Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Judas in der Kunst

Andreas Mertin

Giotto, Detail, 1310

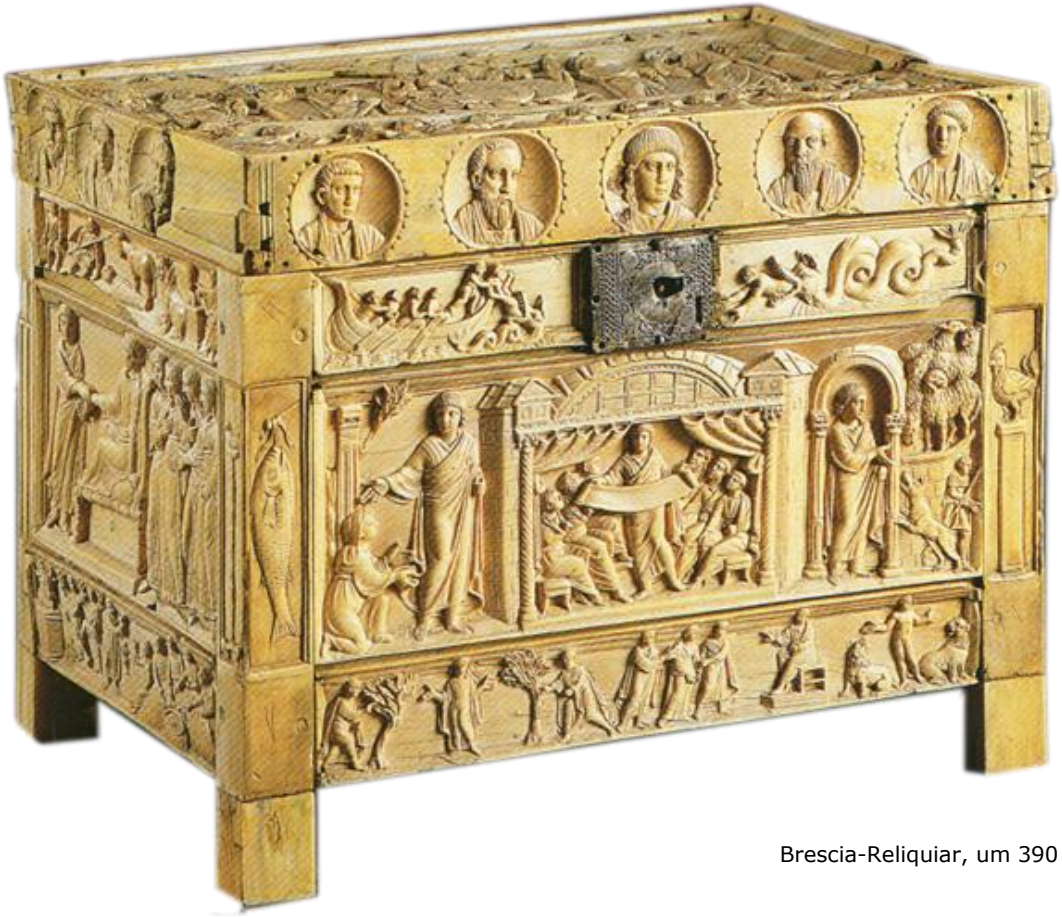
Die Bildende Kunst hat sich zu Judas erst verhalten, als die christliche Theologie und die Gemeinden sich bereits abschließend positioniert hatten. Sie illustriert also nur das vorhandene Gedankengut. Die kanonischen Evangelien sind etwa um 120 nach Christus abgeschlossen, das gnostische Judasevangelium datiert in das zweite Jahrhundert, Origines, der Judas als Heiligen ansah, datiert ins dritte Jahrhundert.

Diese Debatten um die heilsgeschichtliche Rolle des Judas sind im vierten Jahrhundert weitgehend beendet und das Ergebnis ist, dass Judas zum negativen Klischee wird, so wie der Evangelist Johannes es bereits angelegt hatte.

Judas kommt in der Kunstgeschichte nach der Bibel vor bei der Salbung Jesu (Johannes-Evangelium), beim Verrat des Jesus, beim Abendmahl, bei der Gefangennahme im Garten Gethsemane. Und schließlich gibt es seinen Suizid in den beiden Varianten, die Matthäus und Lukas in der Apostelgeschichte überliefern.

Seit dem Ende des vierten Jahrhunderts können wir von einer entwickelten christlichen Kunst reden – wenn man einmal die frühen Bilder in den Katakomben und die Bilder der frühen Hauskirchen (etwa in Dura Europos) beiseitelässt, in denen Judas jedoch nicht vorkommt.

390 – Das Brescia-Kästchen



Brescia-Reliquiar, um 390

Aus der Zeit um **390** finden wir ein Elfenbeinkästchen, das zu den wichtigsten *frühchristlichen* Kunstwerken zählt. Das Kästchen ist ein sogenanntes Lipsanothek (ein Reliquienbehälter), Das Bresciar-Reliquiar besteht aus 36 geschnitzten Elfenbeinplatten, die mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament verziert sind. Es ist bekannt für seine detaillierte Darstellung der Passion Christi mit fünf Szenen, was für diese Zeit ungewöhnlich umfangreich ist. Zu den Darstellungen gehören Szenen wie die Auferstehung, der ungläubige Thomas, Erzählungen aus der Apostelgeschichte aber auch alttestamentliche Szenen (z.B. Jonas, Daniel, Susanna). Das Reliquiar ist zudem eine schlagende Widerlegung aller auch heute noch kursierenden Thesen, die Bilderwelt des Christentums sei durch das Volk entstanden. Die im Reliquiar vorausgesetzte Bildkultur ist Ausdruck der Kultur der gehobenen Schichten – der ökonomischen wie der kulturellen. Zugleich sind das Reliquiar und seine Bebilderung dahingehend aufschlussreich, *welche* biblischen Szenen dem damaligen Christentum wichtig waren, was es also für die Illustration seiner Gedankenwelt heranzog und was nicht. Die Zeit, in der das Reliquiar in Norditalien, vielleicht sogar in Brescia oder Mailand entstand, ist eine, in der Augustinus seine Tiraden gegen das Judentum formulierte.

Auf der Tafel der Rückseite finden wir im zentralen Bereich (zwischen einem Turm und dem Suizid des Judas) die Berufung von Andreas und Petrus durch Jesus (oder die Verklärung); die Befragung der Saphira und der Abtransport des Hananias. Darüber Susanna als Orans; Jona unter dem Kürbis liegend; Daniel und der Drache. Darunter die Auffindung Moses; Moses tötet den Ägypter; Festmahl im Haus Jethros. Das ist eine überaus merkwürdige Zusammenstellung.

Auf der linken Seite finden wir eher Szenen der Errettung, die dann fortschreitend nach rechts in Szenen des Verrats übergehen. Anderseits ist das Festmahl des Jethro dort nicht einzuordnen. Mich interessiert hier aber nur die Darstellung des Judas, genauer des Suizids des Judas nach der Erzählung des Matthäusevangeliums. Dieses findet sich am rechten Rand des Täfelchens.

> *Judas, der ihn ausgeliefert hatte, sah, dass er verurteilt wurde. Da tat es ihm leid und er brachte den Hohenpriestern und Ältesten die 30 Silberstücke zurück. Er sagte: »Ich habe die Tora übertreten, als ich unschuldiges Blut auslieferte.« Sie antworteten: »Was geht uns das an? Das ist deine Sache.« Da warf er die Silberstücke in den Tempel, ging davon und erhängte sich. Die Hohenpriester nahmen das Geld und sagten: »Wir dürfen es nicht in den Tempelschatz tun, weil es Geld ist, an dem Blut hängt.« Sie fassten einen Beschluss, von dem Geld den Töpferacker zu kaufen als Begräbnisplatz für Fremde. Deshalb wird dieses Feld bis heute Blutfeld genannt. Da wurde erfüllt, was durch den Propheten Jeremia gesagt worden ist: Und ich nahm die 30 Silberstücke, den Preis, den einige der Kinder Israel einschätzten. Und sie gaben sie für den Töpferacker, wie es mir Adonaj aufgetragen hatte.*

Um 390 nach Christus muss dieses Bild vom Suizid des Judas ein verfestigtes ikonographisches Element gewesen sein, so dass es ganz selbstverständlich auf dem Reliquiar als symbolische Verdichtung Platz fand. Auch bei den links daneben abgebildeten Figuren Hananias und Saphira geht es um «Verrat». Apostelgeschichte 5, 1-11 erzählt von einem Ehepaar, welches Besitz verkaufte, aber einen Teil des Erlöses heimlich zurückhielt, während es behauptete, alles wie versprochen den Armen der Gemeinde gespendet zu haben. Nach Petrus' Vorwurf einer Lüge gegenüber dem Heiligen Geist starben beide kurz nacheinander. Keine schöne Geschichte.

Ein Mann namens Hananias verkaufte zusammen mit seiner Frau Saphira Grundbesitz und unterschlug mit Wissen seiner Frau etwas von dem Verkaufserlös. Einen Teil davon brachte er herbei und legte ihn den Aposteln zu Füßen.

Petrus sprach: »Hananias, warum hat der Satan dein Herz eingenommen, dass du die heilige Geistkraft belügst und etwas vom Verkaufserlös des Grundstücks unterschlägst? Du hättest das Grundstück für dich behalten können, und es wäre dir erhalten geblieben; und du hättest es verkaufen und über den Erlös verfügen können. Warum nur hast du dir diese Sache in den Kopf gesetzt? Du hast nicht gegenüber Menschen gelogen, sondern gegenüber Gott.«

Als Hananias diese Worte hörte, fiel er um und hauchte sein Leben aus. Alle, die es hörten, befiel große Furcht. Da machten sich die jungen Männer auf, hüllten ihn ein, trugen ihn hinaus und begruben ihn.

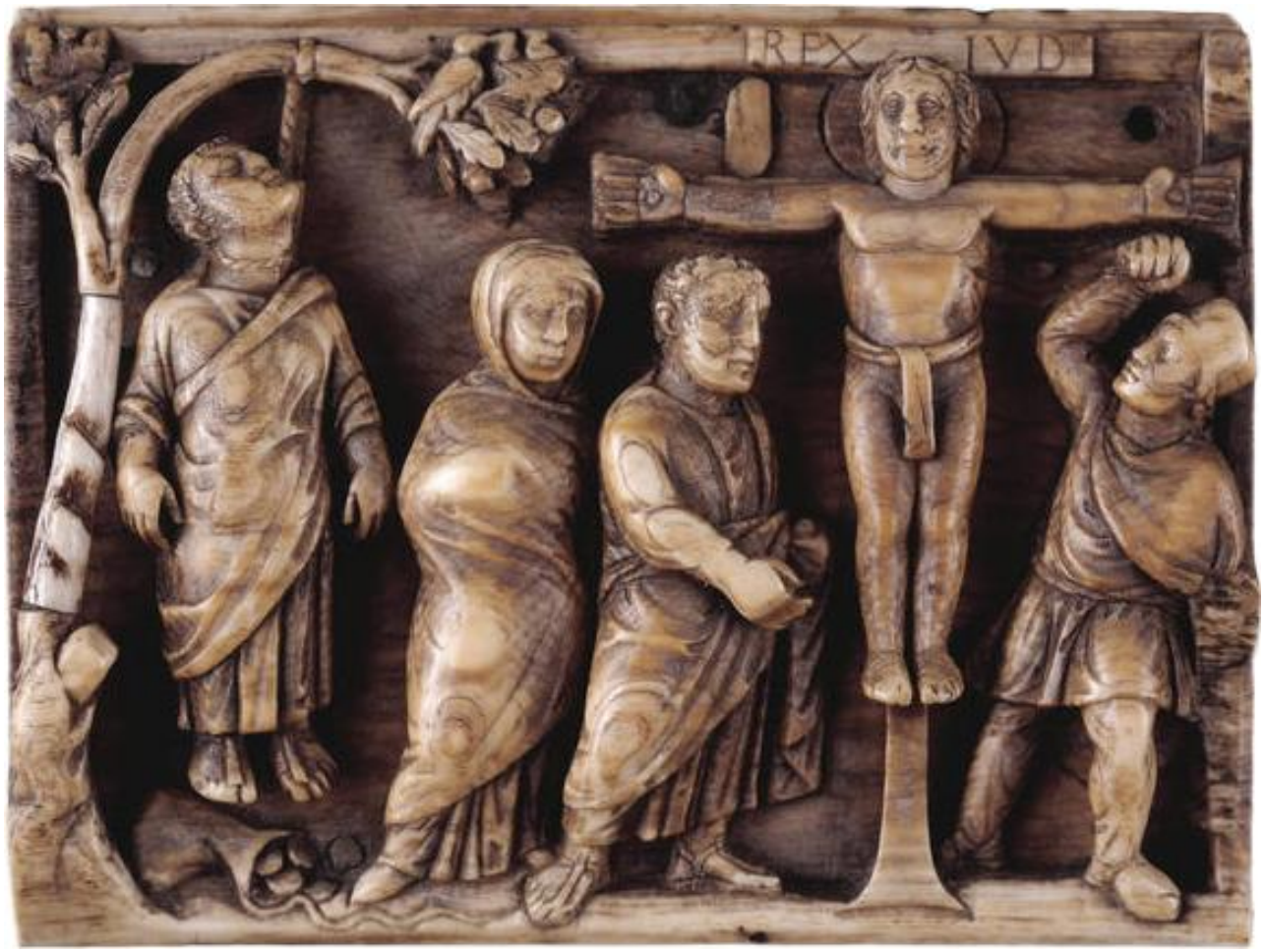
Masaccio, Tod des Hananias

Nach etwa drei Stunden geschah es, dass seine Frau eintrat, ohne zu wissen, was geschehen war. Petrus redete sie an: »Sage mir, ob ihr das Grundstück für diesen Preis veräußert habt.« Sie sagte: »Ja, für diesen Preis.« Darauf Petrus zu ihr: »Warum nur habt ihr euch miteinander abgestimmt, die Geistkraft Adonajs herauszufordern? Da, die Füße derer, die deinen Mann begraben haben, sind schon an der Tür und werden auch dich hinaustragen.« Augenblicklich fiel sie um zu seinen Füßen und hauchte ihr Leben aus. Die jungen Männer kamen herein, fanden sie tot, trugen sie hinaus und begruben sie bei ihrem Mann. Da befiel die ganze Gemeinde und alle, die es hörten, große Furcht.

Soweit die Erzählung von Hananias und Saphira in Apostelgeschichte 5, 1-11. Das Täfelchen aus Brescia stellt nun eine visuelle Verbindung zwischen dem Handeln des Ehepaares gegenüber dem heiligen Geist einerseits und dem Handeln des Judas' gegenüber Jesus andererseits her. Es geht dabei jedes Mal auch um Geld, das eigentlich für religiöse Zwecke bestimmt ist und nun aus Eigennutz einbehalten wird (soweit besteht hier auch eine Analogie zur Salbungsgeschichte nach Johannes). Es geht vor allem um das Befolgen des Willens Gottes. Und es geht um die radikalen Folgen für die Eigennützigen, die ihre «Untaten» nicht überleben. Berufene Gemeindeglieder, das ist die Botschaft, sollen so nicht handeln, sie müssen nach der Logik des Tun-Ergehen-Zusammenhangs mit drastischen Konsequenzen bis hin zum Tod rechnen.

Insoweit aber Judas hier symbolisch mehr sein soll als nur jener Jünger, der Jesus an die Hohepriester verraten hat, weil er in den Jahrhunderten zwischen 120 und 390 zum «exemplarischen Juden» wurde, der für Geld Christus verraten hatte, haben wir hier zumindest ein Dispositiv für Antisemitismus und Pogrome vor uns. Die Tafel bereitet den Boden für all die anderen antisemitischen Ausschmückungen des Themas und die Pogrome des Mittelalters. Unbestreitbar aber gehört im ausgehenden 4. Jahrhundert zur Identitätsbildung des gerade an die Macht gelangten Christentums die Verwerfung seiner Gegner und die Herausstellung der lebensbedrohlichen Folgen ihres Handelns.

420



Reliquiar, Seitentafel, 420

420 finden wir die erste nicht nur symbolisch ausgeführte Kreuzigung Jesu. Ihr ist neben der Kreuzigung selbst auch der Suizid des Jüngers Judas beiseitegestellt.[1] Judas erhängt sich an einem Baum. Wie bei dem vorherigen Beispiel wird auf das Hervorquellen der Eingeweide nach der Erzählung des Matthäus verzichtet. Dafür werden hier nun weitere Detailsd ergänzt. Aus dem Baum, an dem sich Judas erhängt, erwächst zugleich neues Leben – nämlich die christliche Kirche. Die Botschaft lautet: Der Tod des Judas, aber eben auch der Tod des Judentums ist die Voraussetzung des Erblühens der christlichen Gemeinde.

Dieses Detail mit dem Judas, der sich erhängt, hätte die Bildfolge auf dem Reliquiar gar nicht nötig gehabt. Die Darstellung der Kreuzigung ist – auch theologisch – eindringlich genug. Jedermann sieht, dass Jesus sowohl gestorben ist (das beweist die von Longinus zugefügte Seitenwunde Jesu), dass er aber auch den Tod überwunden hat (das symbolisieren die weit offenen Augen des Gekreuzigten). Was will man noch mehr sagen? Aber das reichte den Auftraggeber:innen noch nicht. Sie sahen sich herausgefordert, auf dem kleinen zur Verfügung stehenden Platz auch noch Judas hinzuzufügen, um den Untergang des Judentums als Voraussetzung des Blühens des Christentums zu akzentuieren.

Ravenna 526

Eine ausgeprägte Gegenüberstellung von Jesus und Judas finden wir bei den Abendmahlsbildern der Folgezeit.

Mosaik, 526, St. Apollinaris Ravenna

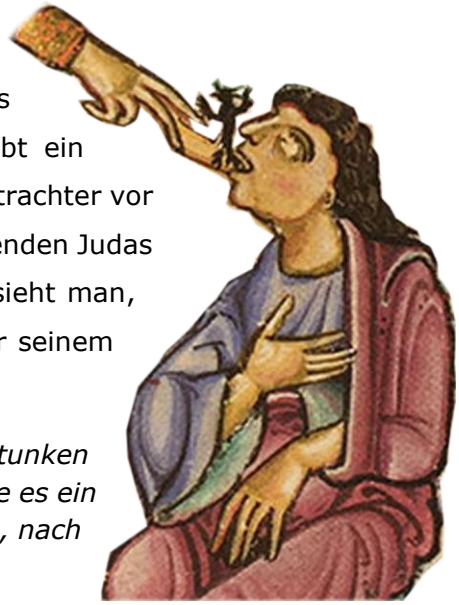
Auf einem Mosaik in Ravenna vom Beginn des 6. Jahrhunderts ist dieser Kontrast gut dargestellt. Jesus und Judas bilden die Antipoden der Tischgemeinschaft. Jesus und Judas liegen nach antikem Ritus am Tisch, könnten sich aber entfernter kaum sein: visuell repräsentieren sie zwei entgegengesetzte Welten, die des selbstgewissen Heils und die des schuldbewussten Verrats.

Dementsprechend blicken acht Jünger entsetzt auf den sog. Verräter unter ihnen, nur drei blicken auf Jesus. Alle Aufmerksamkeit gilt dem Ausgegrenzten, der Jesus gegenüber sitzt. Das dürfte die damals verbreitete Haltung der Gemeinden spiegeln. Diese dualistische Gegenüberstellung wird das Christentum vom 6. Jahrhundert bis zum Abendmahl von Leonardo da Vinci (1495) beibehalten und kultivieren.

Um das Jahr 1000 ändert sich das Verhalten der Christenheit gegenüber dem Judentum gravierend. Das lässt sich *auch* an der Ikonographie ablesen. Die Kreuzigungen wandeln sich von der Darstellung des den Tod am Kreuz überwindenden Christus zum elend am Kreuz leidenden Christus. Dessen Elend provoziert die Frage, wer für das Leid von Jesus verantwortlich ist. Und die Antwort (der Priester) lautet: Judas und die Juden.

Sie sind Werkzeuge des Teufels und daher der Hölle überantwortet. Es entsteht das, was im Ereignisbericht Gezerot Tatnu (גזירות תתנ"ו) geschildert wird. Im Rahmen des Volkkreuzzuges kommt es 1096 zum Pogrom von Mainz, bei dem zwischen 600 und 1000 Juden ermordet wurden, ein weiterer gravierende Bruch im Verhältnis von Christentum und Judentum. Dieser Umbruch spiegelt sich auch in der Bildenden Kunst.

Perikopenbuch 1140

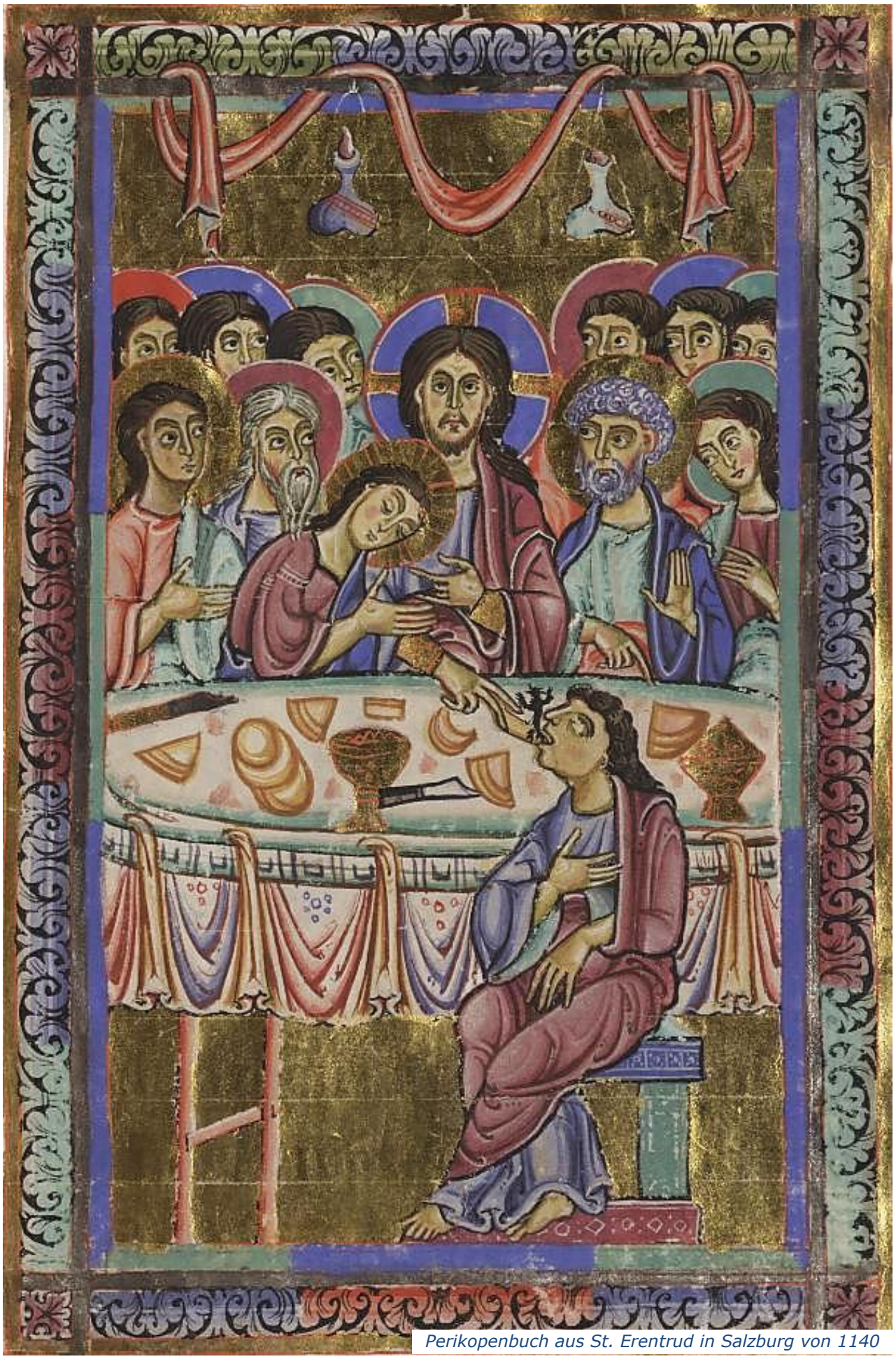


Das Perikopenbuch aus St. Erentrud in Salzburg von 1140, das sich heute in der Bayerischen Staatsbibliothek befindet, gibt ein Zeugnis davon. Auf einem der Blätter reicht Jesus, der den Betrachter vor dem Bild ernst anblickt, dem ihm abgesondert gegenüber sitzenden Judas einen Bissen Brot. Und während Judas seinen Mund öffnet, sieht man, wie ein miniaturisierter Teufel entweder in ihn eindringt oder seinem Mund entweicht. In Johannes 13, 26f. heißt es:

> *Jesus antwortete: »Es ist der, für den ich das Stück Brot eintunken und ihm geben werde.« Er nahm also das Stück Brot, tunkte es ein und gab es Judas, dem Sohn von Simon Iskariot. Und dann, nach dem Stück Brot, ging die teuflische Macht in ihn ein.*

Diese unmittelbare Verknüpfung von Judas und dem Teufel ist somit der Bibel entnommen. Sie wird zu einer wirkungsmächtigen Waffen im antisemitischen Diskurs von den Anfängen des Christentums über die Pogrome des Mittelalters zum rassistischen Antisemitismus der Nazis bis in die Gegenwart der Hamas-Propaganda im Rahmen des Gaza-Krieges 2023-2026. Vor allem der der Nationalsozialismus in Gestalt des Hetzblattes «Der Stürmer» wird dieses Motiv aufgreifen und neu kultivieren.

Das Perikopenbuch, das ja zunächst nur der Selbstverständigung der religiösen Eliten dient, wird die Grundlage für derartige Bildwelten und vor allem für die Predigten liefern. Aber es fällt zugleich in die Zeit, in der auch die Kirche selbst massiv von den Vertreibungen und Enteignungen der jüdischen Gemeinden profitiert. Insofern dienen diese Bilder auch den Klerikern zur Rechtfertigung des eigenen Handelns.



Perikopenbuch aus St. Erentrud in Salzburg von 1140

Judas beim Abendmahl - Die vollzogene Ausgrenzung nach 1300

Anfang des 14. Jahrhunderts finden wir beide Formen der Darstellung des Abendmahls, sowohl das gemeinsame Mahl an einem normalen Tisch, aber auch die Gegenüberstellung und Ausgrenzung des Judas. Die beiden großen Maler am zu Beginn des 14. Jahrhunderts, einer aus Siena und einer aus Florenz, Duccio di Buoninsegna (1255-1319) und Giotto di Bondone (1276-1337), setzen dabei unterschiedliche Strategien um, platzieren aber die Jünger rund um den Tisch.

Auf Duccios Darstellung des Abendmahls auf einer 50 x 53 cm großen Tafel von der Rückseite der Maesta des Doms von Siena (um 1310) sehen wir Judas weder durch Kleidung noch durch körperliche Kennzeichen hervorgehoben. Allein die ausgestreckte Hand von Jesus macht ihn kenntlich. Zwar sitzt er Jesus gegenüber, aber vier weitere Jünger sitzen neben ihm, also ebenfalls Jesus gegenüber. Auch der fehlende Heiligenschein ist kein pejoratives Kennzeichen, denn auch die anderen Jünger neben Judas tragen ebenfalls keinen Nimbus – es war eher ein Problem der malerischen Darstellung. Luzide Farben waren damals noch nicht so richtig möglich. Es ist die vielleicht noch neutralste Darstellung aus dieser Zeit. Es visualisiert die biblische Erzählung ohne eigene negative Konnotationen einzutragen.

Das ändert sich mit den berühmten drei Bildern von Giotto di Bondone in der Scrovegni-Kapelle, nicht zuletzt durch sie setzt sich die gelbe Farbe als negatives Kennzeichen des Judas durch.

Auch wenn im Gedächtnis der Menschen bzw. der Kunstgeschichte vor allem die Darstellung der Gefangennahme Jesu mit dem Kuss des in Gelb gekleideten Judas in Erinnerung geblieben sein dürfte, ist für die negative Assoziation von Gelb und Verrat die Szene des Judas bei den Hohenpriestern bedeutsamer.

> *Zu dieser Zeit ging einer der Zwölf, mit Namen Judas Iskariot, zu den Hohenpriestern. Er sagte: »Was wollt ihr mir bezahlen, wenn ich ihn euch ausliefere?« Sie vereinbarten einen Preis von 30 Silberstücken mit ihm. Von da an suchte er nach einer passenden Gelegenheit, um Jesus auszuliefern.*

Auch Giotto muss klar gewesen sein, was er da in Szene setzt. Die ersten jüdischen Familien hatten sich in dieser Zeit gerade in Padua angesiedelt und diese Akzentuierung ging zu ihren Lasten. Giotto stellt nicht die Juden an sich pejorativ dar, es gibt keine physiognomischen Herabsetzungen – so wie es Giotto hier etwa mit dem Teufel macht. Aber er stellt eine Verbindung her, die zu einem visuellen Code wird, der über Jahrhunderte die Darstellung des Judas in der Passionsgeschichte bestimmt. Der heutige Blick, der auf eine historische Abendmahlsdarstellung trifft, schaut zunächst, ob er eine gelb gekleidete Figur erkennen kann, die automatisch als Judas identifiziert wird.

Es ist unklar, ab wann sich die gelbe Kleidung für Judas in der Kunst zu etablieren beginnt. Als «Markierung» wird es erst in der Kunst seit Giotto begriffen. Man stößt aber auch in der Buchmalerei in der Zeit davor auf Darstellungen des Judas, die ockerfarben bis gelblich sind, ohne dass man allerdings sagen könnte, dass dies eine herabsetzende Markierung wäre.

Der Ingeborg-Psalter aus der Zeit um 1200, auf dessen Darstellung der Gefangennahme Jesu gerne als potentielles Vorgängerbild verwiesen wird, zeigt nun gerade nicht die später bei Giotto typische Herausstellung der goldgelben Farbe. Sowohl Jesus wie Judas (und auch andere Jünger im Psalter) tragen Kleidung in Gelb, aber nicht in einer die Figur kennzeichnenden Weise.

Ingeborg-Psalter um 1200, Gefangennahme Jesu

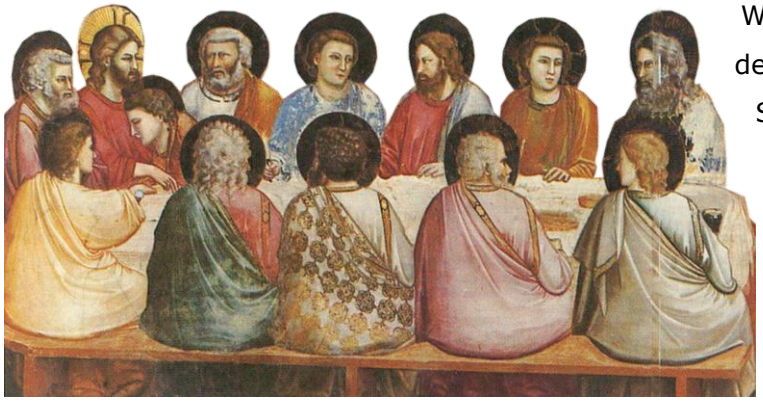
Jesus tragt einen blauen Unterstoff und einen gelben Überwurf, bei Judas ist es genau anders herum. Daraus lässt sich aber keine «Markierung» ableiten in dem Sinne, dass immer, wenn eine Figur in der Passion mit gelbem Unterstoff und blauen Überwurf auftaucht, es sich um Judas handelt. An dieser Stelle scheint mir die Farbwahl noch kontingent zu sein, es ist eher ein Spiel mit kontrastreichen Farben (wie etwa auch rot und blau).

Andere Buchmalereien, die genannt werden, wie etwa das *Speculum Humanae Salvationis* dürften schon aus zeitlichen Gründen nicht als Vorbild infrage kommen, sie liegen zeitlich parallel oder sogar später.[2]

Duccio wiederum nutzt weder in seiner Abendmahlsdarstellung, noch bei der Verratsszene, noch bei der Gefangennahme die Farbe Gelb für die Kleidung des Judas, bei ihm sind alle Jünger gleich gekleidet.

Die wirkungsmächtige Verknüpfung der Farbe Gelb mit der Figur des Judas (mit all ihren negativen Folgen) dürfte daher tatsächlich auf Giotto zurückgehen.

Insofern die gelbe Farbe erst einmal als Marker verstanden wird, dann wird Judas für alle Betrachter:innen sofort herausgestellt. Jesus kann ganz woanders hinschauen und mit anderen kommunizieren, aber die Farbe macht den «Verräter» kenntlich.



Was Giotto noch von den späteren Bildern unterscheidet, ist die Anordnung der Sitzordnung am Tisch des Herrn. Da er (wie auch Duccio) sein Bild im Rahmen der Passionserzählung gestaltet und nicht als starre Raumordnung, das ändert sich mit den Abendmahlsbildern in den Refektorien.

Das Refektorium verändert die Platzierung des Judas beim Abendmahl

Zu Beginn des 14. Jahrhunderts werden Abendmahlsdarstellungen zur Regelausstattung der Refektorien in Klöstern und erfordern eine andere Raum- und Darstellungskonzeption für das dargestellte Abendmahl. Nun setzten sich jene Visualisierungen durch, die Judas den Jüngern gegenüber als den Anderen zeigten.

Taddeo Gaddi. Abendmahl, nach 1350, Refektorium des Klosters von Santa Croce, Florenz

Wir finden nun etwa Darstellungen wie diese elf Meter breite von Taddeo Gaddi aus der Zeit nach 1350 im Refektorium des Klosters von Santa Croce in Florenz. Hier sitzt Judas als der nun wirklich ganz Andere der Schar der Jünger und Jesus Christus gegenüber. Das ist eine geradezu groteske Szene, es ist ein Tribunal. Diese Darstellung bildet nun die Rückseite des Refektoriums vor der dann der Abt und die Mönche sitzen. Der Abt wird so zum Stellvertreter Christi und die Mönche zu den Repräsentanten der Jünger. Judas ist dann der Mönch, der die Gemeinschaft gefährdet. Es geht also nicht nur um die Vergegenwärtigung einer biblischen Szene, sondern um einen Kommentar zum mönchischen Leben.

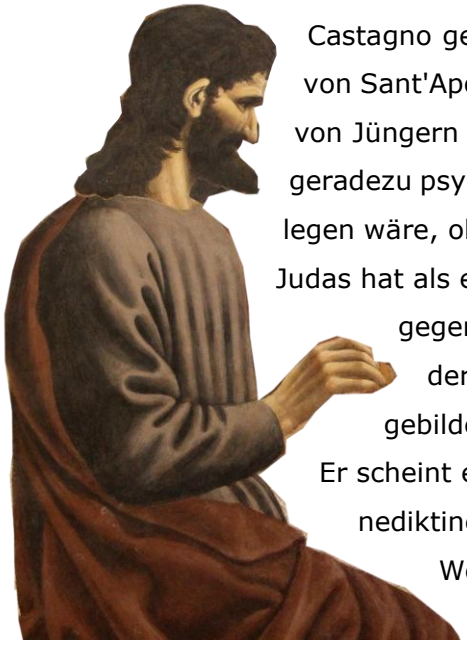
Die Florentiner Künstler werden das in den nächsten Jahren weiter ausbauen wie die folgenden Bilder zeigen.

Stefano d'Antonio Vanni 1434

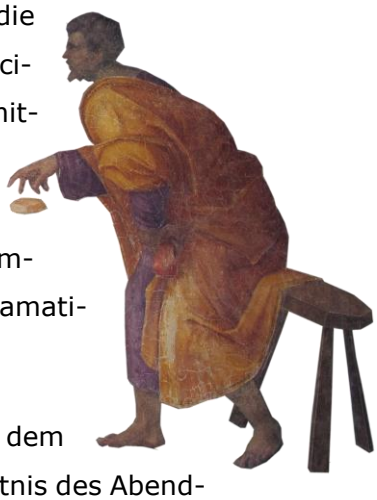
[Di Sailko - Opera propria, CC BY 3.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=62557259]

Wie sehr das Klosterleben Einfluss auf die Bildgestaltung hat, kann man am nebenstehenden Detail und dem obigen Bild sehen, dass den Bildtypus aufgreift, aber um Elemente des Klosteralltags ergänzt. Soweit ich es überblicke sitzen hier zum ersten Mal Hunde und Katzen beim Abendmahlstisch. Es ist nicht ganz klar, ob die Tiere hier mit symbolischer Bedeutung in das Bild eingefügt wurden, oder ob sie nicht schlicht die Realität des Klosters spiegeln.Stefano d'Antonio Vanni jedenfalls malt Judas anders als die anderen Jünger mit schwarzem Nimbus, auffälligem roten Geldbeutel. Er ist allen anderen gegenübergestellt. Während die Hunde und Katzen spielen und auf Zuwendungen vom Abendmahlstisch hoffen, greift Jusdas – Jesus anblickend, in die bereitgestellt Brotschüssel. Der etwas effeminierte Jesus blickt nicht Judas, sondern die mönchischen Betrachter im Refektorium an. Judas ist hier quasi als Aussätziger präsentiert.

Andrea del Castagno 1447

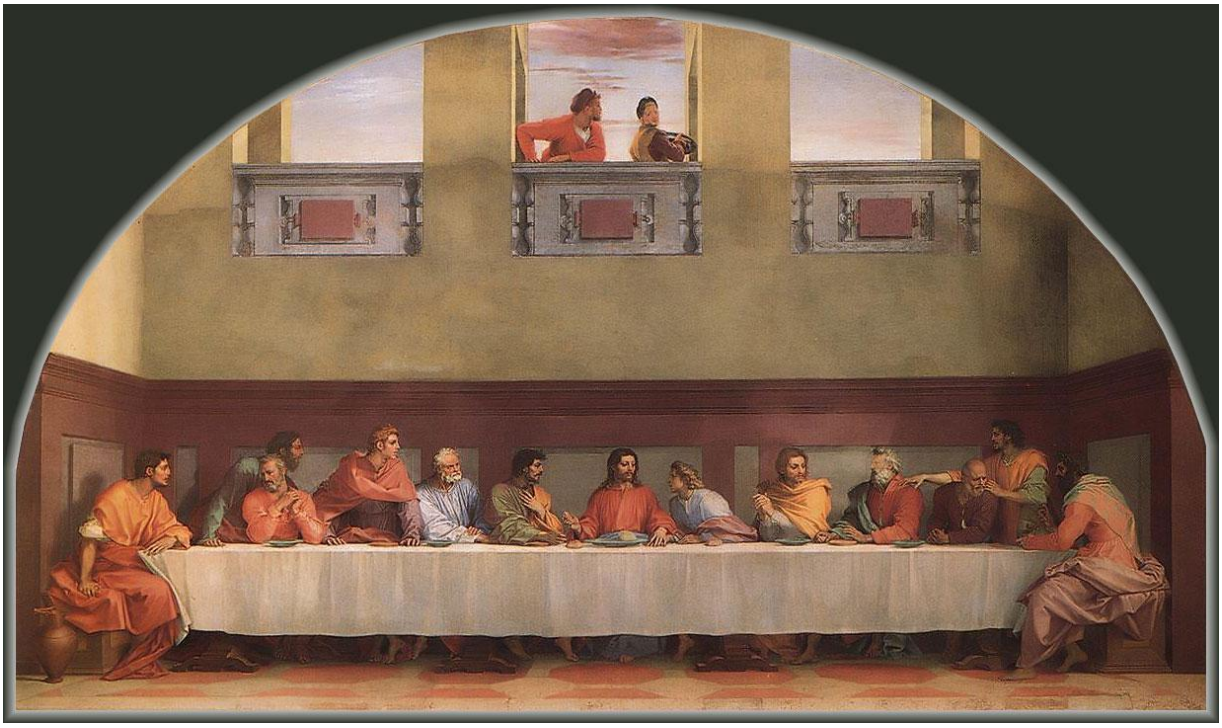


In einen etwas anderen Kontext ist Judas auf dem folgenden Bild von Castagno geraten. Im Refektorium des Konvents der Benediktinerinnen von Sant'Apollonia in Florenz treffen wir auf eine betont männliche Schar von Jüngern (einschließlich Judas als Bad Boy). Es ist eine faszinierende, geradezu psychologisch anmutende Studie von Charaktertypen. (Zu überlegen wäre, ob Castagno dieses Bild Rezipientinnenspezifisch erstellt hat.) Judas hat als einziger Jünger keinen Nimbus und sitzt der gesamten Schar gegenüber. Eine direkte Kommunikation mit Jesus oder den anderen Jüngern findet nicht statt. Judas wird in dem Moment abgebildet, in dem er zum Brot (hier fast in Form einer Oblate) greift. Er scheint er verschlossen, in sich gekehrt. Die strenge Klausur der Benediktiner-Nonnen bewirkte, dass man lange Zeit nichts von diesem Werk wusste, sodass erst die Auflösung des Klosters im Jahre 1860 die Existenz des Freskos zu Tage brachte.



Nun nur noch kurz der Hinweis aauf zwei Bilder aus Florenz, die die künftige Entwicklung andeuten. Beim Refektoriumsbild von Franciabigio (1482-1525), gemalt 1514, sehen wir Judas nicht nur unmittelbar in Florenz lokalisiert (das zeigt der Blick durch die Fenster), sondern auch in einem Zustand äußerster Erregung. Er ist von seinem Hocker derart hektisch aufgesprungen, dass dieser umkippt. Mann kann später bei Tintoretto in Venedig auf ähnlich dramatisierte Inszenierungen des Abendmahls stoßen

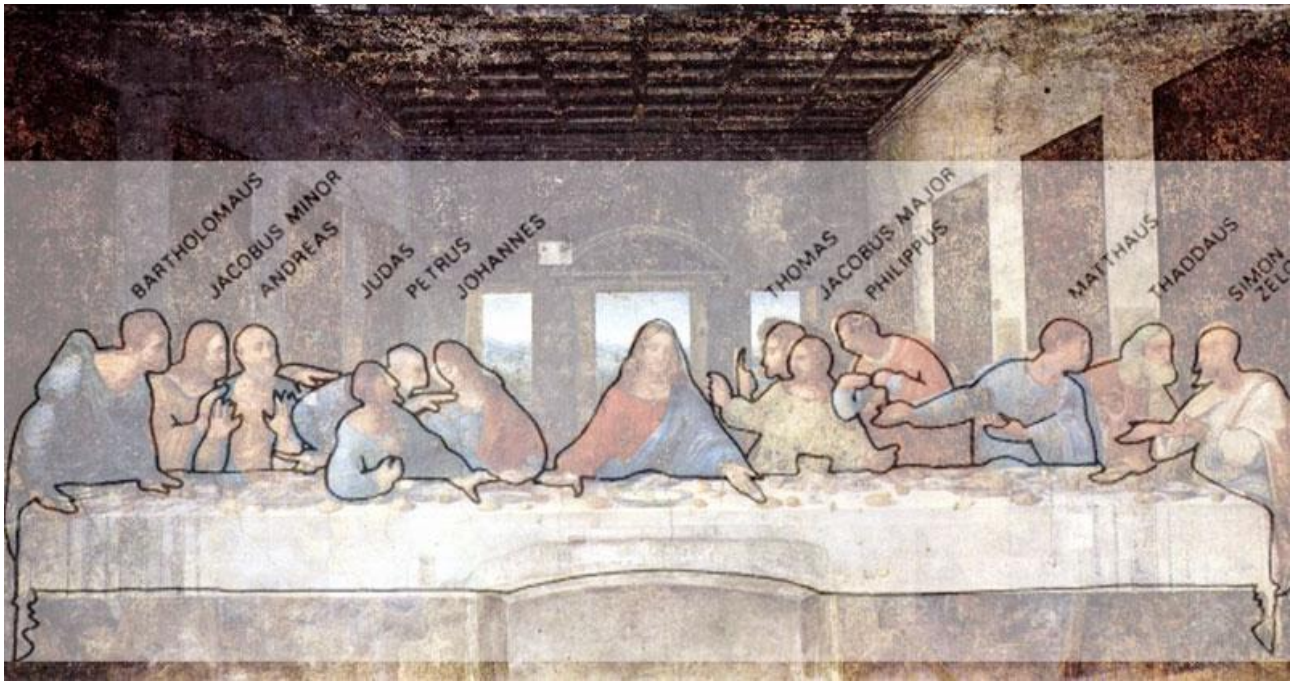
Das andere Beispiel ist das Abendmahl von Andrea del Sarto aus dem Jahr 1527, das erste Bild in Florenz, das erkennbar bereits in Kenntnis des Abendmahles von Leonardo da Vinci entsanden ist.



Kleiner Exkurs: ein aktuelles Jesus-Meme

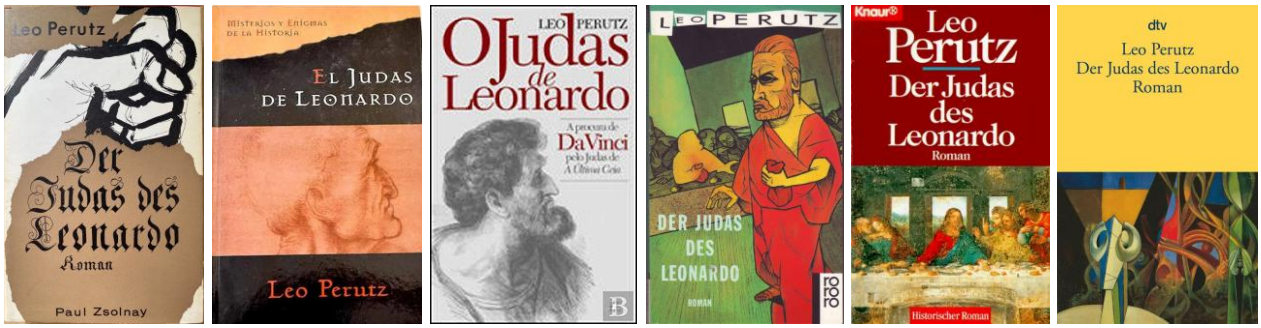
Jesus:	*Ein Tisch für 26 Personen bitte!*
Kellner:	*Aber Sie sind doch nur 13 Leute!*
Jesus:	*Ja, aber wir wollen alle auf derselben Tischseite sitzen!*

[Forts. Refektorium]



Mit Leonardos Abendmahl ändert sich die Situation für Judas in der Folgezeit grundlegend. Judas ist nun in die Schar der Jünger eingegliedert, sitzt zwischen dem Lieblingsjünger Johannes und Petrus. In der rechten Hand hält er den Geldbeutel, mit der linken greift er zum Brot. Aber all des Denunziatorische der früheren Zeiten tritt nun – zumindest visuell - in den Hintergrund.

Exkurs: «Der Judas des Leonardo» von Leo Perutz[3]



Visualisierungsstrategien verschiedener Verlage verschiedener Länder durch die Jahrzehnte

perplexity **Zusammenfassung**

„Der Judas des Leonardo" spielt im Mailand um 1500, wo Leonardo da Vinci im Refektorium von Santa Maria delle Grazie an seinem „Abendmahl" arbeitet und verzweifelt nach einem Modell für das Gesicht des Judas sucht, dem Inbild eines Menschen, der aus Stolz und Berechnung Verrat begeht.

Zur gleichen Zeit trifft der böhmische Kaufmann Joachim Behaim in der Stadt ein, der dem Herzog Pferde verkaufen will, vor allem aber eine alte Schuld von siebzehn Dukaten eintreiben möchte, die der berüchtigte Wucherer Boccetta seinem verstorbenen Vater nie zurückgezahlt hat.

Behaim ist ein ehrgeiziger, von seinem Recht und seiner Ehre überzeugter Mann, der sich in Mailand in die schöne Niccola verliebt, eine junge Frau aus einfachen Verhältnissen, deren Ansehen durch ihr Umfeld bedroht ist und die in die Machenschaften Boccettas und anderer zweifelhafter Gestalten verstrickt wird.

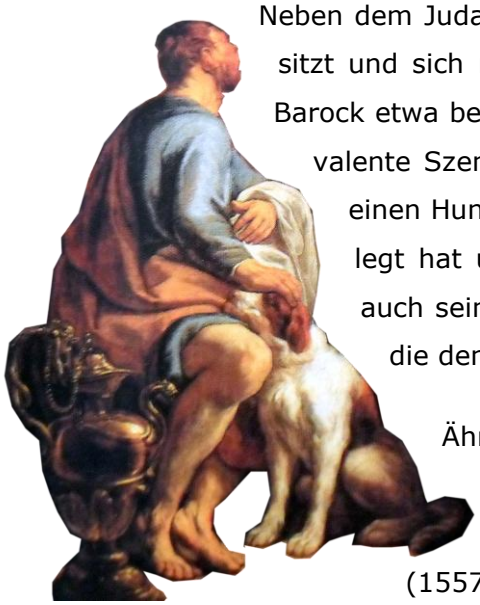
Während Behaim verbissen um die ihm zustehenden Dukaten kämpft, gerät er immer tiefer in ein Geflecht aus Geldgier, verletztem Stolz und gesellschaftlichen Erwartungen, und seine Liebe zu Niccola kollidiert zunehmend mit seinem unerbittlichen Anspruch auf Gerechtigkeit.

Leonardo erkennt in diesem innerlich zerrissenen Kaufmann schließlich den „schlechtesten Menschen von ganz Mailand", nicht weil Behaim besonders grausam wäre, sondern weil er fähig ist, gegen seine eigene Liebe zu handeln: Aus Stolz und dem Drang, nicht der Unterlegene zu sein, verrät er das Vertrauen eines Menschen, den er liebt, und wird so zum Vorbild für den Judas auf Leonardos Bild.

Am Ende stehen die kalt kalkulierte Entscheidung Behaims, der Tod eines Mannes, der die Ehre seiner heimlichen Liebe retten will, und die bittere Frage, was verwerflicher ist: offen böse zu sein wie der Wucherer oder unter dem Deckmantel von Anstand und Ehrenhaftigkeit einen Verrat an der eigenen Liebe zu begehen – genau jene Mischung aus Stolz, Geldgier und Verrat, die Leonardo in seinem Judas-Gesicht festhalten will.

Perplexity nutzt hier weitgehen folgende Quelle:
https://www.buechereule.de/wbb/thread/21341-der-judas-des-leonardo-leo-perutz/

Ambivalenzen: Judas mit Hund



Neben dem Judas, der allein auf der anderen Seite des Abendmahlstisches sitzt und sich nun an seinem Geldbeutel festhält, gibt es ab und an im Barock etwa bei dem flämischen Maler Jacob Jordaens (1593-1678) ambivalente Szenen, wenn etwa Judas auf dem Abendmahlsbild von 1654 einen Hund dabei hat, der ganz treu seinen Kopf auf dessen Knie gelegt hat und von ihm gestreichelt wird. Aber die Botschaft könnte auch sein, dass selbst ein Hund treuer ist als Judas und die Juden, die den Herrn verraten.

Ähnliches fand sich auch schon bei einem Abendmahl des venezianischen Malers Leandro Bassano (1557-1622) aus dem Jahr 1578, das sich heute in der Kirche Santa Maria Formosa in Venedig findet. Hier kommuniziert Judas direkt mit dem Hund.

Jacob Jordaens, Letztes Abendmahl, 1654

Die teuflischen Neurosen des Christentums

Ende des **15. Jahrhunderts** wird von Bettelmönchen Süddeutschland und Nord-Italien der Typ der antijüdischen Agitationspredigt ausgearbeitet und führt dann wiederholt zu Pogromen. Tenor ist: Die Juden der damaligen Zeit verhalten sich wie Judas, sie verraten weiterhin den Herrn und die Christen, vor allem um Geld zu verdienen.

Malerei von Giovanni Canavesio in der Kapelle Notre-Dame-des-Fontaines bei La Brigue um 1492

Vereinzelt gibt es Darstellungen, wie der Teufel sich aus dem geöffneten Leib des erhängten Judas die Seele abholt. Die Literatur (Dantes Göttliche Komödie) hatte das im 14. Jahrhundert bereits vorbereitet. Bei Dante sitzt Judas auf ewig neben dem Satan.

Auf dem nebenstehenden Bild aus dem Jahr 1492 steht der Teufel im Fokus, der die Seele des Judas nach dem Suizid abholt und in die Hölle bringt. Judas ist dabei verzerrt dargestellt, sein Bauch ist aufgeplatzt, die Gedärme quellen heraus.

Der Teufel greift sich nun die Seele und zieht sie aus der Leiche heraus. Es ist ein durch und durch sensualistisches Bild, das auf negative Reaktionen der Betrachter:innen abzielt. Entstanden ist es in der Zeit, in der Bettelnönche wie Bernhardin von Feltre (1439-1494) mit den Ritualmordlegenden durch Europa zogen und die Bevölkerung gegen Juden aufhetzten.

Der Triumph des Antisemitismus

Ich springe einige Jahrhunderte weiter. Du Kunst hat sich von der christlichen Ikonografie längst gelöst, die Kunst, die noch mit religiöser Ikonographie arbeitet, ist entweder religiöses Kunsthandwerk oder scharfe Religionskritik. Die großen Kunstbewegungen ziehen sich aus der religiösen Illustration zurück und entwickeln die Malerei in ihren formalen Mitteln. Im 19. Jahrhundert greift das religiöse Kunsthandwerk auf die alten, bereits ausgearbeiteten Klischees in der christlichen Bildkunst zurück. Angesichts des sich damals schon abzeichnenden Traditionsabbruchs entsteht eine Industrie der religionspädagogisch inspirierten Druckgraphik – allen voran und auch wirksamer als alle anderen ist hier Schnorr von Carolsfeld mit seinen Bildern zur Bibel, die bis in die Gegenwart von ästhetisch unzureichend gebildeten Religionspädagog:innen genutzt wird.

Schnorr von Carolsfeld, Salbung n. Mt. 26, 6-13

Aber es geht noch schlimmer. Im katholischen Frankreich erkennt man die Ungunst der Stunde, das Vordringen der Säkularität und des Atheismus und setzt nun auf triviale Bilder zur religiösen Propaganda. Dazu greift man auf bewährtes Material von Schnorr von Carolsfeld zurück und variiert dies dort, wo es der (antisemitischen) Propaganda dient.

Bei Erzählungen, in denen er in der Bibel gar nicht erwähnt wird, taucht plötzlich Judas auf und wird als verräterischer und geldgieriger Jude in den Vordergrund gestellt. Aus der noch bei Schnorr von Carolsfeld dominanten Zweierkonstellation wird nun durch Vereindeutigung der Figur mittels Geldbeutel eine Dreierkonstellation von salbender Frau, gesalbtem Jesus und dem verräterischen und geldgierigen Judas.

Das geschieht natürlich nicht zufällig, sondern es soll Einfluss nehmen auf den Dreyfus-Prozess mit dem jüdischen Offizier Dreyfuss, der angeblich auch für Geld sein Land verraten habe. Dies ist eine bösartige Bildkonstruktion, denn diese Salbung Jesu erwähnt Judas überhaupt nicht. Er wird eingesetzt, um den grassierenden Antisemitismus in Frankreich zu fördern.

Wir wirksam diese Bildchen in der damaligen Zeit waren, ist nicht untersucht und ist auch schwer abzuschätzen. Zusammen mit entsprechender verbaler Propaganda dürfte die Wirkung aber nicht zu unterschätzen sein. Der Nationalsozialismus wird sich in seiner visuellen Sprache auf alle diese Bilder aus der christlichen Kunstgeschichte beziehen, beim Judas-Motiv insbesondere auf den Juden, der mit dem Teufel im Bunde steht. Und auch in den Konflikten um den Gaza-Streifen nutzen Hamas-Karikaturisten die christliche Bildersprache, um die Juden als paratypische Verräter darzustellen. So zeichnen sie den Judas aus Giottos berühmter Verratsszene in der Scrovegni-Kapelle in Padua so um, dass es nun ein israelischer Soldat ist, der Jesus verrät. Das ist insofern interessant, weil der Koran die Figur des Judas gar nicht kennt, da Jesus nach ihm gar nicht am Kreuz gestorben ist.

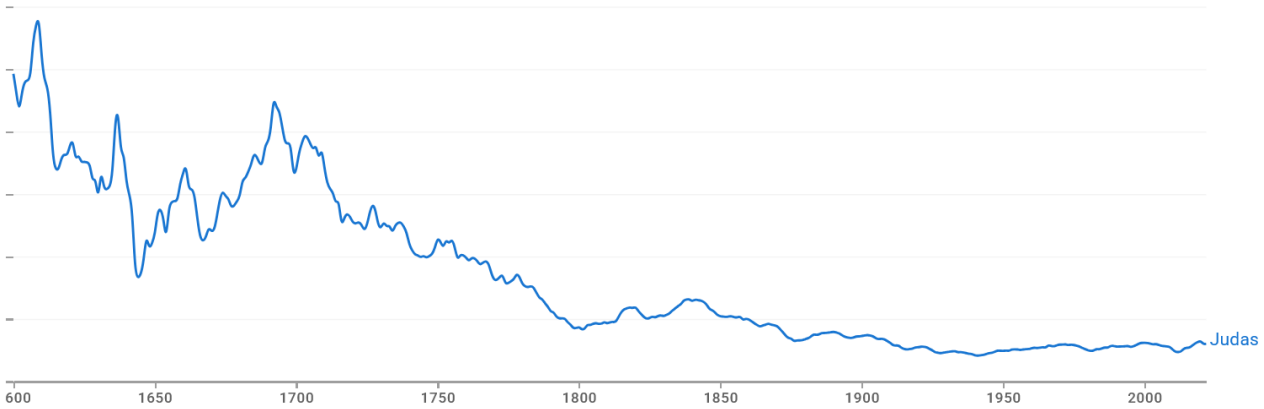
Popkulturell sind noch zwei Phänomene zu erwähnen. Zum einen das etwas triviale «Good Girl – Bad Boy»-Klischee, das etwa Lady Gaga in ihrem Judas-Lied kultiviert. Aber das ist kalt fabrizierter kulturindustrieller Müll wie ich seinerzeit geschrieben habe, popkultureller Kitsch.[4]

Das andere ist die Platzierung des Judas auf den Abendmahlsinszenierungen nach Leonardo in der amerikanischen Popkultur. Dort gehört es ja zum guten Ton, in jeder Serie zumindest einmal oder mit einem Werbebild auf Leonardos Abendmahl anzuspielen. Angesichts der fatalen antijudaistischen ikonographischen Tradition ist das gerade im Blick auf Judas eine Herausforderung. Am geschicktesten löst das unter den hunderten Varianten die es gibt, vielleicht noch die serie Dr. House, die ein Abendmahlsbild publizierten, bei dem Judas der Patient auf dem Operationstisch ist.

Abendmahlsszene in der Fernsehserie Dr. House

Schlussworte

Es ist nicht zu erwarten, dass die Figur des Judas jemals ganz aus der visuellen Vergegenwärtigung verschwinden wird. Aber die antisemitischen Konnotation werden weiter in den Hintergrund treten, weil dieser Teil der Erzählkultur des Christentums immer bedeutungsloser wird und im Rahmen des Islam die Figur des Judas eigentlich keine Rolle spielt und nur in antisemitischen Kontexten auftaucht.



Die Gegenwartsgesellschaft sucht sich ihre negativen Figuren und Bilder inzwischen woanders. Nur innerhalb bestimmter fundamentalistischer oder traditionalistischer Kreise des Christentums mag diese Gedächtnisspur noch tragen. Die Geschichte des Judas in der Kunst ist so gesehen zu Ende.

Anmerkungen

1 Die Elfenbeintafel entstand etwa in der Zeit, in der Augustinus seine Polemik gegen die Juden entwickelte. In der Predigt Gegen die Juden legt er den Juden seiner Zeit die Kreuzigung Jesu zur Last: „In euren Vätern habt ihr Christus getötet." Er nannte die Juden bösartig, wild und grausam. In den Vorträgen über das Johannesevangelium von 414 bis 417 vergleicht Augustinus Juden mit Wölfen, schimpft sie „Sünder", „Mörder", „zu Essig ausgearteter Wein der Propheten", „eine triefäugige Schar", „aufgerührter Schmutz". Sie seien des „ungeheuren Vergehens der Gottlosigkeit" schuldig

2 Nur wenn man eine Frühdatierung vornimmt, könnte man zu anderen Ergebnissen kömmen.

3 Perutz, Leo (1996): Der Judas des Leonardo. Roman. München.

4 Vgl. Mertin, Andreas (2011): Böser Kitsch, Fame Hooker. Maria Magdalena, Lady Gaga und Judas. In: tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Jg. 13, H. 71. https://www.theomag.de/71/am356.htm.

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Mertin, Andreas: Judas in der Kunst. Notizen, tà katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 159, erschienen 01.02.2026

https://www.theomag.de/159/pdf/am895.pdf