiel „Der Dritte“ und in der Kunst die Werke J. Tissots wirkungsvoll darlegen.

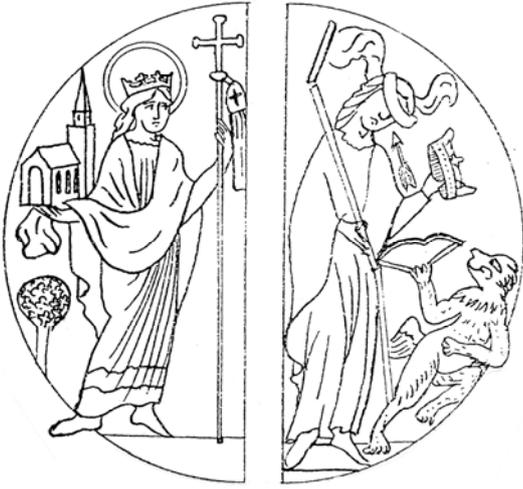
Vorab sei bemerkt, dass im Rahmen dieser Abhandlung an ausgewählten Beispielen erörtert wird, was stellvertretend für weitere Kulturgaben gelten mag, die etwa H. Schreckenbergs Bildatlas¹ thematisch gruppiert und überzeugend zusammenstellt.

I. Antijüdisches Gegenüber von Kirche und Synagoge in Form zweier Frauengestalten

Vorgeblich theologisch motivierte Ächtungstendenzen, so die (unhaltbare) Verwirktheit des Alten Bundes, hatte einst die Bildende Kunst aufgegriffen und an der Frau „Synagoga“ – hier rechts im Bild - als Repräsentantin des Judentums, dramatisch illustriert:

Da ist zunächst die fallende Krone, der gesenkte Blick, ein Schleier oder gänzliche Blindheit als Gott gewirkte Strafe für eine dem Judentum zugeschriebene Selbsttäuschung und Sünde; ihr Fahnenstab, das Würdesymbol, gebrochen, bis-weilen begegnen Duellbilder mit ihrer Niederlage, oder die Gesetzestafeln sind zum Zeichen des überholten Glaubens zerschellt, ein manches Mal umhüllt

¹ Vgl. Schreckenberg, Heinz: Die Juden in der Kunst Europas. Ein Historischer Bildatlas, Göttingen 2006



Synagoga das gelbe Gewand der aus-gegrenzten Prostituierten, die Abkehr Israels von Jesus unterlag entsprechender Deutung.²

Glasmalerei um 1250: Ecclesia und Synagoga, Kathedrale Châtres

Unschwer feststellbar die Willkür und Konvertibilität der führenden Metaphorik: So weist der Sehverlust in der Bibelerzählung von Simeon, Ri 16, positiv auf dessen Öffnung für Gottes Licht, das ihm innere Kraft gab. Und auch Maria mutiert nach Worten Papst Gregors I. „zum Demonstrationsobjekt des Geschicks, das der

Synagoge bevorsteht: Sie fällt der Nichtbeachtung anheim [...] Maria wird als ‚Judaea‘ bezeichnet.“³.

Als fundierter Einwand und zur bleibenden Erwähltheit siehe bitte meinen Beitrag „Antijudaismen, II. Verwerfung?“ dieser Untersuchung.

Der Schluss, Bachs Passionen ließen vor dem biographischen Hintergrund bewusst antijüdische Facetten aufleuchten, wird erhärtet durch tendenziöse Literatur, die man in selbiger Bibliothek gesichtet hatte.⁴ Sein *Actus Tragicus* eigens mit Schnitterfluch für den Alten Bund stärkt dieses Moment. Immerhin ist für Rezipienten eine Bekräftigung negativer Judenbilder denkbar.



zärtlicher Seufzer

Absichtsvolle Polarität „Ecclesia - Synagoga“ korrespondiert dem Gegenüber von inniger Sopran-Arie mit zartem, wellenförmigem Melos, das die zärtliche

Liebe der Kirche zum Heiland beschwört, und dem sukzessiv einsetzenden Kreuzigungsruf (Fuge) des Judenchores, gemäß der Zunahme der „hasserfüllten“ Menge. Es scheint, eine Gruppe fiel der anderen ins Wort, um dem Todesappell beizupflichten. Indem die höhere Stimme unter die tiefere greift, bildet sich eine Kreuzesform. Rhythmische Akzente und unruhige Melodik tun ihr übriges.⁵

Sie schrie - en a - ber noch mehr, und spra - chen:

Sopr. - - - - - 3. Themeneinsatz

Alto. - - - - - Comes Syn Lass ihn kreu -

Ten. - - - - - Dux Synkope Syn Lass ihn kreu

Basso. Lass ihn kreu - Kontrapunkt - - - - - zi

Flauti. 1 2 3 4

² Siehe schon Hieronymus: die Synagoge als Hure, die als ursprünglich rechtmäßige Braut Christi die Ehe gebrochen habe, indem sie sich für Barabas und somit für Satan entschied, s. Schreckenberg, Heinz, Die christlichen Adversus-Judaeos-Texte und ihr literarisches und historisches Umfeld (1. -11. Jh.), Frankfurt/M. 1997, S. 339.

³ Kampling, Rainer: Zu einem antijudaistischen und antimarianischen Modell. In: Ders. (Hg.): Maria, Tochter Sion? Mariologie, Marienfrömmigkeit und Judenfeindschaft, Paderborn 2001, S. 31.

⁴ Vgl. Rohrbacher, Stefan; Schmidt, Michael: Judenbilder. Kulturgeschichte antijüdischer Mythen und antisemitischer Vorurteile, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 249

⁵ Vgl. meine Studie: Synagoga – Typologien eines christlich- kultivierten Antijudaismus, Frankfurt/Main u.a. 2009, S. 31.

Explizit nicht als Diffamierung des jüdischen Volkes⁶ stellte John Neumeier die Bachsche Matthäus-Passion dar. Rollentausch und Verallgemeinerungen sollten dem entgegen wirken.

Eindrucksvoll formt sich somit die versöhnliche Schlussgeste:

„Jeder [...] Jesus, Judas und der Mensch erkennt im anderen das Kreuz, trägt ihn, wird von ihm getragen und nimmt ihm das Kreuz ab.“⁷



Passionsspiele waren hingegen vorwiegend bemüht, die fragwürdige Polarität von Kirche und Synagoge eigens herauszustellen: Schmähvolle Disputationen mit dem Ziel, eine Überholtheit des Alten Bundes zu begründen (Passion Ste. Geneviève) und Kampfeszenen (Donaueschinger Passionsspiel) sind kein Einzelfall; das Künzelsauer Fronleichnamsspiel lässt Synagoga gar den christlich-veranlassten Feuertod billigen, um sich einer Konversion zu entziehen. Verquickt mit dem Gebot zur Rache, legt das Szenenarrangement diverser Spiele (in Künzelsau und Donaueschingen oder das Spiel von der Zerstörung Jerusalems) seine schonungslose Ausrichtung offen.⁸

II. Gerüchte von Gottesmord und Teufelskindschaft - kulturelle Resonanz



Die jüdische Reserviertheit gegen den Christusglauben wurde auch fächerübergreifend und kulturell als Einfluss Satans missdeutet; der sein ihm nun höriges Volk zum Gegenspieler aller Christen heranbilde. Dem erwuchs die Anklage der Teufelskindschaft mit Christenopfern bei Ritualmorden, was sich in den dämonisch-schaurigen Physiognomien der Malerei wieder finden sollte. Ferner waren die Passionsszenen als

Triumphzug der heillos „bösen Juden“ ausgestaltet. In anachronistischer Kopftracht (Judenhut) liegt das Kreuzigungsgeschehen nun gänzlich in ihrer Hand: Spott, Annagelung, wie bei dieser Böhmisches Passionsspiel von sind entsprechend inszeniert.

Musikalisch frappant, so aus Bachscher Feder (Matthäus-Passion) ist besonders die Polyphonie der Lästerstimmen, welche aus dunklen Sprüngen ihre Kraft zu schöpfen scheint, die Höllenfahrt des schuldig geglaubten Juden illustriert detailreich die Johannespassion⁹: Das nach seinem Arrangement

⁶ Neumeier, John: Photographien und Texte zum Ballett der Matthäus-Passion von Bach, Hamburg 1987, S. 107.

⁷ Ebd., S. 129.

⁸ Vgl. Schreckenberg, Heinz: Die christlichen Adversus-Judaeos-Texte und ihr literarisches und historisches Umfeld (13-20. Jahrhundert), Frankfurt am Main 1994, S. 362.

⁹ Nähere Ausführungen siehe meine oben genannte Studie, a.a.O. (s. Anm. 5), S. 97f.

zu erwartende Dis muss dem D weichen; „es nennt Erniedrigung: Der Jude steht in diesem Werk allein in seiner Schuld, Gottes Beistand (manifest im Kreuz: #) bleibt ihm versagt.“¹⁰



Bei Passionsspielen geben Texte und Regieauskünfte unmissverständlich die gehässigen Lesarten weiter, Juden als Erfinder der Dornenkrone (Frankfurter Passionsspiel von 1493), Vollstrecker der Annagelung mit stumpfen Nägeln und nach Worten des Alsfelder Bühnenwerkes „Mörder Gottes“. Imaginäre „jüdische Ritualmorde“ wurden vom Ender Judenspiel (1616) sowie dem Anderlspiel zu Rinn (1621) thematisiert¹¹, heikle Wallfahrten und Kulte hatten etwa Simon von Trient und Werner von Oberwesel als Diözesanheiligen des Bistums Trier ins Blickfeld gerückt (siehe nebenstehende Halbplastik des Kölner Doms, 14. Jh. - revidierte Heiligsprechung 1965), fabulöse Bilderschändungen (Pilgerreisen nach dem fränkischen Maria Buchen) reihen sich hier ebenso ein.¹²



III. Arglist und Habsucht?

Als Präfiguration eines ganzen Volkes ist die Judas-gestalt, Prototyp des charakterlosen Juden, raffsüchtiger Antijünger mit überdimensioniertem Geldsack, rotem Haar der Außenseiter (siehe das Passionsfenster im Freiburger Münster)¹³ und mitunter gelbem Gewand (et-wa Di Bondone, Die Gefangennahme Christi, 1310-30) sowie Judenhut in der (sakralen) Kunst häufig anzutreffendes Motiv.

Dass jedoch L. DaVinci auf der Suche nach einem finsternen



¹⁰ Ebd., S. 98.

¹¹ Vgl. Schreckenber, Heinz: Adversus Judaeos I, a.a.O. (s. Anm.2), S. 658f.

¹² Vgl. Rohrbacher, Stefan; Schmidt, Michael: Judenbilder, a.a.O. (s. Anm. 4), S.116.

¹³ Vgl. Hug, Wolfgang: Das Freiburger Münster erzählt seine Geschichte, March 1998, S. 45.

Vorbild für seinen Judas erwog, sich das Antlitz des Priors vorzunehmen, karikiert einmal mehr die klassifizierte Physiognomie „jüdischer Niedertracht“.¹⁴

Zorn und Grimm kennzeichnen das musikalische Interpretament der tragischen Persönlichkeit, dessen hitziges Potential Bach entgegen der Erwartungen an den „verlorenen Sohn“ (so mit gedämpfter Kantilene, Matthäuspassion) ausführt. Dies geschieht explizit durch eigensinnige Triolen, Staccato und Tonrepetitionen.¹⁵



Für einen Judaslohn, heißt es in christlicher Legende, seien wie Jesus manche so genannte ‚Ritualmordopfer‘ veräußert worden. Und der Auftritt des Synagogus mit Bestechung der geißelnden Soldaten zur härteren Gewalt – er bietet „zwanzig marg“ (Deggendorfer Passionsspiel, 1925)- und seinem Lob auf Wucherzinsen im Frankfurter Spiel von 1493, nimmt das kaufmännische Treiben widriger Zeitgenossen anachronistisch in den Blick. Beabsichtigt weiterhin der Ausschluss göttlicher Fügung durch betonte Sachlichkeit, denn „zufällig [!] kommt [Judas] vorbei“ (Frankfurter Spiel, 1493).¹⁶

IV. Der erste Totschläger der Geschichte als „Ewiger Jude“

Sah die christliche Kunst in Kain den Prototypen Synagogas vorgeprägt, hatte sich dieser samt Judenhut und / oder auffälliger Hakennase in das betont reizlose Klischee einzufügen, wohingegen Abel bisweilen gar mit Bischofsmitra für die Kirche stand.¹⁷ Somit war dem christlichen Betrachter der Konnex zwischen der unrühmlichen Tötung Abels und Jesu Kreuzestod aufgenötigt worden.



Abbildung: Kain und Abel, französisches Gebetbuch, 16. Jh.

Mit Rückbezug auf das Bartholomäusevangelium, das Kain neben Judas und dessen gottgewirkte Strafe stellt, wurde er von Johann H. Rolle mit der Ahasverusfigur verknüpft: Der nach Sagentradition zu rastlosem Umherziehen Geächtete galt wiederum in Verbindung mit Judas als Exponent einer jüdischen

¹⁴ Vgl. Diethmar, Reinhard: Der Verräter Judas in Bibel, Dichtung und Bildender Kunst, Ludwigsfelde 2003, S. 37.

¹⁵ Siehe meine o.g. Studie (Anm. 5), S. 55.

¹⁶ Froning, Richard (Hg.): Das Drama des Mittelalters (DNL 14), Stuttgart 1891/92. In: Frey, Winfried: Passionsspiele und geistliche Malerei: Tel-Aviver Jahrbuch für Deutsche Geschichte 13 (1984), S. 30.

¹⁷ Vgl. meine o. g. Studie, a.a.O. (s. Anm. 5), S. 34.

Kollektivschuld.¹⁸ Gemeint war die unterstellte, jedoch exegetisch widerlegbare (Allein-) Verantwortung am Passionsgeschehen, so der in der Historie oftmals fehlinterpretierte matthäische Vers: „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder.“ (Mt 27,25).

Bei Rolle heißt es nun aus Kains Mund: „Es rieselt hinter mir als wie ein Bach, das ist sein Blut [...] wohin flieh ich?“, klanglich umgesetzt vor allem mittels einer fließenden Bewegungsfigur in schnellen 16-teln. Durch eine übermäßige Quart bahnt Rolle [in der Folge] „die Suche nach günstiger Zuflucht, die das Umherziehen Ahasvers begründet [...]: So kann der immensen Wegstrecke Rechnung getragen werden.“¹⁹

Die Volksfrömmigkeit äußert antijüdische Sinngebung wiederum in der Kainsdarstellung. Als Gefolgsmann eines überholten Gesetzes, so Voith, als Mammondsdiener, so Hans M. Kottinger, daneben durch die von Gott geänderte Rangfolge der Brüder als soteriologisch Degradierter (inkorrekt Weise!) dem Judentum zugerechnet²⁰, wurde über die Jahrhunderte hinweg ein maliziöser Bogen gespannt.

V. Progressive Interpretationen



Wie nun überlieferte Theologien in das kulturelle Oeuvre einbeziehen und zugleich mit fortschrittlicher Lesart den antijüdisch-deutbaren Stellen begegnen? Diese Frage stellte sich manch ein Künstler der Neuzeit – mehrere haben die Aufgabe bravourös gemeistert.

Die Bildende Kunst kann in J. Tissot einen Maler schätzen, der sich bereits 1896 dem jüdischen Jesusbild annahm. Zuvor war Jesus allein in der so genannten ‚traditio legis‘ Überbringer des jüdischen Gesetzes und Garant für den Beistand göttlichen Heilswillens an Israel gewesen, so etwa das Apsisfresko in Berzè-

¹⁸ Vgl. ebd., S. 35 und Schoeps, Julius: Neues Lexikon des Judentums, Gütersloh 2000, S. 31.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 44.

²⁰ Vgl. Kottinger, Hans M. (Hg.): Ein nuw vnd lustig Spil von der Erschaffung Adams vnd Heua, Quedlinburg, Leipzig 1848. In: Kienzle, Ulrike; Kirsch, Winfried (Hg.): Kain und Abel. Die biblische Geschichte und ihre Gestaltung in biblischer und dramatischer Kunst, Literatur und Musik, Frankfurt/Main 1989, S. 82.

la-Ville (5. Jh.).²¹ Nun aber steht das Glaubensleben des Rabbis Jeschua im Vordergrund, so etwa seine Kleidung und die synagogale Lehre.

Musikalisch hat Wolfgang Rihm einen Versuch gewagt, der positive Resonanz erfuhr²²: Sein „Deus Passus“ nahm sich zum Ziel, dem Judentum abträgliche Komponenten fortzulassen. Anknüpfend an S. Blumenberg, bedeutete in Rihms Sicht „Bar Abbas“ Sohn des Vaters und stellte somit Jesus (!) als jüdischen Volksgenossen dar, welchen die Menge freizusprechen wünscht.²³

Neuere Passionsspiele sind partiell dem Weg zu Sachkritik und historischer Differenziertheit gefolgt: Josef Bor zeigt die Römer, nicht „die Juden“ als unstreitige Aktanten und Schergen bei Jesu Kreuzestod. Judas hatte als schwärmerischer Jünger die ihm von seinem Rabbi selbst befohlene Auslieferung erfüllt²⁴, und Tendenzen zum weltweiten, religiös motivierten Judenhass werden ansatzhaft vorgezeichnet.

²¹ Vgl. Kollwitz, Jochen: Das Christusbild im 5. Jahrhundert. In: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Freiburg 1994, S. 364; Bloch, Peter: Das Christusbild am romanischen Kirchenbau, ebd., S. 413.

²² Vgl. die zahlreichen Aufführungen im In- und Ausland, speziell bei den Salzburger Festspielen 2000.

²³ Vgl. Rihm, Wolfgang: Passion 2000. Ein Film von Nele Münchmeyer, ZDF 2000. Siehe auch Blumenberg, Hans: Matthäuspassion, Frankfurt am Main 1998, S. 202.

²⁴ Josef Bor: Der Dritte. Eine dichterische Darstellung des Leidens und Sterbens Jesu. Ein nicht antijüdisches Passionsspiel. Hg. vom Arbeitskreis der Evangelischen Kirche in Hessen und Nassau, Heppenheim 1991, S. 34.38.