

Abb. 1: Jüngstes Gericht, Tympanonskulptur, um 1225, Reims, Kathedrale Notre-Dame, Nordportal.

Im Blick der Verstorbenen

Das Brechtener »Jüngste Gericht« und die Kultur des Gedächtnisses

Mit der Wiederkunft Christi zum Ende der irdischen Weltgeschichte und dem Vollzug des Weltgerichts endet die diesseitige Lebenswelt, und die Menschheit wird auf zwei Jenseitsräume, auf Himmel und Hölle, verteilt. Diese Dreiteilung des Diesseits- und Jenseitsgefüges – irdischer Lebensraum auf der einen Seite, Himmel und Hölle auf der anderen Seite – hat sich bereits in den ersten Jahrhunderten nach Christus ausgebildet.¹ Und bei allen Erweiterungen und Differenzierungen, die in den folgenden Jahrhunderten hinzukamen, blieb diese Gliederung in einen irdischen und zwei jenseitige Bereiche eine prägnante Konstante. Spätestens mit Augustinus' »Gottesstaat« war diese Topographie auch theologisch fundiert.²

Mit dem Weltgericht findet die jenseitige Sphäre erst ihre endgültige Gestalt. Denn während man bis zu diesem Endpunkt von einer sukzessiven Besiedlung der Jenseitsräume ausgehen muss, wird mit dem Vollzug des Weltgerichts am Jüngsten Tag eine letztgültige Aufteilung der gesamten Erdbevölkerung seit Anbeginn der Welt erwartet. Damit entfällt die Möglichkeit der Rückkehr der Verstorbenen aus Himmel und Hölle, die ihnen zum Erscheinen vor dem Partikulargericht eingeräumt werden konnte, die Zwischenstation des *purgatorium* (oder »Fegefeuers«) wird überflüssig, und allenfalls dem Limbus, dem neutralen Ort für die ungetauft verstorbenen Kinder, mag eine weitere Existenzberechtigung zugesprochen werden.³ Christliches Leben galt im Mittelalter in hohem Maße als Ausrichtung auf die Wiederkehr Christi am Jüngsten Tag, an dem sich an Christus beziehungsweise durch ihn alles letztgültig entscheiden soll.⁴

Auch wenn Bilder zur Darstellung des Weltgerichts im engeren Sinn erst relativ spät, im Frühmittelalter, aufkamen, so sind doch die mit dem Endgericht verknüpften Vorstellungen, insbesondere die der zwei Jenseitsräume, in hohem Maße bildlich – schon die Raummetapher deutet dies an.⁵ Die Texte, die sich dem Weltgericht sowie Himmel und Hölle widmen, sind nicht zuletzt deshalb besonders einprägsam und wirksam, weil sie in hohem Maße Visuelles evozieren, das heißt, sie bedienen sich der menschlichen Imaginationsfähigkeit und reizen diese zugleich an.⁶

In der westlichen Tradition prägten seit karolingischer Zeit auch Bilder die Vorstellungen vom Weltgericht und dessen Bedeutung. Zum einen haben sich zahlreiche Darstellungen im Rahmen kirchlicher oder privater Schatzobjekte erhalten, insbesondere in oder an Codices, das heißt im Medium der Buchmalerei, und gelegentlich der Elfenbeinschnitzerei. Einen größeren Wirkungsradius konnten die Darstellungen

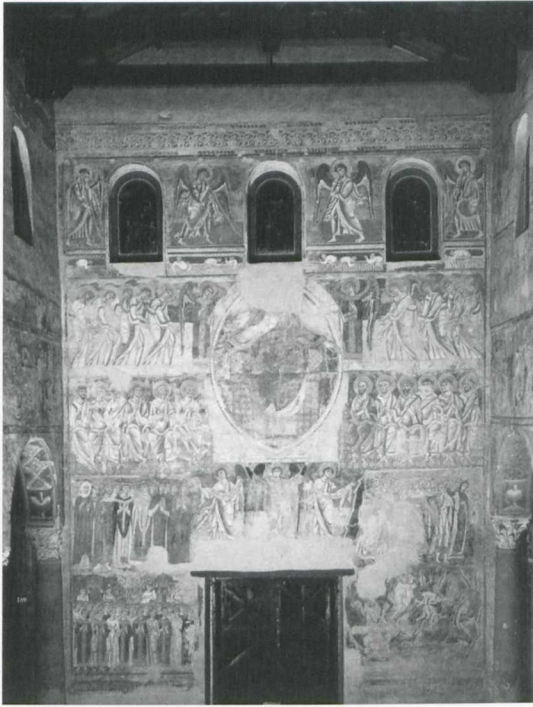


Abb. 2: Jüngstes Gericht, Wandmalerei, um 1080, Capua, Sant' Angelo in Formis, Westwand.

am Kirchenbau entfalten. Hier spielten vor allem die Wandmalerei (inklusive Mosaik) und die Skulptur eine Rolle, gelegentlich auch die Glasmalerei.⁷

Der privilegierte Ort für das Weltgericht war bis ins hohe Mittelalter hinein der zumeist im Westen gelegene Eingangsbereich einer Kirche. Die offenbar ältere Möglichkeit ist die Nutzung der Innenwand. Diese Tradition ist mit den Wandgemälden der Klosterkirche St. Johann in Müstair bereits seit karolingischer Zeit fassbar (vgl. Abb. 3 im Beitrag von Thomas Schilp).⁸ Mit dem Wandgemälde in Sant' Angelo in Formis in Capua ist ein monumentales Bildprogramm des späteren 11. Jahrhunderts erhalten, das das Gericht in mehreren Registern über die gesamte Westwand ausgebreitet repräsentiert (Abb. 2);⁹ in Santa Maria Assunta in Torcello ist ein vergleichbares Bildprogramm, wohl aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts (mit späteren Veränderungen), im Mosaik erhalten.¹⁰ Die weitere Möglichkeit ist die Gestaltung der Außenwand im Westen beziehungsweise an einem der repräsentativen Eingangsbereiche, insbesondere im Medium der Portalskulptur, wie zum Beispiel am Hauptportal der Abteikirche St-Pierre in Beaulieu, circa 1125–1130.¹¹

Die Darstellungen waren also in der Regel distanziert vom Chorbereich der Kirche, und das »Jüngste Gericht« war in einem körperlich erfahrbaren Sinne verknüpft mit dem Konzept von Ein- und Ausgang. Dabei konnte das Spektrum von der Repräsentation

tion des Weltenrichters mit einer kleineren Zahl an Begleitfiguren und den noch nicht nach Gut und Böse unterschiedenen Auferstehenden, wie es beim benannten Beispiel in Beaulieu zu sehen ist, bis hin zu Darstellungen eines großen Gerichtsapparats mit ausführlicher Schilderung der Konsequenzen der Teilung in Selige und Verdammte. Die Charakterisierung des paradiesischen Bereichs zur Rechten des Weltenrichters und des höllischen zur Linken kann dabei bis hin zur bildlichen Formulierung der Extreme von Harmonie und Disharmonie reichen. Am Tympanon der Klosterkirche Sainte-Foy in Conques von circa 1130–1145 zum Beispiel mit seinen insgesamt 124 Figuren sind die Qualen der Hölle ausführlich in ihrer Grausamkeit geschildert.¹² Gegenüber der Drastik solcher Darstellungen, insbesondere des 12. Jahrhunderts, ist in Weltgerichtsbildern des 13. Jahrhunderts oft größerer Wert auf den geordneten Ablauf des Gerichts gelegt, wie etwa am Nordportal der Kathedrale von Reims von etwa 1225 (Abb. 1).

Angesichts der so umrissenen Grundtendenzen ist die Weltgerichtsdarstellung von Brechten (Tafel 12-21) in mancherlei Hinsicht bemerkenswert.¹³ 1911 freigelegt und anschließend rekonstruierend übermalt (Tafel 32-33), wurden die Gemälde bei einer größeren Restaurierungskampagne 1961 wieder weitgehend auf den mittelalterlichen Bestand zurückgeführt.¹⁴ Bemerkenswert ist zum einen der Ort der Darstellung im Apsisgewölbe über dem Standort des Altars. Auf diese ungewöhnliche Positionierung im Gesamtzusammenhang der Kirche wird noch zurückzukommen sein.

Die Gewölbekappe als solche ist, darauf deutet das die gesamte Fläche übergreifenden Sternmotiv hin, als eine Art Himmelszone aufgefasst. Die Wahl der Gewölbekappe mit Pendentifs stellt von vornherein ganz andere Bedingungen an die Darstellung als das vertikale und horizontale Koordinatensystem einer Wandfläche oder auch eines Pergamentblattes. Die räumlich höchste Stelle im Brechtener Gewölbe ist dem Haupt des Richters mit den zwei aus seinem Mund fahrenden Schwertern (Apc 1, 13-16) vorbehalten, während die übrigen Figuren sich am äußeren und damit, räumlich gesehen, am unteren Kreisrand des Gewölbes bewegen. So kommt eine annähernde Kreisbewegung zustande, die auf den ersten Blick wie eine Art Erweiterung der Mandorla Christi wirkt. Die Choreographie des Weltgerichts ist also auf eine sehr prägnante Achsensymmetrie mit einer Tendenz zur Kreisbewegung hin angelegt. So kommt die gewohnte Kontrastwirkung von Rechts und Links, von Gut und Böse, zunächst schwächer auf als gewohnt.

Dabei spielt der gewählte Ort der Darstellung wahrscheinlich eine nicht unerhebliche Rolle: Denn aus der Ferne betrachtet könnte man meinen, es handle sich um eine Darstellung des thronenden Herrschers beziehungsweise der *Maiestas Domini*, die als Chorgewölbemotiv tatsächlich eine breitere Tradition besitzt, und die sich, wie auch das Motiv des Weltenrichters, ebenfalls auf die Apokalypse des Johannes bezieht (Apc 4, 2-9).

So steht in Brechten, dieser Tradition gemäß, zunächst die Begegnung mit dem thronenden Christus, der die östliche Abschlussachse des Gewölbes einnimmt, im Vordergrund des Darstellungsinteresses – hervorgehoben durch die mehrfarbig

gerahmte Mandorla, die oben von zwei Engeln begleitet wird. Christus selbst ist in strenger Frontalität im deutlich größeren Figurenmaßstab als thronende Herrscher-gestalt mit ausgebreiteten Armen präsentiert.

Erst aus der Nähe zeigt sich, dass es sich um eine Gerichtsdarstellung, ja sogar um mindestens zwei Zeitebenen des Weltgerichts handelt, die das Gemälde vorstellt: In den vier Pendentifs ist je ein Engel zu sehen, der mit einem Blasinstrument das Gericht ankündigt. Darunter sind Menschen dargestellt, die aus ihren Gräbern auf-erstehen, um vor den Richter zu gelangen. Die Auferstehenden kommen somit im Wortsinn aus allen Himmelsrichtungen zum Weltgericht zusammen. Der Gewölbe-kappe ist die Darstellung des unmittelbar darauf folgenden Gerichtes selbst vorbehalten. Dieses ist offensichtlich bereits abgeschlossen, so dass nunmehr die Menschheit den zwei Jenseitsorten zugeführt werden kann.

Dennoch sind die zwei zum Gericht gehörigen Interzessoren, die Gottesmutter und Johannes der Täufer, präsent, die gemeinsam mit Christus die sogenannte Deesis-Gruppe bilden. Da auch sie sich auf dem äußeren Gewölbekreis bewegen, stehen sie, nach Westen ausgerichtet, gewissermaßen auf dem Kopf und sind überhaupt nur sichtbar, wenn man unterhalb des betreffenden Gewölbes steht. Zugleich befinden sie sich auf diese Weise, vom Gewölbekreis her gesehen, und das ist bemerkenswert, auf derselben Ebene wie die Seligen und die Verdammten. Üblich ist es hingegen, dass Maria und Johannes der Täufer seitlich beziehungsweise unterhalb Christi und oberhalb der Seligen und Verdammten angeordnet sind.

Maria hat die Hände in einem Orantengestus frontal vor dem Oberkörper erhoben. Zwischen den Händen kreuzt ein großes Schriftband diagonal ihren Körper, so dass das obere Ende auf die Seligen ausgerichtet ist. In gleicher Weise ist das Schriftband orientiert, das Johannes der Täufer mit der verhüllten Linken hält, während die Rechte mit den zwei ersten Fingern gestreckt an die Hüfte gelegt ist. Die Texte sind nicht mehr eindeutig zu lesen. Mit bloßem Auge ist im heutigen Zustand *S[ancta] Maria* am Beginn des Schriftbands der Gottesmutter zu erkennen. Sollten die Inschriften, wie die rekonstruierende Übermalung des frühen 20. Jahrhunderts sie wiedergab, dem ursprünglichen Bestand entsprechen, so lautet der Text *Sancta Maria, Mater Dei* und im Fall des Johannes *Poenitentiam agite*. Die Gottesmutter reicht also offenbar eine an Sie gerichtete Bitte an Christus weiter, während die Aussage des Johannes (Matthäus 3,2) den Weg zu Christus über die Buße signalisiert. Den ausgebreiteten Armen des Weltenrichters mit geöffneten Händen kommt in diesem Zusammen-hang die Bedeutung des Akzeptierens der der Bußleistung und des Annehmens der Bitte zu. Es geht also um die Andeutung eines konkreten Interzessionsvorgangs, der angesichts der Darstellung der bereits vollzogenen Aufteilung der Menschheit sinnlos erscheint. Erst mit Blick auf die historische Realität des Ortes unterhalb des Gewölbes gewinnt dieser Aspekt an Kohärenz.

Im Detail ist die Unterscheidung zwischen den Seligen und den Verdammten sowie von himmlischem Paradies und Hölle so gekennzeichnet, wie es den üblichen Vorstellungen entsprach: Ordnung auf der Seite der Seligen, repräsentiert durch

die Außenansicht einer Stadtarchitektur; körperliche Aggressivität auf der Seite der Verdammten, verbildlicht durch den großen aufgerissenen Höllenschlund, aus dem Flammen schlagen.¹⁵

Die Seligen werden, in voller Bekleidung, als offenbar freie Wesen von einem Engel geleitet, der ihnen mit einem großen Schlüssel die Paradiesespforte öffnet. Die Verdammten werden, allesamt nackt, von einem monströsen Wesen an einer Kette, die sie alle miteinander verbindet, zum Höllenschlund geführt. Manche von ihnen tragen, wie üblich, Kopfbedeckungen, die auf unterschiedliche Stände und Ämter hindeuten. So ist, deutlich im Mittelpunkt der Gruppe, auch ein Bischof zu sehen. Ob der dargestellten Insignie der Königsfigur in ihrer Ausprägung als Stauferkrone eine spezifische Bedeutung zukommt, lässt sich nicht ohne weiteres sagen. Die Gruppe der Seligen wird von einem Bischof angeführt und von einem Mönch abgeschlossen, zwischen ihnen ist ein Königspaar und hinter diesem ein weiteres Paar weltlichen Standes zu sehen. Es hat den Anschein, dass die Seligen weltlichen Standes Ehepaarweise in das Paradies einziehen, gerahmt von den einzeln einziehenden Geistlichen. Hier wird also die weltliche Ordnung in Eheleute und Zölibatäre auf die Endzeit übertragen. Die Gemeinschaft der Eheleute entspricht geläufigen Memoria-Appellen, wie jenem des Aachener Barbarossa-Leuchters (circa 1165/1170). Hier wird die Gottesmutter darum gebeten, im Gebet für den frommen Stifter Friedrich Barbarossa diesen mit seiner Gemahlin und Mitregentin Beatrix zu verbinden.¹⁶

Ob ein unmittelbares Vorbild für das Brechtener »Weltgericht« bestanden hat, ist ungewiss, zumal gerade im Medium der Wandmalerei das meiste zerstört ist. Gerade wegen der Besonderheit des Darstellungsträgers und -ortes ist jedoch eher davon auszugehen, dass seinerzeit geläufige Darstellungskonventionen zum Weltgericht in einem zeitgemäßen stilistischen Idiom den spezifischen Darstellungsbedingungen und -absichten angepasst wurden. Ein möglicher Vermittler sowohl der stilistischen als auch der ikonographischen Aspekte ist die Buchmalerei. Gerade in Psalter- und Apokalypse-Handschriften haben sich, besonders im 13. Jahrhundert, zahlreiche, oft ganzseitige Weltgerichtsdarstellungen erhalten, deren motivisches Grundrepertoire oft annähernd jenem der Brechtener Gewölbmalerei entspricht. Als ein Beispiel ließe sich der sogenannte Bamberger Psalter von etwa 1235 anführen (Abb. 3).¹⁷ Solche Psalter-Handschriften zählten nicht selten zu jenem höfischen Umfeld, innerhalb dessen sich der sogenannte Zackenstil, dem auch die Brechtener Gemälde zuzurechnen sind, etabliert hat.¹⁸

Die soeben genannte Hervorhebung der unterschiedlichen Stände und Ämter hat mehrerlei Funktionen: Grundsätzlich soll vorgeführt werden, dass die Aufteilung der Menschen beim Weltgericht keine Rücksicht auf die irdischen Gesellschaftshierarchien nimmt. Gleichzeitig allerdings spiegelt die Hervorhebung der nach irdischen Maßstäben Höhergestellten auch die Tatsache, dass es die Angehörigen dieser Gesellschaftsschichten waren, die sich durch Stiftungen in besonderem Maße um die eigene Jenseitsvorsorge kümmerten. Zugleich kommt der Betonung der Einzelfiguren durch Standes- und Amtsattribute auch eine mnemotechnische Bedeutung zu. Denn die

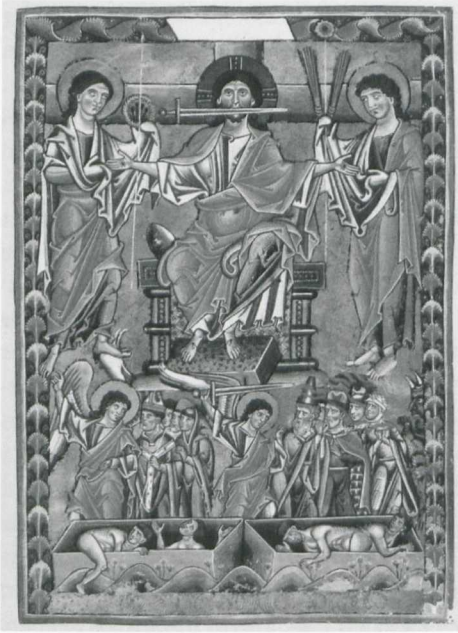


Abb. 3: Jüngstes Gericht, Bamberger Psalter, Buchmalerei, um 1235, Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 48, fol. 117r.

Figuren werden damit leichter einprägsam und kommen somit dem Konzept der *imagines agentes* nahe, ein Terminus, der durch die antike *Rhetorica ad Herennium* eingeführt und im Mittelalter besonders wirksam geworden ist. Durch auffällige Attribute markieren solche Figuren bestimmte Konzepte innerhalb eines imaginierten Raumes, wie ihn letztlich auch das Weltgericht mit den Andeutungen der Jenseitsorte darstellt.¹⁹

Ein besonders signifikantes Beispiel der *imago agens* stellt die erste der Verdammten dar, auch wenn sich dies erst bei genauem Hinsehen erfassen lässt: Die nackte Frau mit langen geflochtenen Zöpfen und einem Säugling auf dem linken Arm ergreift mit der rechten Hand die Nase des teuflischen Mischwesens, das mit beiden Händen die Gefangenenkette hält. Ob der Säugling hier auf einen Kindsmord hinweisen soll, wie er etwa im »Hortus deliciarum« der Herrad von Landsberg aus dem späten 12. Jahrhundert im Höllenkontext drastischer dargestellt ist, sei dahingestellt.²⁰ Überraschend ist in jedem Fall schon, dass der Übergriff hier von der Seite der Verdammten auf die der Hölle geschieht und nicht umgekehrt. Damit wird der aktive Anteil der verdammten Menschen an ihrem nunmehr eintretenden Höllendasein betont. Zugleich kulminieren in diesem Motiv des Übergriffs wesentliche Grundvorstellungen des Mittelalters von der Hölle. Schon die Betonung des Tastsinns ist auffällig, denn in der Himmelsregion, die man sich im Mittelalter durchaus als synästhetischen Erlebnisraum imaginierte, war ausgerechnet der Tastsinn weitestgehend dispensiert, während ihm in der Hölle größtes Gewicht zukommt.²¹ Das hat wohl nicht

zuletzt damit zu tun, dass der Tastsinn stark sexuell konnotiert war, und das ist er im Brechtener Gemälde auch. Denn die Nase galt im System mittelalterlicher Körperstrafen als Stellvertreterin für das Geschlechtsorgan. Die imaginierten Höllenstrafen bezogen sich ja zum größten Teil auf das System der spiegelnden Strafe, was heißt, dass eine Analogie zwischen der sündhaften Tat und der Art der Bestrafung besteht.²² Da die mit der Strafe verbundene Schändung möglichst öffentlich sein sollte, wurden Sexualdelikte in der Regel nicht an den Geschlechtsorganen selbst, sondern an der Nase vollzogen. So war die abgeschnittene Nase ein Sinnbild für die öffentliche Markierung der zerstörten sexuellen Ehre.²³ In Brechten bestätigt die teuflische Figur selbst die sexuelle Bedeutung dadurch, dass sie auf Höhe der Geschlechtsorgane, wenn auch an der Hüfte, ein weiteres Gesicht mit einer schlangenartigen Nase besitzt, die sich zum Geschlecht der Frau zu schlängeln scheint. Solche Figuren mit Gesichtern an verschiedenen Stellen des Körpers, besonders aber im Umfeld des Geschlechtsorganbereichs, waren im Höllenkontext außerordentlich verbreitet.

Bemerkenswert ist, dass die Verdammten offenbar erst an der Schwelle zum Höllenschlund den Grund für ihre Verdammung erkennen lassen. Während die hinter der Frau befindlichen Figuren keinerlei Hinweis auf ihre Verfehlungen erkennen lassen, verweist der Nasengriff der vordersten Frauengestalt auf das Laster der *luxuria*, der Unzucht. Ein Geiziger, der als Kennzeichen seines Lasters, *avaritia*, seinen großen Geldbeutel umklammert hält, ist bereits im Höllenschlund gelandet.²⁴

Der Griff der Unzüchtigen ist in Brechten jedoch mehr als das Signal für eines der Hauptlaster. Er evokiert zugleich ganz wesentliche Vorstellungen von Hölle. Der Handgriff ist der Auftakt zu einem endlosen, perversierten Geschlechts-, Zeugungs- und Gebärprozess, in dem alle grundlegenden Körpervorgänge entdifferenziert werden: Essen, Verdauen, Gebären, Ausscheiden, all das wird austauschbar in einem unaufhörlichen Vorgang gequälter und quälender Körpervorgänge, so wie man ihn im Mittelalter – als Perversion irdischer Körpervorgänge – für die Hölle imaginierte.²⁵

All das ist im Brechtener »Weltgericht« nicht unmittelbar in Szene gesetzt, sondern allein mit dem einen Handlungsmotiv der Frau lediglich, aber besonders wirksam, angespielt. Schließlich haben wir es mit einem besonders signifikanten Fall der *imago agens* zu tun: Denn, so heißt es in der »Rhetorica ad Herennium«, »sehen wir etwas ausnehmend Schändliches, Unehrenhaftes, Ungewöhnliches, Bedeutendes, Unglaubliches, Lächerliches, so prägen wir uns dies gewöhnlich für lange ein« – lauter Charakterisierungen also, die auf das Motiv des Brechtener Gemäldes besonders zutreffen.²⁶

Doch berühren wir damit bisher nur einen kleinen Ausschnitt mittelalterlicher Gedächtniskultur. Schon die angesprochene Technik der Gedächtnisschulung, wie sie die »Rhetorica ad Herennium« beschreibt, galt im Mittelalter keineswegs als bloßes Hilfsmittel zum Einprägen von Sachverhalten. Vielmehr wurde – endgültig im 13. Jahrhundert – der Gedächtnisbegriff der antiken Rhetorik aus dem Bereich der Arbeitstechnik in den der Ethik überführt, sodass ihm eine ganz neue Bedeutung zukam.²⁷ Mit dem Wandel vom Gedächtnis-technischen zu einem Begriff moralischen Handelns konnte die Tätigkeit, das Weltgericht zu imaginieren (wie die Ima-

gination christlicher Heils- und Glaubenskonzepte überhaupt), als moralisch wertvoller Akt menschlicher Gedächtnisleistung gelten. In Brechten ist das Ergebnis einer solchen Imaginationsleistung auf eine konkrete Gestalt hin fixiert worden; allerdings so, dass die Imaginationskraft auch weiter stimuliert wird.

Aber auch damit ist erst ein Teil dessen erfasst, was mittelalterliche Gedächtniskultur ausmachte. Denn wenn es im vorliegenden Band um St. Johannes in Brechten als Erinnerungsort geht, so ist damit nicht zuletzt ein weiterer, wesentlicher Aspekt des Gedächtnisses angesprochen, der der Memoria im Sinne der Jenseitsvorsorge.²⁸ Obwohl die heute, etwa durch die Stifterinschriften, überlieferten Dokumente der Jenseitsvorsorge größtenteils aus späterer Zeit, vor allem aus dem Jahrhundert zwischen 1350 und 1450 stammen, so ist doch zu vermuten, dass die Kirche von Beginn an ein zentraler Ort für die Jenseitsvorsorge der adeligen Familien der Region war. Immerhin zeigen die zwei etwa zeitgleich zum »Jüngsten Gericht« entstandenen Wandbilder mit Christus und der Gottesmutter an der Ostwand des Chores je eine, wenn auch nicht mehr identifizierbare Stifterfigur. Und auch die Inschrift Heinrichs von Essen an der Chorauswand dürfte noch aus dem späten 13. Jahrhundert stammen.²⁹

Das »Jüngste Gericht« in Brechten ist also eine Vergegenwärtigung jener heilsgeschichtlichen Situation, auf die hin das unterhalb des Gewölbes praktizierte Tötengedächtnis sich letztlich ausrichtete. Da die Verstorbenen im Akt ihres liturgischen Gedächtnisses als unmittelbar präsent aufgefasst wurden, ist es nicht allein der Priester, für dessen Blick die zwei Interzessoren in Erscheinung treten; die beiden Fürsprecher sind letztlich im Blick der Verstorbenen selbst. Diese Deutung schließt nicht aus, dass die spezifische Ausprägung des »Weltgerichts« in Brechten sich zugleich auf die Praxis der Beichte im 13. Jahrhundert beziehen lässt, wie Thomas Schilp in diesem Band vorschlägt. Unter diesem Gesichtspunkt wird man die mittelalterliche Kirchenausstattung, auch in ihrer Gattungsbreite, untersuchen müssen.

Wie gewöhnlich oder außergewöhnlich das Brechtener »Jüngste Gericht« im konkreten Raum-, Funktions- und Wirkungszusammenhang seinerzeit genau war, lässt sich kaum beantworten. Dazu ist im Bereich der Decken- und Wandmalerei mutmaßlich zu Vieles verloren. Im Verhältnis zur bildlichen Überlieferung ist das Bildprogramm jedoch so außergewöhnlich und zugleich in sich schlüssig, dass eine eigene, theologisch fundierte Konzeption für diesen Ort wahrscheinlich ist. Ein Blick auf die Nunkirche in Sargenroth (Hunsrück) jedoch deutet darauf hin, dass zumindest Vergleichbares existiert hat, und es bleibt zu hoffen, dass sich weitere Beispiele entdecken lassen.³⁰ Dort haben sich im ehemaligen Chorgewölbe einschließlich der darunter liegenden Wand Reste einer Gerichtsdarstellung erhalten, die wohl noch dem 13. Jahrhundert entstammen. Als Gründung des Erzbischofs Willigis von Mainz diente auch diese Kirche zumindest zeitweilig der Memoria eines ansässigen Grafengeschlechts, dem der Bertholde. Dies mag auf eine ähnliche Funktion schließen lassen, wie sie hier für das Brechtener Gemälde vorgeschlagen wird. Jedoch mag die Themenwahl in Sargenroth auch mit der zeitweiligen Gerichtsfunktion des Ortes in Verbindung

stehen. In jedem Fall zeigt das »Jüngste Gericht« in Brechten, auf welch hohem Niveau die künstlerische Ausstattung mittelalterlicher Kirchen, auch jenseits der großen Bischofs-, Stifts- und Klosterkirchen, mit den konkreten Ereignissen innerhalb des Baus in einen Dialog treten konnte.

Anmerkungen

- 1 Bernhard Lang und Collee McDannell, *Der Himmel*. Eine Kulturgeschichte des ewigen Lebens, Frankfurt a. M. 1990; Jorge Luis Borges, *Das Buch von Himmel und Hölle*, Frankfurt a. M. 1993; Alice K. Turner, *The History of Hell*, New York 1993; Georges Minois, *Die Hölle*. Zur Geschichte einer Fiktion, Hamburg 1994; Peter Jezler (Hg.), *Himmel, Hölle, Fegefeuer*. Das Jenseits im Mittelalter (Ausstellungskatalog Zürich und Köln 1994), Zürich 1994; Friedrich Möbius (Hg.), *Der Himmel über der Erde*. Kosmosymbolik in der mittelalterlichen Kunst, Leipzig 1995; Herbert Vorgrimler, *Geschichte der Hölle*, München 1995; Thomas Schilp (Hg.), *Himmel, Hölle, Fegefeuer*. Jenseitsvorstellungen und Sozialgeschichte im spätmittelalterlichen Dortmund (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Dortmund 12), Essen 1996; Hartmut Böhme, *Imagologie von Himmel und Hölle*. Zum Verhältnis von textueller und bildlicher Konstruktion imaginärer Räume, in: Barbara Naumann und Edgar Pankow (Hg.), *Bilder-Denken*. Bildlichkeit und Argumentation, München 2004, S. 19-43.
- 2 Sancti Aurelii Augustini de civitate Dei libri I-XXII, ed. Bernardus Dombart et Alphonsus Kalb (Aurelii Augustini Opera, pars XIV, 1-2; Corpus Christianorum. Series Latina, 47-48), Turnhout 1955 (Band 1-2), Aurelius Augustinus, *Vom Gottesstaat*, vollständige Ausgabe, eingeleitet und übertragen von Wilhelm Thimme (Die Bibliothek der Alten Welt. Reihe Antike und Christentum 1-2), Zürich 1955.
- 3 Peter Jezler, *Jenseitsmodelle und Jenseitsvorsorge – eine Einführung*, in: *Himmel, Hölle, Fegefeuer* (wie Anm. 1), S. 13-26.
- 4 Bianca Kühnel, *The End of Time and the Order of Things*. Science and Eschatology in Early Medieval Art, Regensburg 2003.
- 5 Beat Brenk, Artikel »Weltgericht«, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Band 4), Rom u.a. 1990, Sp. 513-523.
- 6 Böhme, *Imagologie* (wie Anm. 1).
- 7 Beispiel: vor 1214, Bourges, Kathedrale St-Étienne, vgl. Yves Christe, *Das Jüngste Gericht*, Regensburg 2001 (Französisches Original: *Jugements derniers* [Les formes de la nuit 12], Saint-Léger-Vauban 1999), Abb. 41 und 105.
- 8 Vgl. ebd., Abb. 71.
- 9 Vgl. ebd., Abb. 169.
- 10 Vgl. ebd., Abb. 11.
- 11 Vgl. Bernhard Rupprecht, *Romanische Skulptur in Frankreich*, München 1975, Abb. 50.
- 12 Vgl. ebd., Abb. 114.
- 13 Thomas Schilp und Barbara Welzel (Hg.), *Stadtführer Dortmund im Mittelalter* (Dortmunder Mittelalter-Forschungen 6), Bielefeld 2006, S. 204-220; Barbara Welzel, *Taufbecken und Fresken als Zeugnisse mittelalterlicher Kultur*, in: Silke Rüsche und Barbara Welzel (Hg.), *Die St.-Johann-Baptist-Kirche in Dortmund-Brechten* (Dortmunder Exkursionen zur Geschichte und Kultur 2), Bielefeld 2009, S. 55-68.
- 14 Georg Dehio, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Nordrhein-Westfalen II: Westfalen*, bearbeitet von Dorothea Kluge und Wilfried Hansmann, München und Berlin 1986, S. 135f. Vgl. auch den Beitrag von Silke Rüsche in diesem Band.
- 15 Vgl. Böhme, *Imagologie* (wie Anm. 1), S. 34-42.

- 16 Ergo, *Stella maris, astris prefolgida claris, / svscipe monificom prece devota Fridericum; / conregnatricem sibi ivnge suam Beatricem*: Clemens Bayer, Die beiden großen Inschriften des Barbarossa-Leuchters, in: CELICA IHERVSALEM, Festschrift für Erich Stephany, hg. von Clemens Bayer/Theo Jülich/M. Kuhl, Köln u.a. 1986, S. 213-240, hier S. 225.
- 17 Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 48, fol. 117r.
- 18 Vgl. Hans Belting, Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 4 (1978), S. 217-257; Harald Wolter von dem Knesebeck, Felder der Ausdifferenzierung von Stilformen und Stilbegriff. Der Zackenstil und die Musterbuchfrage, in: Bruno Klein und Bruno Boerner (Hg.), Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung, Berlin 2006, S. 95-122.
- 19 Rhetorica ad Herennium. Lateinisch-deutsch, hg. und übers. von Theodor Nüßlein, Darmstadt 1994, S. 174, 176 (lib. III, XXII). Mit einem kunstwissenschaftlichen Begriff der *imago agens* argumentiert: Böhme, Imagologie (wie Anm. 1).
- 20 Kopie nach einer Bildseite aus dem verlorenen *Hortus deliciarum* (ca. 1170), ehemals Straßburg, Bibliothèque Municipale, fol. 255r; vgl. Herrad of Hohenbourg, *Hortus deliciarum* (Studies of the Warburg Institute 36), London 1979, Bd. 1-2.
- 21 Böhme, Imagologie (wie Anm. 1), S. 31.
- 22 Vgl. Ulrich Rehm, Körperstrafen: Der Anteil der Bilder an den Strafritualen des Mittelalters, in: Edgar Bierende/Sven Bretfeld/Klaus Oschema (Hg.), Riten, Gesten, Zeremonien. Gesellschaftliche Symbolik im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, Berlin 2008, S. 185-214.
- 23 Valentin Groebner, Ungestalten: Die visuelle Kultur der Gewalt im Mittelalter, München und Wien 2003, S. 71-93, hier vor allem S. 84; Kay Himberg, Phantasmen der Nase: Literarische Anthropologie eines hervorstechenden Organs, in: Claudia Benthien und Christoph Wulf (Hg.), Körperteile: Eine kulturelle Anatomie, Reinbek 2001, S. 84-103, hier besonders S. 98f.
- 24 Zur Darstellung von Geizigen, oft in Verbindung zu Unzüchtigen, vgl.: Ulrich Rehm, Avarus non implebitur pecunia. Geldgier in Bildern des Mittelalters, in: Klaus Grubmüller und Markus Stock (Hg.), Geld im Mittelalter. Wahrnehmung – Bewertung – Symbolik, Darmstadt 2005, S. 135-181.
- 25 Vgl. Böhme, Imagologie (wie Anm. 1), .
- 26 [...] *at si quid videmus aut audimus egregie turpe, inhonestum, inusitatum, magnum, incredibile, ridiculum, id diu meminisse consuevimus*“, Rhetorica ad Herennium, (wie Anm. 19), XXII, 35, S. 174f.
- 27 Dies kam vor allem dadurch zustande, dass die Autorschaft der »Rhetorica ad Herennium« Cicero zugesprochen und der Text in enger Verbindung zu dessen »De inventione« rezipiert wurde. »De inventione« galt als »Erste Rhetorik des Tullius«, die »Rhetorica ad Herennium« als die »Zweite Rhetorik des Tullius«. Da nun in »De inventione« die Kardinaltugenden ausführlich definiert und spezifiziert werden, verlagerten spätestens Albertus Magnus (1200–1280) und Thomas von Aquin (um 1225–1274) auch das *Memoria*-Konzept der »Rhetorica ad Herennium« in den Bereich des Ethischen, indem sie sie der *prudentia*, der Klugheit, zuordneten. Francis A. Yates, Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare, Berlin 1990 (The Art of Memory, London 1966); Friedrich Ohly, Bemerkungen eines Philologen zur Memoria, in: Karl Schmid und Joachim Wollasch (Hg.), Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter (Münstersche Mittelalter-Schriften 48), München 1984, S. 9-68; Mary Carruthers, The Book of Memory. A Study of memory in Medieval Culture (Cambridge Studies in Medieval Literature 70), Cambridge 2008; Thomas Lentz, Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses, in: Klaus Krüger und Alessandro Nova (Hg.), Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der frühen Neuzeit, Mainz 2000, S. 1-35.
- 28 Vgl. Otto Gerhard Oexle, Memoria und Memorialbild, in: Karl Schmid und Joachim Wollasch, Memoria (wie Anm. 27), S. 384-440; Corine Schleif, Donatio et Memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg, München 1990; Caroline Horch, Der Memorialgedanke und das Spektrum seiner Funktionen in der Bildenden Kunst des Mittelalters, Kleve 2001; Bruno Reudenbach, Stiften für das ewige Leben. Stiftung, Memoria und

Jenseits in mittelalterlicher Bildlichkeit, in: Christoph Stiegemann und Matthias Wemhoff (Hg.), *Canossa 1077. Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik* (Band 1), München 2006, S. 513-527. Eine Perspektivierung mittelalterlicher Kultur im Horizont von Memoria versucht Matthias Ohm/Thomas Schilp/Barbara Welzel (Hg.), *Ferne Welten – Freie Stadt. Dortmund im Mittelalter*, Ausstellungskatalog Dortmund 2006 (Dortmunder Mittelalter-Forschungen 7), Bielefeld 2006; vgl. auch Barbara Welzel, *Memoria und Bildende Kunst. Überlegungen zu einer postsäkularen Kunstgeschichte*, in: Thomas Schilp und Barbara Welzel (Hg.), *Die Dortmunder Dominikaner und die Propsteikirche als Erinnerungsort* (Dortmunder Mittelalter-Forschungen 8), Bielefeld 2006, S. 71-97; ausgehend vom Essener Frauenstift wird die Memoria-Forschung bilanziert in: Thomas Schilp (Hg.), *Pro remedio et salute anime peragemus. Totengedenken am Frauenstift Essen im Mittelalter* (Essener Forschungen zum Frauenstift 6), Essen 2008.

29 Siehe hierzu den Beitrag von Thomas Schilp in diesem Band.

30 Regine Dölling, Sargenroth, Nunkirche. Die Sicherung der Wand- und Gewölbemalerei im ehemaligen Chor, in: *Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz*, 37/38 (1982/84), S. 340-341; Willi Wagner, *Das ehemalige Augustiner-Chorherrenstift Ravengiersburg und die Nunkirche bei Sargenroth* (Rheinische Kunststätten 453), Köln 2000.