

Andreas Lienkamp

Passive Ungerechtigkeit

Eine Kritik der Gleichgültigkeit

Für Marianne Heimbach-Steins



Giotto die Bordonne: Iniustitia; Cappella del Scrovegni, Padua, Foto: © José Luiz Bernardes Ribeiro (CC BY-SA 4.0)

Urheberrecht



Creative Commons: Namensnennung des Urhebers, keine kommerzielle Nutzung und keine Bearbeitung ohne vorherige Genehmigung durch den Autor.

Autor

Prof. Dr. theol. habil. Andreas Lienkamp ist Professor für Christliche Sozialwissenschaften (Sozial- und Umweltethik) am Institut für Katholische Theologie der Universität Osnabrück.

E-Mail: andreas.lienkamp@uni-osnabrueck.de.

Titelbild

Giotto die Bondone: Iniustitia; Cappella dei Scrovegni, Padua; Foto: © José Luiz Bernardes Ribeiro (CC BY-SA 4.0).

Zitiervorschlag

Lienkamp, Andreas: Passive Ungerechtigkeit. Eine Kritik der Gleichgültigkeit (Osnabrücker Beiträge zur Theologie und Ethik 5), Osnabrück 2025, <https://www.lienkamp-berlin.de/publikationen>.

ISSN 2626-2444

Inhalt

Vorwort.....	5
1 Zuvor.....	7
2 Giottos Tugenden und Laster.....	7
3 Iniustitia.....	11
4 Iustitia.....	18
5 Nicht zuletzt.....	21
6 Quellenverzeichnis.....	23

Vorwort

Recht und Gerechtigkeit sind zentrale biblische und ethische Prinzipien. Da sie auch Leitmotive der Forschung, Lehre und Veröffentlichungen von Marianne Heimbach-Steins sind, habe ich ‚Justitia‘ und ihr Gegenteil, ‚Iniustitia‘, als Themen für diesen Beitrag ausgewählt, um die Kölner Sozialethikerin und ihr Werk aus gegebenem Anlass zu würdigen. Nach fast vierzig Jahren akademischer Tätigkeit an den Universitäten Münster und Bamberg wird sie am Ende des Sommersemesters 2025 in Pension gehen.

Wir leben in einer Zeit, in der sich – wieder einmal – Populismus und Rechtsextremismus, Autokratien und Diktaturen ausbreiten, die nicht nur Milliarden von Menschen bedrohen, sondern auch die dringend notwendigen Anstrengungen zur Bewältigung der aktuellen globalen Krisen untergraben sowie die Demokratie, das beste politische System zur Wahrung der Menschenrechte, attackieren. Deshalb gilt es „den illiberalen und antidemokratischen Populismen und damit dem Rechtspopulismus der AfD den Kampf anzusagen“ (Heimbach-Steins u. a. 2024, 159).

Menschenrechte und Demokratie sind untrennbar. Wer die Demokratie aushöhlen oder gar abschaffen will, wendet sich auch gegen die universalen Menschenrechte und damit gegen die „Grundlage von Freiheit, Gerechtigkeit und Frieden in der Welt“ (Präambel, AEMR). Es ist noch nicht lange her, dass in Deutschland und Europa „die Nichtanerkennung und Verachtung der Menschenrechte zu Akten der Barbarei geführt haben, die das Gewissen der Menschheit mit Empörung erfüllen“ (ebd.).

Auch in dem hier erstmals vorgelegten Text geht es um Tyrannei und die Missachtung der allen Menschen gleichermaßen innewohnenden Würde. Aber es geht auch um die Kritik und Überwindung dieser Übel. Ich erlaube mir, einen Satz von Heinrich Böll abzuwandeln und auf diese Veröffentlichung zu beziehen: Alle Ähnlichkeiten mit aktuellen Alleinherrschern und Despoten sind „weder beabsichtigt noch zufällig, sondern unvermeidlich“ (Böll 1982, 5).

Danke, Marianne, für Vieles und *ad multos annos!*

Osnabrück, am 26. Januar 2025

Andreas Lienkamp

1 Zuvor

Dass es nicht nur eine aktive, sondern auch eine passive Ungerechtigkeit gibt, hat schon Marcus Tullius Cicero erkannt. In ‚De Officiis‘ oder ‚Vom pflichtgemäßen Handeln‘ unterscheidet er „zwei Arten von Ungerechtigkeit: erstens die Ungerechtigkeit derjenigen, die sie begehen, zweitens die Ungerechtigkeit, die darin besteht, anderen nicht zu helfen, wenn ihnen Unrecht angetan wird, selbst wenn man es kann.“ (I 23) Die Ursache der ersten, aktiven Form sei meistens die Gier: nach Hab und Gut, nach Ämtern, Ehren, Ruhm und/oder nach Macht und Herrschaft (vgl. ebd., I 24 ff.). Auch für die zweite, passive Art, also für das Unterlassen der Hilfe, nennt der antike Politiker und Philosoph mögliche Motive: „[...] entweder will man Feindschaften, Anstrengungen oder Aufwand vermeiden, oder man wird durch Nachlässigkeit, Trägheit, Unfähigkeit oder durch besondere Ablenkungen und Beschäftigungen daran gehindert, es nicht zuzulassen, dass diejenigen, die man schützen müsste, im Stich gelassen werden.“ (ebd., I 28) Es gebe aber auch solche Personen, „die entweder in ihrem Bemühen, ihr Vermögen zu erhalten oder aus einem gewissen Hass auf Menschen sagen, sie kümmern sich ausschließlich um ihre eigenen Angelegenheiten“. Auch sie, so Cicero, handelten passiv ungerecht, „denn sie lassen die Lebensgemeinschaft im Stich, weil sie für diese keinen Einsatz zeigen, keine Anstrengung und keine ihrer Fähigkeiten aufwenden.“ (ebd., I 29)

2 Giottos Tugenden und Laster

Im Jahr 1990 veröffentlichte Judith N. Shklar ihr viel beachtetes Werk ‚The Faces of Injustice‘. Darin schließt sie sich den oben ausgeführten Gedanken Ciceros an: Ungerechtigkeit gedeihe nicht nur, weil die Regeln der Gerechtigkeit täglich *aktiv* verletzt würden. „Auch die *passiven* Bürger*innen, die sich von tatsächlichen und potenziellen Opfern abwenden, tragen ihren Teil zur Ungerechtigkeit bei.“ (Shklar 1990, 40; Hervorh.: A. L.) Das ist wohl der Grund, weshalb sie die hochpolitischen Allegorie (vgl. Bokody 2014, 13), die auch auf der Titelseite der vorliegenden Publikation zu sehen ist, auf das Cover ihres Buches hat setzen lassen. Die Darstellung zeigt ein Fresko von Giotto di Bondone, das Teil eines farbenprächtigen Bildprogramms ist, mit dem er die ‚Cappella degli Scrovegni‘ in Padua ausgestaltete¹. Der abgebildete, finster dreinblickende Mann ist für Shklar der Inbegriff der Ungerechtigkeit. Sie kannte die einschlägige Monografie Pfeiffenbergers über die beeindruckenden Wandmalereien des Florentiners (vgl. 1990, 131 Anm. 40). Darin zitiert Letztere aus einer englischen Ausgabe von ‚De Officiis‘: „of all the faces Injustice wears, none is

¹ Einen virtuellen Rundgang ermöglicht Haltadefinizione (<https://www.haltadefinizione.com/visualizzato/opera/cappella-degli-scrovegni-giotto-di-bondone>). Das Gotteshaus ist auch unter den Namen ‚Arena-Kapelle‘ und ‚La Cappella di Santa Maria della Carità a Padova‘ bekannt. – Die Übersetzungen nicht-deutscher Zitate stammen von mir. Bei den italienischen Texten habe ich DeepL zu Rate gezogen.

uglier than that displayed by those who in the very midst of nefarious practices, manage to appear just and honest.“² Diese Passage hat Shklar vermutlich zur Formulierung des Titels inspiriert. Das zwischen 1303 und 1305 entstandene Porträt ist mit dem Wort ‚INIUSTITIA‘ überschrieben. Der berühmte Renaissance-Künstler hat es – gewiss nicht zufällig – ins *Zentrum* einer Reihe von Lastern gestellt³.

Giotto geht aber nicht von ihnen, sondern von sieben, schon in der Antike besonders geschätzten Tugenden aus (vgl. Bokody 2012, 51), die die gegenüberliegende Wand schmücken: Von links nach rechts sind dies zum einen die vier Kardinaltugenden⁴ *prudencia* (Klugheit), *fortitudo* (Tapferkeit), *tenp[er]antia* (Mäßigung)⁵ und *iusticia* (Gerechtigkeit) und zum anderen die drei theologalen Tugenden *fides* (Glaube), *karitas* (Liebe) und *spes* (Hoffnung). Wie die Zentrierung um die ‚Gerechtigkeit‘ zeigt, vertritt Giotto, darin folgt er Thomas von Aquin, die Gleichrangigkeit der theologalen und (im christlichen Kontext mitunter als nachrangig oder heidnisch diskreditierten) philosophischen Tugenden (vgl. Lackey 2005, 558).

Für beide Gruppen gibt es biblische Vorbilder: Die Kardinaltugenden finden sich im Buch der Weisheit (vgl. Weish 8,7), die anderen Grundhaltungen werden u. a. im ersten Paulus-Brief an die Gemeinde in Thessaloniki genannt (vgl. 1 Thess 1,3 sowie 1 Kor 13,13). Dass Giotto auf *diese* Verhaltensmuster als Fixpunkte zurückgreift, ist somit nicht ungewöhnlich. Neu und überraschend ist aber die Zusammenstellung von sieben Lastern, die er jeweils passgenau auf der anderen Seite des Kirchenraums platziert (vgl. Lackey 2005, 560 f.). Von rechts nach links sind dies *stultitia* (Torheit), *inconstantia* (Wankelmut), *ira* (Zorn), *iniustitia* (Ungerechtigkeit), *infidelitas* (Untreue), *invidia* (Neid) und *desperatio* (Verzweiflung). Für diese Auswahl greift der Künstler nicht einfach auf den traditionellen Katalog der Haupt-, Wurzel- oder ‚Todsünden‘ zurück⁶. Nur Zorn und Neid entnimmt er diesem Fundus. *Superbia* (Hochmut), *avaritia* (Habgier), *luxuria* (Wollust), *gula* (Völlerei) und *acedia* (die Trägheit zu guten Werken) fehlen jedoch. Denkbar ist, dass Giotto diese fünf Laster in dem *einen* der *iniustitia* zusammengefasst sah.

² Cicero: De Off. I 41, zit. nach Pfeiffenberger 1966, V:33 „Von allen Gesichtern der Ungerechtigkeit ist keines hässlicher als das derjenigen, die es schaffen, inmitten ihrer ruchlosen Praktiken gerecht und ehrlich zu erscheinen.“

³ Vgl. dazu auch Wartenberg 2015, 47-106, bes. 74-77.

⁴ Der Begriff ist vom lateinischen Wort *cardo*, Türzapfen, abgeleitet. Das Präfix ‚Kardinal-‘ weist sie also als Zentrum, Dreh- und Angelpunkt aus. Ambrosius von Mailand ist wohl der erste, der die vier von Cicero so gerühmten Tugenden als *virtutes cardinales* bezeichnet (vgl. Lackey 2005, 557).

⁵ Die Schreibweise ist die, die in der Kapelle verwendet wurde. Bei der (mit bloßem Auge) nicht mehr lesbaren Überschrift der ‚Inconstantia‘ greife ich auf den Stich von Charles Kreuzberger (in: Héricault 1883, 382) sowie die Rekonstruktion von Ammannati zurück (vgl. 2017, 41).

⁶ ‚Todsünde‘ könne nicht nur in einer (freiwilligen, voll zu verantwortenden) schweren Verfehlung bestehen, sondern auch in einer absichtlichen sittlichen Gleichgültigkeit, etwa angesichts fremder Not (vgl. Gründel 2006, 1129).

Die Fresken der Gerechtigkeit (s. Abb. 1) und ihres Widerparts (s. Abb. 2) sind in mehrfacher Hinsicht besonders. Sie stehen erstens, wie bereits angedeutet, in der Mitte ihrer Siebenerreihen; zweitens sind die von ihnen belegten Flächen breiter als die übrigen; drittens sitzen nur diese Personifikationen auf einem Thron⁷; viertens ist ‚Iustitia‘ die einzige Tugend, die eine Krone trägt; und fünftens gibt es nur bei ihnen eine szenisch ausgestaltete Sockelzone, die entscheidende Auswirkungen der jeweiligen Grundhaltung veranschaulicht, konkreter: die unmittelbaren Folgen einer gerechten bzw. ungerechten Regierung (vgl. Wartenberg 2015, 95; Bokody 2014, 14).

Beide Reihen stehen in einer programmatischen und räumlichen Beziehung zum ‚Jüngsten Gericht‘, das die ganze Stirnwand über dem Haupteingang einnimmt (vgl. Wartenberg 2015, 73). Die ‚Hoffnung‘ ist dem Paradies, die ‚Verzweiflung‘ der Hölle am Nächsten. Während ‚Spes‘, den Kopf nach oben gewandt, geflügelt und schon leicht der Erde entrückt, ihre offenen Hände einer Krone entgegenstreckt, die ihr ein Engel darbietet, wird die nach ihrem Suizid in sich zusammengesackte ‚Desperatio‘, mit gesenktem Kopf, zu Fäusten verkrampften Händen und von sich gestreckten Armen, von einem Teufel mit einer Hakenlanze zu den Verdammten gezogen.



Abb. 1: Giotto's ‚Iniustitia‘, Stich von Charles Kreuzberger (in: Héricault 1883, 380).

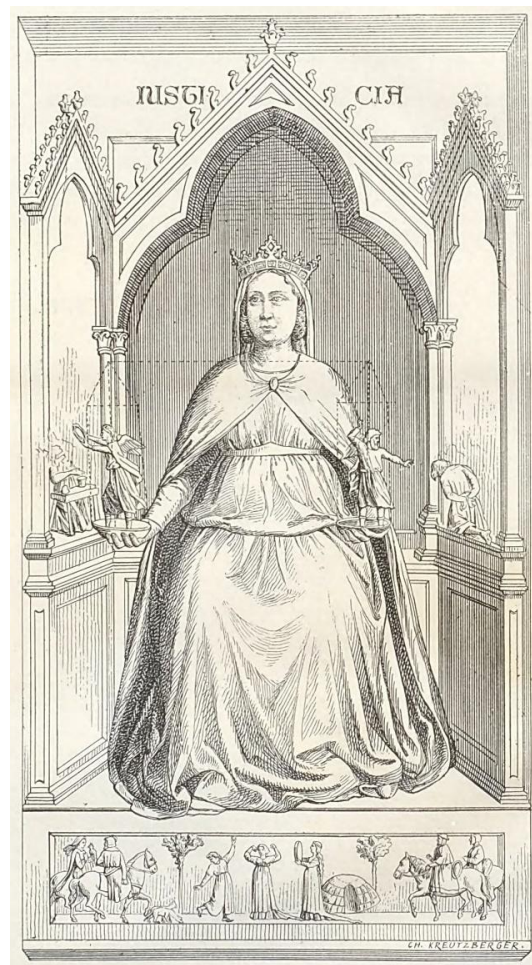


Abb. 2: Giotto's ‚Iustitia‘, Stich von Kreuzberger (in: ebd., 391).

⁷ ‚Prudentia‘ sitzt nicht auf einem Thron, sondern befindet sich an einem Pult.

Zwölf Tugenden bzw. Laster zeigen Frauengestalten, nur die Torheit und die Ungerechtigkeit werden von Männern verkörpert. Dass ‚Iniustitia‘ männlich ist, begründet Rottleuthner damit, dass die Figur wie ein Amtsträger gekleidet sei, sich also in einer – für Ungerechtigkeiten besonders anfälligen – Position befinde, zu der Frauen damals keinen Zugang hatten (vgl. 2020, 38 Anm. 9). Krüger merkt dazu an: „Dass der thronenden Gerechtigkeit mit der Figur der *Ingiustizia* ungewöhnlicherweise und gegen jede ikonographische Überlieferung eine Männergestalt gegenüber gestellt wird, ist eine Bildidee, der offenkundig die Absicht zugrunde lag, die Ungerechtigkeit in der Gestalt eines Richters oder *rettore* zu spezifizieren, um sie auf diese Weise in den Horizont einer zeitgeschichtlich geprägten Wirklichkeit einzustellen und als ein politisches Exempel im Kontext aktueller Herrschaftspraktiken zu konkretisieren.“ (2009, 85)

Giotto verfolgt mit seinem Bildprogramm somit nicht nur eine pastorale, sondern auch eine politische Absicht. Diese wird dadurch unterstützt, dass es sich bei dem Gebäude nicht etwa um die Privatkapelle des Stifters, sondern um einen für alle offenen Raum und bei den Fresken folglich um „öffentliche Bilder“ handelt (Olariu 2006, 229 f. u. 233). Die antipodischen Abbildungen der Tugenden und Laster, die den unteren Bereich der beiden Längsseiten der Kapelle vollständig bedecken, sind wohl absichtlich auf Augenhöhe angeordnet. Zusammen mit den darunter stehenden, kommentierenden Texten sprechen sie die Menschen unmittelbar an. Gemäß Pfeiffenberger gibt Giotto den Betrachter*innen damit einen ethisch-didaktischen Leitfaden an die Hand (vgl. 1966, II:1:7 u. 10 f.). Tripps schreibt treffend von einem „Spalier, dem man nicht ausweichen kann“ (1993, 188). Ähnlich äußert sich Lackey: „In ganz Europa gibt es personifizierte Tugenden und Laster, von der Karolingerzeit bis zum 18. Jahrhundert, in vielen verschiedenen Medien und Kunstformen. [...] Aber nur Giotto in Padua versetzt Sie körperlich *zwischen* die Tugenden und Laster, und nur Giotto verbindet Tugenden und Laster mit einem Gemälde des Jüngsten Gerichts. Wenn man in der Arena-Kapelle steht, scheint dies der naheliegendste Weg zu sein, um die Wahl zwischen Tugend und Laster zu illustrieren.“ (2005, 572)

Die große Lebendigkeit der Figuren, die enge Verknüpfung mit ihren Attributen und die scheinbare Dreidimensionalität (vgl. Tripps 1993, 194) fesseln unmittelbar. „Eingerahmt von den Reihen der Tugenden und Laster, findet sich die Besucherin bzw. der Besucher im Kirchenschiff sieben Mal zwischen zwei alternativen ethischen Entscheidungen wieder, die sie bzw. ihn physisch in eine Situation des moralisch-emotionalen Konflikts und der Reflexion zwingen.“ (Lange 2023, 127) Während die Darstellungen der Laster ermahnen, ja abschrecken sollen, wollen die Abbildungen der Tugenden anziehen und zur Nachahmung anregen. Das, was Behrisch über die, von dem Sieneser Maler Ambrogio Lorenzetti geschaffene, Gegenüberstellung eines geordneten und eines ungeordneten Gemeinwesens schreibt⁸, passt auch zu Giottos Kontrastierung: Sie stelle „dem Betrachter, der zwischen den beiden ‚Regierungen‘ steht, die rhetorische Frage [...]: ‚wo willst du

⁸ Im Palazzo Pubblico in Siena, gemalt von 1337/38 bis 1339/40, also drei Jahrzehnte nach Giottos Gestaltung der Arena-Kapelle in Padua.

leben?’ und damit verbunden: ‚wie willst du dich verhalten?’“ (2006, 68).

Für die unterschiedliche Wirkung der Paduaner Malereien seien zwei Zeugnisse angeführt. Das erste stammt aus Prousts ‚Suche nach der verlorenen Zeit‘. Der Ich-Erzähler, ein gewisser Marcel, hat Fotografien der Laster und Tugenden Giotto's, ein Geschenk von Charles Swann, im Studierzimmer aufgehängt. Swanns Bewunderung für die Darstellungen springt jedoch erst nach und nach auf den Erzähler über: „Später dann habe ich begriffen, dass die anrührende Fremdartigkeit, die besondere Schönheit dieser Fresken gerade mit dem großen Raum zusammenhing, den die Symbole darin einnahmen, und dass die Tatsache, dass sie gar nicht als Symbole dargestellt waren, [...] sondern als Wirkliches, als tatsächlich Erlittenes oder dinglich Erfasstes, der Bedeutung des Bildes etwas sehr Wörtliches und Genaues gab, seiner Aussage etwas sehr Anwendbares und Wirksames.“ (2017, I 118; vgl. ebd., I 116, 451) Swann fühlt sich durch Monsieur de Palancy an die Personifikation der ‚Iniustitia‘ erinnert, wohl weil er in diesem Herrn die Verkörperung von großer Unzulänglichkeit und gesellschaftlicher Ungerechtigkeit sieht (vgl. ebd., I 451). Später fährt Marcel mit seiner Mutter nach Padua, um sich Giotto's Tugenden und Laster im Original anzusehen (vgl. ebd., VI 330). Auch hier erwähnt er den „Eindruck wirkungsvollen, buchstäblich wirklichen Handelns“ der Figuren (ebd.).

Das zweite Beispiel für Reaktionen, welche die Laster und Tugenden hervorrufen, sind die Schäden, die ihnen Besucher*innen zufügten. Insbesondere Körper und Gesichter teuflischer Gestalten oder von Wesen, die vermeintlich mit ihnen im Bunde stehen, wurden bis zur Unkenntlichkeit verschandelt. Ein Vergleich mit den um 1855 entstandenen Stichen von Charles Kreuzberger ergibt, dass einige der noch heute sichtbaren Zerstörungen nach diesem Datum erfolgt sein müssen⁹. Lange geht davon aus, dass hier nicht Vandalen, sondern Ikonoklasten am Werk waren, die ganz gezielt vorgingen (vgl. 2023, 71 f.). Schwarz erklärt dies mit den Emotionen, die die Bilder auslösen: „Wie wenig das Dargestellte [hier: das Exemplum unter der ‚Iniustitia‘; A. L.] [...] die Besucher der Kapelle kaltließ, können wir dem Umstand entnehmen, daß die Köpfe der Täter ausgekratzt sind.“ (2020, 95)

3 Iniustitia

Blickt man in die Kunst- und Kulturgeschichte, so trifft man auf zahlreiche Abbildungen und Skulpturen der ‚Iustitia‘, aber nur auf sehr wenige der ‚Iniustitia‘. Während wir die ‚Gerechtigkeit‘ vielerorts an Gerichtsgebäuden, auf Marktplätzen, an Kirchen oder Rathäusern entdecken können, ist ‚Iniustitia‘ kaum einmal Gegenstand eines Kunstwerks, fast nie eine Figur im öffentlichen Raum. Giotto's Allegorie ist insofern eine Rarität, ja seine „Darstellung der *Iniustitia* ist sogar einzigartig

⁹ Vgl. Association Théodore Deck 2023, o. S.: „Um 1855 hielt er [Charles Kreuzberger; A. L.] sich in Italien auf, wo er an der Königlichen Akademie in Turin eine künstlerische Ausbildung erhielt.“ Ich verwende Kreuzbergers Stiche, weil sie näher am Original sind als die beschädigten und restaurierten Fresken.

in der Kunstgeschichte“, wie Pfeiffenberger feststellt (1966, V:24). Im Folgenden werde ich (hier und dann ebenso bei der ‚Gerechtigkeit‘) zunächst die Personifikation, dann das Exemplum und schließlich die darunter stehende Inschrift beschreiben, analysieren und interpretieren.

Die *Personifikation* der Ungerechtigkeit zeigt einen vornehm gekleideten Mann in einem zinnenbewehrten Tor, der finster blickend auf einem schmucklosen romanischen Thron sitzt. Die sich zu beiden Seiten anschließenden mächtigen Mauern weisen tiefe Spalten auf. In biblischer Zeit war das Stadttor der Ort der weltlichen Rechtsprechung und ein Symbol des Rechts. Da es von der ‚Iniustitia‘ vollständig okkupiert wird, ist für die Gerechtigkeit buchstäblich kein Platz mehr. Die Risse im Mauerwerk deuten zudem darauf hin, dass das Recht schweren Schaden genommen hat. Für Pfeiffenberger ist *er* die Ursache des Ruins (vgl. ebd., V:23). Seine Kopfbedeckung identifiziert die Autorin als eine trojanische oder phrygische Mütze (vgl. ebd., V:21). Trüge er sie korrekt, so würde ihn das als einen Bürger Paduas ausweisen (vgl. ebd., V:22) – dass er sie verkehrtherum trägt, könnte ein Fingerzeig Giottos auf die Falschheit sein, für die der Usurpator steht. „Statt des traditionellen Stabes und des erhobenen Richterschwertes“ (Schild 1995, 104) hält er in der rechten Hand einen Speiß mit Widerhaken, den auch mehrere Teufel in Giottos Hölle und die kleine diabolische Gestalt in der Darstellung der ‚Desperatio‘ benutzen. Für Krüger ist dieses Werkzeug „Signum seiner raublustigen Raffgier“ (2009, 84). Mit der linken Hand umfasst ‚Iniustitia‘ den Griff eines auf dem Boden abgestützten Langschwertes. Die Figur verfügt aber nicht nur über angefertigte, sondern auch über natürliche Waffen: Krallen an den Fingern, die denen von Greifvögeln ähneln, und aufwärts gekrümmte, aus dem Mund ragende Reißzähne¹⁰. Lumbroso nennt ihn darum einen „*rettore-rattore*“, einen Herrscher-Räuber (1887, 388). Nicht nur die Kappe hat ‚Iniustitia‘ verkehrt auf dem Kopf, auch die Beinhaltung ist falsch. Schild weist darauf hin, dass der Dargestellte den linken Fuß über den rechten schlage, was gegen die Vorschrift sei. „Dadurch erweist er sich als Tyrann, als Gewaltherrscher“ (1995, 104 f.; vgl. Pfeiffenberger 1966, II:2:15).

Ähnlich wie die Schlingpflanze, die an der Mauer emporrankt, symbolisieren auch die wuchernden Bäume ein seit langem unbestelltes Land und die allgemeine Un-Ordnung (vgl. Schwarz 2008, 151; vgl. ders. 2023a, 173). Briggs erinnert die Szene an die *selva oscura*, in der sich Dante Alighieris Alter Ego zu Beginn der ‚Commedia‘ verläuft (vgl. 2023, 289). Zu Giottos Zeiten waren die Wälder unsichere Orte (vgl. Pfeiffenberger 1966, V:32); Orte, an denen „die Art von Männern, die unter passiver Ungerechtigkeit prosperieren, so gewalttätig sein können, wie sie wollen.“ (Shklar 1990, 46) Ähnlich der geborstenen Stadtbefestigung stehe auch die raue Wildnis für „die Zerstörung des ethischen und rechtlichen Gefüges der menschlichen Gesellschaft durch die Ungerechtigkeit Einzelner“ (Briggs 2023, 289 Anm. 16). Im Gegensatz zur symmetrischen, harmonischen Anordnung der Elemente bei der gegenüber thronenden ‚Iustitia‘ wirkt die gesamte Darstellung der ‚Iniustitia‘ asymmetrisch und chaotisch.

¹⁰ Diese sind auf Kreutzbergers Darstellung allerdings nicht zu erkennen. Da er die Zähne sicher nicht versehentlich oder absichtlich weggelassen hat, müssen sie später ergänzt worden sein.

Am unteren Bildrand befindet sich das *Exemplum*, ein Beispiel nicht nur für das Laster, das sich unter der ungerechten Herrschaft ungehindert ausbreitet, sondern für die Tyrannei selbst. Die Besucher*innen werden mit einem für damalige Verhältnisse „schockierenden Bild“ aus Wirrnis, Konflikt, Gewalt und Verbrechen konfrontiert (ebd., 289).



Abb. 3: Exemplum zu Giotto's ‚Iniustitia‘ (Ausschnitt), Stich von Kreuzberger (in: Héricault 1883, 380).

Giottos Inszenierung zeigt einen brutalen Überfall: Ein Reisender (links) liegt offenbar tot am Boden; sein Pferd, das auf ihm herumtrampelt, wird von einem Mann gehalten, der genau das zu wollen scheint (wie sein breitbeiniger Stand zeigt); eine ebenfalls auf der Erde liegende Frau wird von einem anderen Mann ihrer Kleider beraubt und von einem dritten unsittlich berührt; zwei mit Speer und Schild bewaffnete Soldaten oder Söldner schauen zu, ohne gegen die Verbrechen einzuschreiten¹¹. Für Pfeiffenberger und Bokody handelt es sich bei dem Geschehen in der Mitte um eine Vergewaltigungsszene: „Ihr ganzer Körper ist entblößt – die brutale Erotik des Aktes ist in der mittelalterlichen Kunst beispiellos, und sein ‚roher Realismus‘ an der ‚Grenze des Vulgären‘ erinnert an [Giottos; A. L.] Episoden des Jüngsten Gerichts“ (Bokody 2012, 56 f.; vgl. Pfeiffenberger 1966, II:2:17).

Thomas von Aquin vertritt die Auffassung, dass so, wie zur Gerechtigkeit immer eine Tat gehöre (vgl. S. Th. II-II 79,3 | 387), auch für eine Ungerechtigkeit in jedem Fall ein*e Agent*in sowie eine Beeinträchtigung Dritter durch ein *Tun* erforderlich sei: „Jede Schädigung aber, die dem Nächsten zugefügt wird, widerspricht in sich der Liebe, die dazu treibt, dem anderen Gutes zu wollen. Da also die Ungerechtigkeit immer in einer Schädigung des anderen besteht, ist es offenbar, daß Unrecht tun [*facere iniustum*], seiner Gattung nach, Todsünde bedeutet.“ (S. Th. II-II 59,4 | 68) Für dieses *aktive Unrecht* stehen die beiden in der Predella gezeigten Gewalttaten.

Wie aber verhält sich Giottos Machthaber? Er schaut nicht hin, sondern weg, und dies geradezu demonstrativ; offensichtlich unbeeindruckt von dem Horror, der sich zu seinen Füßen abspielt (vgl. Pfeiffenberger 1966, II:2:18). Obwohl sich ‚Iniustitia‘ der schrecklichen Szene bewusst sei, so Pfeiffenberger, beschließe er, sie zu ignorieren. „Damit billigt er sie.“ (ebd., V:31). „Der vollkommen ungerechte Amtsträger [...], kümmert sich einfach überhaupt nicht darum, was mit anderen

¹¹ Vgl. Pfeiffenberger 1966, II:2:17; Schwarz 2023a, 172 f.; ders. 2023b, 98 ff. „[...] die einzigen Grausamkeiten, die in Giottos *Lastern* in der Arena-Kapelle in Padua gezeigt werden, treten zu Füßen einer kalten und gleichgültigen Figur der Ungerechtigkeit auf.“ (Shklar 1984, 7).

Menschen als Folge seines eigenen oder des Verhaltens anderer passiert [...]; es ist ihm völlig egal, ob andere Menschen verletzt werden“, so Shklar (1990, 48).

Begeht er dadurch eine Sünde? „Wer Gelegenheit und Kraft hat, Gutes zu tun und tut es nicht, sündigt“, so heißt es im Jakobusbrief (4,17; BigS), eine Stelle, die auch Thomas von Aquin in seiner ‚Summa Theologica‘ mehrfach zitiert. Für den Aquinaten gehört zur Sünde allerdings immer eine entsprechende Absicht, hier also der Wille, eine geforderte Tat – nämlich das geschuldete Gute – bewusst zu unterlassen (vgl. S. Th. I-II 71,5 | 25, 27; II-II 79,3 | 392 f.), wobei ihm klar ist, dass jedes Sollen natürlich ein Können voraussetzt (vgl. S. Th. II-II 79,3 | 393). Solange eine Person also tut, was sie kann, liege keine Sünde durch Unterlassung (*peccatum omissionis*), also kein Verstoß gegen ein tatforderndes Gebot, vor, welches das Tun des Guten verlange (vgl. ebd.).

Neben dem notwendigen Können gibt es für Thomas noch eine zweite Bedingung: Es müsse auch „die Zeit zum Handeln da“ sein (vgl. ebd. | 394), d. h. der Zeitpunkt gekommen sein, zu dem „das tatfordernde Gebot [zur Tat] verpflichtet.“ (vgl. S. Th. I-II 71,5 | 29). Otto Hermann Pesch kommentiert: „Die tatfordernden Gebote gelten zwar auch allezeit, sie werden niemals ausgesetzt, aber sie müssen nicht in jedem Augenblick befolgt werden, sondern nur dann, wenn die konkrete Situation die im Gebot benannte Tat erfordert (*semper sed non ad semper*)“ (S. Th. I-II | 570 Anm. 12), wenn also jemand dringend einer Hilfeleistung bedarf.

Nicht nur Wohlwollen (*benevolentia*), sondern auch Wohltun (*beneficentia*) sei eine Verpflichtung, die sich aus dem Liebesgebot ergebe (vgl. S. Th. II-II 32,5 | 270 f.). Deshalb, so Thomas, müssten wir dem Mitmenschen „in der Not zu Hilfe kommen“ (ebd. | 271). Wenn für die eigene Person und die von einem abhängigen Personen gesorgt sei (vgl. ebd.), habe man die Pflicht, sich um die Hilfsbedürftigen zu kümmern. „Weil es aber nicht möglich ist, daß ein einziger allen Notleidenden hilft, so verpflichtet auch nicht jede Not im Sinne des Gebotes, sondern nur jene, ohne deren Behebung der Notleidende nicht erhalten werden kann.“ (ebd. | 272) Liege ein solcher Fall vor, in dem *dringend* Hilfe erforderlich sei und niemand sonst (ich ergänze: wirksamer) helfen könne, sei die Hilfe darüber hinaus möglich und zumutbar (vgl. ebd., 32,6 | 274-278), dann müsse der Not abgeholfen werden. Dies zu unterlassen sei eine Sünde.

Hinzu kommt als geforderte Haltung die *misericordia* bzw. *compassio*, die zugleich zum Handeln motiviere. Thomas bezieht sich auf Augustinus, der sage: „Mitleid haben wir, wenn wir fremde Not in unserem Herzen mit-erleiden und dadurch, wenn wir helfen *können*, zur Hilfe angetrieben werden.“ Denn von Mitleid spricht man, wenn einer ein erbarmendes Herz hat gegenüber dem Elend des anderen.“ (ebd., 30,1 | 223) Dies könne sogar so weit gehen, dass „es schmerzt [...] wie die eigene Wunde“ (ebd., 30,2 | 226). Wenn das Mitleid sich auf Leid, das jemand nicht verdient habe, und dessen Überwindung richte und von Vernunft und Gerechtigkeit begleitet werde, sei es eine sittliche Tugend (vgl. ebd., 30,3 | 232 f.), ja sogar die „höchste und wichtigste“ zwischenmenschliche Tugend (ebd., 30,4 | 236).

‚Iniustitia‘ verstößt gegen jeden einzelnen der genannten Aspekte. Er hat „Gelegenheit und Kraft

[...], Gutes zu tun und tut es nicht“ (Jak 4,17; BigS). Er unternimmt nicht, was er kann, sondern unterlässt jede noch so kleine Rettungsanstrengung, und zwar bewusst. Außerdem drängt die Zeit, denn *eine* Gewalttat kann noch verhindert werden. Niemand ist *mehr als er* in der Lage, die Frau aus der Gefahrensituation zu befreien. Zudem ist ihm die Hilfe zuzumuten. Er verstößt aber sowohl gegen die Liebespflicht zum Wohlwollen wie gegen die zum Wohltun. Auf die christliche Forderung nach Mitleid reagiert er mit nichts als Desinteresse und Teilnahmslosigkeit. Mit der Personifikation der ‚Iniustitia‘, so Shklar, demonstrierte Giotto, wie Ungerechtigkeit aus der Sicht der Opfer aussehe. „Seine Ungerechtigkeit ist eine öffentliche Bedrohung, eine physische Gefahr für alle, nicht nur wegen dem, was er tut, sondern weil ihm das Schicksal anderer Menschen und die Auswirkungen seines Verhaltens auf sie gleichgültig sind.“ (1990, 48 f.)

Wenn man allein seine körperliche Größe mit jener der Verbrecher am unteren Bildrand vergleicht, so wird überdeutlich, dass Giotto ihm die Fähigkeit zuschreibt, einzugreifen und das, was sich da – buchstäblich vor ‚seiner‘ Haustür – abspielt, zu stoppen und ein für alle Mal zu unterbinden, um die (potentiellen) Opfer zu schützen. Aber er nutzt seine Macht nicht in *diesem* Sinne, sondern bleibt den brutalen Vergehen gegenüber passiv. Auch für Giotto, der hierin Cicero folgt, ist dieses Nicht-Tun¹² eine Form der Ungerechtigkeit. Diese ‚praktiziert‘ vor allem der Herrscher, aber auch die beiden Söldner oder Soldaten in der Sockelzone agieren so, indem sie die Vergewaltigung und den Raubmord zulassen (vgl. Pfeiffenberger 1966, V:32 f., Notes V:20 f.). Pfeiffenberger nennt die bewaffneten Zuschauer deshalb zu Recht „Iniustitia’s representatives“ (ebd., Notes V:21). Sie beide und der von ihnen Repräsentierte begehen Mord und Vergewaltigung durch Unterlassen!

Zwar gibt der Künstler den passiven Soldaten bzw. Söldnern ebenso wie den aktiven Verbrechern in der Mitte der Szene menschliche Körper, ihre Köpfe sind aber die von Tieren, die – bis auf einen Esel (s. Abb. 3, ganz rechts) – nicht (mehr) eindeutig zu identifizieren sind. Es könnte sich um Schafe oder Hunde handeln. Der Esel stand im Spätmittelalter einerseits für die *acedia*, also die Trägheit in Bezug auf das Tun des Guten, andererseits für die *luxuria*, die Wollust, Ausschweifung, Genussucht, Begierde und Unkeuschheit (vgl. Wehrhahn-Stauch 1968, 682). *Acedia* wie *luxuria* gehören zu den christlichen Hauptsünden. Das passt sehr gut, denn die eselsköpfige Gestalt in der Sockelzone verweigert wie ihr Kommilitone jede Hilfe für die in akuter Gefahr schwebende, bereits entkleidete Frau. Möglicherweise ergötzen sie sich sogar voyeuristisch an dem Anblick der ihr bereits zugefügten, gerade geschehenden und noch drohenden Gewalt.

Durch ein aufwendiges Verfahren ist es Giulia Ammannati gelungen, die *Inscript* unter der ‚Ungerechtigkeit‘ wieder weitgehend lesbar zu machen: Die lateinischen Verse (von denen bei keinem der Laster und keiner der Tugenden bekannt ist, wer sie verfasst hat) sind in drei Strophen unterteilt, die dem unruhigen Reimschema AABCCB AADEED AAFGGF folgen. In deutscher Übersetzung

¹² Im Unterschied zum Nichtstun, welches dem Müßiggang entspricht.

lauten sie: „Ungerechtigkeit, welche Sicherheit wird den Bösen gegeben! Die Wälder wuchern, der Anker des Rechts, der Friede, wird in die Flucht geschlagen. // Sie befestigen Raub, Mord, Betrug und Hinterlist; / nur der Räuber geht frei auf der Straße. // Fort mit dir, Gerechtigkeit! Die Laster frohlocken, der Tyrann übernimmt die Herrschaft. Mit Händen reißt er, mit Zähnen beißt er: Er ist wie ein Dornenstrauch.“ (o. A., zit. nach Ammannati 2017, 61) Der erste Satz lässt sich mit Shklar dahingehend erklären, dass eine repressive Regierung – gerade durch ihre *Passivität* gegenüber dem Unrecht – aktive Ungerechtigkeit in der Bevölkerung fördern könne. *Passiv ungerecht*, so Shklar weiter, könnten eben nicht nur Bürger*innen sein, sondern genauso Herrschende oder Amtsträger*innen. „Regierungen, die nichts tun, sind oft die ungerechtesten von allen.“ (1990, 46) Für diesen Typ steht ‚Iniustitia‘.

In ihm sehen die meisten Interpret*innen den oberitalienischen Feudalherren und ersten Signore Ezzelino III. da Romano, den Herrscher über die Mark Treviso, der als besonders grausam, maßlos, machthungrig, habgierig, sadistisch und insgesamt als moralisch verkommen gilt und dessen Schreckensregime in Padua – zuletzt als Stellvertreter Kaiser Friedrichs II. – von der Eroberung der Stadt im Jahr 1237 bis zu seiner militärischen Niederlage anno 1256 andauerte¹³. „Ezzelins Lebensbedürfnis war thatsächliche Macht, was ihn zu einem Unmenschen gestaltete, weil er die Menschen, denen sein Antlitz schon Schrecken einflösste, verachtete.“ (Gitterman 1890, 82) Salimbene de Adam schreibt in seiner Chronik aus den 1280er Jahren von ihm, er sei „wahrhaft ein Diener des Teufels und ein Sohn der Ungerechtigkeit“ (*filius iniquitatis*) gewesen (1966, Vol. 1, 533).

Ein Vergleich mit dem mittelalterlichen Stadtsiegel zeigt, dass die von Giotto gestaltete Szenerie Ähnlichkeiten mit den Stadtmauern und -toren Paduas aufweist¹⁴. Dante Alighieri platziert diesen Herrscher (bei ihm heißt er ‚Azzolino‘) in seiner ‚Komödie‘¹⁵ im 12. Gesang des ‚Inferno‘, und zwar bei den „Tyrannen, die sich an Blut und Gut vergriffen haben“ (1960, 81), die also gegen jene Verbote des Dekalogs verstoßen haben, die Leben und Eigentum schützen sollen. Eine bildliche Entsprechung findet dies im Blutrot, in dem der Hintergrund der ‚Ungerechtigkeit‘ gehalten ist – der Farbe der Hölle. Sie steht in unmittelbarem Kontrast zum Blau, der Farbe des Himmels, welche die Tugend der ‚Gerechtigkeit‘ umgibt. Ezzelino, der in Dantes Siebtem Kreis der Hölle wie alle, die den Nächsten Gewalt antaten, in Blut gekocht wird (vgl. ebd., 79), hatte „die kommunale Herrschaft faktisch abgeschafft und die Gerichtsbarkeit als seine persönliche Waffe behandelt, um die

¹³ Vgl. Olariu 2006, 235: Die Personifikation der ‚Iniustitia‘ erinnere „an den Paduanischen Despoten“. Zu Ezzelino III. vgl. Simonyi 1846, 117 ff., 129 ff. Anm. 1 und 289, Gitterman 1890, 54, 58, 66 f., 69, 72, 77 f., 80-83, 85, 87, Fasoli 1999, 196 f., sowie Benfell 2004, 325.

¹⁴ Vgl. Sommer 1948, o. S., sowie Pfeiffenberger 1966, Notes V:16 f.

¹⁵ Dante hat sein Werk ‚Commedia‘ genannt, weil es einen traurigen Anfang, aber ein glückliches Ende hat; zudem ist es – anders als die damals verfassten Tragödien – nicht in lateinischer Sprache und feierlichem Ton geschrieben, sondern im italienischen Volgare und ohne Scheu vor derbem Stil. Im 23. Gesang des dritten Teils, dem ‚Paradiso‘, bezeichnet er sein Buch dann als ‚heilige Dichtung‘. Das Adjektiv ‚göttlich‘ ist ein späterer Zusatz.

Stadt in Schrecken und Unterwerfung zu halten.“ (Frojmovič 1996, 43)

Vermutlich kannte Giotto das Werk ‚Vita e morte di Ezzelino da Romano‘, das Rolandino da Padova im Jahre 1262 veröffentlicht hatte. Die Signorie Ezzelinos verurteilt der Chronist darin als Tyrannei, „die einem Krebsgeschwür gleiche“ (Cusa 2022, 160). Die Absicht des Autors sei, so Cusa, nach der glücklichen Niederschlagung des Regimes Ezzelinos III. im Jahr 1256 eine erneute signorile Alleinherrschaft zu verhindern (vgl. ebd., 168). Tatsächlich ist es den Padovani gelungen, knapp fünfzig Jahre lang die kommunale Verfassung zu bewahren (vgl. ebd., 162). Cusa bezeichnet ihre Stadt darum als eine „Bastion kommunaler Freiheit“ inmitten von Signorien. Nur hier habe eine öffentliche Kritik an konkreten Herrschern und dem Herrschaftssystem der Signorie aufkommen können (ebd., 167), eine Kritik, die auch Giotto mit seinem Fresko zum Ausdruck bringt. „Unmittelbar nach dem Ende der städteübergreifenden Autokratie Ezzelinos III. [...] machten sich die Paduaner daran, die aus ihrer Sicht traumatischen Geschehnisse ebenjener zwei Jahrzehnte [1237-56] dauernder Fremdbestimmtheit historiographisch aufzuarbeiten.“ (ebd., 157)

Nicht nur historiographisch, sondern auch künstlerisch, so möchte ich ergänzen. Außerdem verfolgten Rolandino und Giotto mit ihrer Kritik ‚aufklärerische‘ Absichten. Auf ersteren bezogen – aber für beide zutreffend – schreibt Cusa: „Das zu wählende Herrschaftsmodell war für ihn [...] die Kommune, wohingegen die Signorie vermieden, ja verhindert werden sollte. Um dies den Paduanern zu verdeutlichen, zeichnet er ein düsteres Bild der Stadtgemeinden unter einem Signore und ein idyllisches der einträchtigen Kommunalgemeinschaft. Zudem sollten die Lehren aus der Vergangenheit gezogen werden, die er wiederholt durch Exempla, Aufrufe und Mahnungen aufzuzeigen versucht. Er appelliert an die moralische Integrität seiner Mitbürger“ (ebd., 158 f.). Was Rolandino seinen Leser*innen empfiehlt, könnte auch unter Giottos ‚Iniustitia‘ stehen: „Daher rate ich allen Stadtbewohnern, vorzusorgen, damit sie sich solchen Herren [den Signori] nicht unterwerfen, deren Wildheit [lat. *rabies*; besser: Tollwut, Raserei; A. L.] die Guten unterdrückt, die Schlechten unterstützt, die Ungerechtigkeit liebt und die Gerechtigkeit hasst.“ (Rolandino da Padova, zit. nach Cusa 2022, 161)

In seinem zehnten Brief an die arbeitende Bevölkerung, dem er das Bild der ‚Ungerechtigkeit‘ beifügt, schreibt Ruskin am 7. September 1871 über den Dargestellten: „Giottos Hauptgedanke über ihn ist eindeutig, dass er friedlich ‚im Tor sitzt‘ [vgl. Ps 69,13; BigS], einen Umhang über seine Kettenrüstung geworfen (man sieht nur deren Glieder an seiner Kehle)¹⁶ und eine einfache Bürgermütze statt eines Helms, und sein Schwert in der Scheide; während aller Raub und alle Gewalt in die Wildnis um ihn herum weichen, ist er gleichgültig. Was wahrlich die tiefere Bedeutung der Ungerechtigkeit ist: nicht der Schaden, den du anrichtest, sondern den du zulässt – vielleicht angelst du dir zwischenzeitlich hier und da etwas mit deiner Krallenwaffe. Der fürstliche Typus existiert auf diese Weise, fürchte ich, immer noch hier und da, trotz besserer Jahrhunderte.“ (1871,

¹⁶ ‚Iniustitia‘ wolle eben „seine Grausamkeit so gut wie möglich verbergen“ (Pfeiffenberger 1966, II:2:16).

17) Auch Ruskin rückt somit die passive Ungerechtigkeit des desinteressierten Geschehen-Lassens in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang ein Satz des Demokraten William J. Brennan, den er in seinen leidenschaftlichen Dissens zu einem unsäglichen Urteil des US Supreme Court hineinschrieb, dem er selbst zu dieser Zeit als Richter angehörte: „inaction can be every bit as abusive of power as action“ – „Unterlassen kann ebensolcher Machtmissbrauch sein wie aktives Tun.“ (1989, o. S.) Der von Giotto abgebildete mitleidlose Gewaltherrscher missbraucht seine Macht ja gerade dadurch, dass er sich passiv verhält und seine Schutzverpflichtung ignoriert. Für Krüger ist er „ein anschauliches und erfahrungsnahes Bild [vom] *personalem* Missbrauch [der Macht], nämlich ihrer Usurpation durch einen zeitgenössischen *magistrato* mit Richterhut und Amtstracht“ (2009, 85)¹⁷.

Es gibt allerdings einige Hoffnungsschimmer, die Giotto in sein Fresko und die Gesamtkomposition der Kapelle hat einfließen lassen. Dazu zählen zum einen die deutlichen Risse im Mauerwerk rund um den Tyrannen, die den bevorstehenden Niedergang seiner Herrschaft andeuten könnten, und zum anderen das Objekt seines starren Blicks, das Weltgericht, genauer: die Seite, auf der die Verdammten – wie in Dantes ‚Inferno‘ – auf jede nur erdenkliche Weise malträtiert werden. Dort wird ihm vor Augen geführt, was aus Gründen der Gerechtigkeit schon zu Lebzeiten die Konsequenzen seines Verhaltens sein werden. Das kann zweierlei bedeuten: Keine Autokratie währt ewig, und jeder Diktator (hier sehe ich keinen Grund, eine andere als die männliche Form zu verwenden) wird sich für seine Handlungen, also für sein Tun *und* Unterlassen, einmal verantworten müssen; am besten vor einem irdischen Tribunal. Denn es wäre „kein Trost für uns zu wissen, dass Ungerechtigkeit in Giotto's Hölle enden wird, solange“ Menschen „weiterhin vergewaltigt, ausgeraubt und ermordet werden.“ (Shklar 1990, 48) Diktatoren müssen darum, um der (potenziellen) Opfer willen, mit vereinten Kräften geschwächt, entmachtet und vor Gericht gestellt werden, was schwierig, aber nicht unmöglich ist, wie die Geschichte zeigt.

4 Iustitia

Der größte Hoffnungsschimmer, zugleich das Gegenteil der ‚Iniustitia‘, befindet sich auf der vom Weltenrichter aus betrachtet rechten Seite der Kapelle, die den Himmel bzw. das Paradies repräsentiert sowie die Wege dorthin aufzeigt. In Giotto's Darstellung erscheint die *Personifikation* der ‚Gerechtigkeit‘ – vis-à-vis dem Tyrannen – als eine makellose, majestätisch wirkende Frau, die mariengleich auf einem prachtvollen gotischen Thron Platz genommen hat (vgl. Wartenberg 2015, 134 Anm. 53). Auf dem Kopf trägt sie eine mit Juwelen verzierte Krone, entsprechend der Auffassung Ciceros, für den die Gerechtigkeit „*regina virtutum*“, die „Königin aller Tugenden“, ist (De

¹⁷ Wartenberg sieht in dem Mann einen „Richter in zeitgenössischem Doktorengewand“ (Wartenberg 2015, 76) bzw. einen Mann „mit den Zügen eines zeitgenössischen Richters“ (ebd., 241).

Off. III 28). Möglicherweise steht, wie Lange vermutet, die romanische Architektur der ‚Iniustitia‘ für das *alte*, schlechtere, das gotische Dekor der ‚Iustitia‘ hingegen für das *neue*, bessere Zeitalter (vgl. 2023, 48 u. 223), das nach Sieg über Ezzelino angebrochen ist.

Sie ist ausgestattet mit zwei Waagschalen und (indirekt) mit einem Schwert, den Symbolen des abwägenden Urteilens und machtvollen Entscheidens¹⁸. Ihre Augen sind nicht verbunden¹⁹, vielmehr sieht sie mit *offenen* Augen auf Recht und Unrecht. „Auf einem Thron sitzend, die Krone auf der Stirn, die Züge von sanftem und heiterem Ernst geprägt, hält die Justitia in jeder Hand eine Waagschale, deren Gewicht sie durch ihre eigene Tugend bestimmt. Zu ihrer Rechten krönt ein Engel einen Gerechten, zu ihrer Linken schlägt ein anderer Engel einen Schuldigen.“ (Héricault 1883, 391) Belohnung und Strafe, verteilende (*iustitia distributiva*) und vergeltende (*iustitia vindicativa*) Gerechtigkeit, gehören für Giotto zusammen. Aber nicht die Menschen oder ihre Taten, sondern zwei geflügelte Wesen als ausführende Organe der ‚Iustitia‘ befinden sich in den Schalen, die von ihr selbst ausbalanciert werden. „Giotto's *Iustitia* hält keine Waage; sie selbst ist die Waage“, wie Pfeiffenberger unterstreicht²⁰. Daraus schussfolgert sie, dass es deren Intellekt und Urteilsvermögen sind, kein anonymer Mechanismus, der bewertet, belohnt und bestraft (1966, II:2:12)

Auf ‚Iustitias‘ rechter Seite ist ein der Nike bzw. Victoria ähnelnder Engel gerade dabei, einen verdienten Menschen zu bekränzen. Obwohl der linke Teil des Freskos nur zum Teil erhalten blieb, ist doch zu erkennen, dass der Auserwählte hinter einem Tisch sitzt, auf dem ein kleiner Amboss steht. Braune deutet die Person als Goldschmied an der Werkbank – im Spätmittelalter ein Symbol „christlicher Werte und Normen“, ja ein „Exempel der Gerechtigkeit“ (2023, 341)²¹. Für diesen Berufsstand ist die Waage ein wichtiges Arbeitsinstrument, das seine Aufrichtigkeit symbolisiert (vgl. ebd., 342, 365 f.). Die Trennung von Edelmetall und Schlacke, die Läuterung bzw. Reinigung, ist zudem eine bedeutsame biblische Metapher: „⁴Scheidet man die Schlacken vom Silber, / gelingt dem Feinschmied das Gefäß. ⁵Scheidet man den Frevler vom König, / erlangt dessen Thron Bestand durch Gerechtigkeit.“ (Spr 25,4 f.; EÜ; vgl. auch Ps 66,10; Spr 17,3; Jes 1,25-28; Jer 6,29; Mal 3,2 f.)

Das Gegenstück zum Goldschmied ist ein knieender Mann mit gesenktem Kopf, dessen Hände auf

¹⁸ Zur Symbolik von Waage und Schwert vgl. Schild 1995, 181-186, zur Augenbinde vgl. ebd., 195-199.

¹⁹ Verbundene Augen als Symbol der Unparteilichkeit waren noch nicht ‚erfunden‘ (vgl. Shklar 1990, 104).

²⁰ Pfeiffenberger 1966, II:2:12; vgl. ebd., Notes II:2:5 sowie V:20, V:24 f. und Notes V:18. Die von gutmeinenden Restaurator*innen eingezeichnete Wiegekonstruktion muss man sich wegdenken.

²¹ So schon Didron (1860, 70): „Der Arbeiter muss eine seltene und schwierige Tugend ausüben, so wie der Schuldige große Verbrechen begangen haben muss. Da nichts leichter ist, als Edelmetalle oder Juwelen zu stehlen, die bei einem geringen Gewicht einen großen Wert haben, ist der Goldschmied und Juwelier, der nicht stiehlt und genau das zurückgibt, was ihm anvertraut wurde, das Vorbild für einen tugendhaften Arbeiter.“

dem Rücken gebunden sind. Das heißt, dass auch unter ‚Iustitias‘ Regentschaft noch Verbrechen begangen werden. Aber anders als unter ‚Iniustitias‘ Tyrannei werden sie nun sanktioniert. Der geflügelte, in der (von ‚Iustitia‘ aus gesehen) linken Waagschale stehende Rächer – „the tiny avenger“, wie ihn Pfeiffenberger nennt (1966, V:26, Notes V:18) – führt das Schwert der ‚Iustitia‘, wohl um den Übeltäter zu enthaupten, ähnlich wie in Lorenzettis Sieneser Gemälde (vgl. Anm. 8 sowie Behrisch 2006, 58 f., 62)²². Auf dem Stich von Kreuzberger sieht es so aus, als hätte der Delinquent den Kopf eines Greif-, oder wie man früher sagte: Raubvogels, was zu den Krallen von ‚Iniustitia‘ passen würde. Im Gegensatz zum ehrlichen, niemanden übervorteilenden Handwerker haben wir hier also einen Verbrecher vor uns; Didron sieht in ihm einen Straßenräuber (vgl. 1860, 70), der stellvertretend für alle Übeltäter gerichtet wird. Auch der *Typ* des Kriminellen passt zur ‚Ungerechtigkeit‘ bzw. zu den Wegelagerern, die unter ihrer Herrschaft ungestraft rauben und morden können.



Abb. 4: Exemplum zu Giotto's ‚Iustitia‘ (Ausschnitt), Stich von Kreuzberger (in: Héricault 1883, 391).

Das *Exemplum* der ‚Gerechtigkeit‘ (s. Abb. 4) hat Giotto deutlich von der Personifikation getrennt und in eine Stufe ihres Thrones eingebettet. In einem auf allen Seiten rechtwinklig gerahmten Diorama sieht man eine vollkommen ebene Straße und lotrechte, gleichhohe Bäume, was an einen gepflegten Park denken lässt²³ und räumlicher Ausdruck politischer Ordnung, Transparenz und Geradlinigkeit sein könnte. Im Gegensatz dazu herrscht in dem Beispiel der ‚Ungerechtigkeit‘ (s. Abb. 3) die ungebändigte Wildnis: Alles ist dort krumm und schief: der Weg, die Abbruchkante und die ungleich großen, wuchernden Gehölze. Hier „hat der Künstler Figuren dargestellt, die sich den Vergnügungen der Jagd, des Tanzes und des Reitens hingeben, um so das Glück und die Freuden eines Volkes darzustellen, das von der Gerechtigkeit regiert wird.“ (Héricault 1883, 391) Oder, mit den Worten Lumbrosos: „[...] um anzudeuten, dass man dort, wo die Gerechtigkeit herrscht, die Annehmlichkeiten von Frieden und Sicherheit genießt.“ (1887, 385) Krüger bezeichnet das Exemplum prägnant als „Inbild friedvoller Prosperität“ (2009, 84).

Moschetti interpretiert die darüber hinaus vorhandenen inhaltlichen Gegensätze von Tugend und

²² Das ist *kein* Plädoyer für die Todesstrafe, die gegen die universalen Menschenrechte verstößt.

²³ Das kuppelförmige Objekt deutet Pfeiffenberger als „eine kleine runde strohgedeckte (?) Hütte“ (1966, II:2:14), Bokody als „Biwak“ (2012, 58) und Lange „als Zelt in der Tradition des Gartens der Liebe“ (2023, 137).

Laster wie folgt (jeweils in Richtung des ‚Jüngsten Gerichts‘ betrachtet): Anstelle von Soldaten in voller Montur, die in den Krieg ziehen, sehen wir friedliche Reiter, die zur Jagd aufbrechen; anstelle einer am Boden liegenden Frau, die von zwei Schuften gewaltsam entblößt wird, entdecken wir Frauen, die in fröhlicher Stimmung tanzen²⁴; und anstelle des toten Körpers eines Mannes, dessen widerspenstiges Ross ein Dieb davon führt, erblicken wir Reisende, die sicher ihren Weg fortsetzen (vgl. 1907, 120).

Die weitgehend erhaltene dreistrophige *Inscription* unter dem Exempel, die das ruhigere Reimschema ABAB CDCD EFEF verwendet, lautet in deutscher Übersetzung: „Mit gerechter Waage wägt die vollkommene Gerechtigkeit alles ab: Sie krönt die Guten und schwingt das Schwert gegen die Laster.²⁵ // Alles erfreut sich der Freiheit, wenn sie herrschen wird; jeder tut mit Freude, was er will. // Der anständige Soldat geht dann auf die Jagd; es wird gesungen und gespielt; dem Kaufmann wird der Weg freigegeben: der Räuber versteckt sich dann.“ (o. A., zit. nach Ammannati 2017, 55) Das alles sind Beispiele für die positiven Auswirkungen einer gerechten Regierung: Ich schließe mich Frojmovič an, die resümiert: „Als wichtigstes Mittel zur Erhaltung der Freiheit und des Wohlstands der Stadt [Padua] galt ein *regimen per iustitiam*, das für die Zeitgenossen all die Eigenschaften verkörperte, die den Mißbräuchen aus der Zeit des verhassten Ezzelino da Romano entgegenstanden.“ (1996, 43; vgl. Schild 1995, 105)

5 Nicht zuletzt

Wie es zwei Arten von Ungerechtigkeit gibt, aktive und passive, so gibt es auch zwei Arten von Gerechtigkeit. Gerechtigkeit, so Cicero, werde zunächst dadurch verwirklicht, dass man *niemandem Schaden zufüge* (vgl. De Off. I 20). Diese Art könnte man *passive* Gerechtigkeit nennen. Sie entspricht der negativen Fassung der Goldenen Regel (*Nichtschaden, Unterlassen des Bösen*) und ist das Gegenteil jener aktiven Form der Ungerechtigkeit, die durch ein Begehen verursacht wird, durch ein Tun des Bösen. Mit der universalen Geltung und Einhaltung des Nichtschadensprinzips (*nonmaleficence*) wäre schon sehr viel gewonnen. Es gäbe dann keine körperliche oder seelische Gewalt mehr, keine Unterdrückung, keine Kriege, keine Sklaverei, keine Ausbeutung, kein Mobbing, ... Das wären beinahe paradiesische Zustände.

Dennoch würde das nicht ausreichen. Es gibt schließlich auch Leid, das nicht menschengemacht ist, das fahrlässig und unabsichtlich verursacht wird, sowie Leid, das trotz aller Anstrengungen nicht verhindert werden kann. Vielleicht mangelt es an Wissen, an Fähigkeiten und/oder an (z. B. finanziellen, technischen oder medizinischen) Mitteln. Außerdem gibt es weiterhin individuelle

²⁴ Bokody sieht in den drei Personen im Mittelteil ein „tanzendes Paar zusammen mit einer zweiten Frau, die Tamburin spielt“ (2012, 55).

²⁵ Genaugenommen sind es die beiden in den Waagschalen stehenden Flügelwesen, die Belohnung und Bestrafung ausführen.

und kollektive Akteurinnen bzw. Akteure, die aus Dummheit, Gleichgültigkeit, Habgier oder anderen schädlichen Motiven gegen die *no-harm-rule* verstoßen.

Für diese Fälle braucht es die *aktive* Gerechtigkeit, die *Pflicht zur Solidarität bzw. Hilfeleistung* gegenüber denen, die der Unterstützung bedürfen und sie auch wünschen (*beneficence*). Das deckt sich mit der positiven Fassung der Goldenen Regel (*Fürsorge, Tun des Guten*). Wenn die zweite, passive Art der Ungerechtigkeit im Geschehen-Lassen besteht, also darin, Bedürftigen nicht zu helfen, wenn sie der Hilfe bedürfen oder wenn ihnen Unrecht angetan wird oder droht, obwohl Hilfe leistbar wäre, dann beinhaltet das *aktiv-gerechte* Pendant, *seine unschuldigen Mitmenschen zu verteidigen und sich* (wenn möglich, mit ihnen zusammen) *dem Unrecht*, das ihnen angetan wird oder droht, zu *widersetzen* (vgl. ebd., I 23) bzw. *das Leid*, das ihnen widerfährt bzw. droht, *abzuwenden oder wenigstens zu lindern*.

Cicero empfiehlt zwei Wege, auf denen dies erreicht werden könne: Man dürfe sich selbst nicht zu sehr lieben (vgl. ebd., I 30), d. h. sich selbst nicht so lieben, wie es die narzisstischen Ego-man*innen um uns herum praktizieren, und man müsse bereit sein, dem allgemeinen Nutzen, d. h. dem gemeinsamen Wohl aller, zu dienen (vgl. ebd., I 31). Für Thomas können nur die gerecht sein, die das Böse verabscheuen, und zwar aufgrund einer klaren Willensentscheidung (vgl. S. Th. II-II 79,1 | 387). Dennoch: „Sich vom Bösen ab[zu]wenden [...] ist der unvollkommenere und gleichsam untergeordnete Akt der Gerechtigkeit.“ (vgl. ebd.) Dennoch ist dieser Schritt für den Aquinaten das Fundament für den darauf aufbauenden, übergeordneten Akt, der darin besteht, das Gute zu *tun*, was die Bekämpfung jeder Form aktiver und passiver Ungerechtigkeit sowie den Beistand für die (potenziellen) Opfer einschließt. Giotto zufolge sind die Tote der kleinen und großen Ezzelinos gezählt. Allerdings deutet der Künstler an, dass ‚Iustitia‘ wohl viele „*tiny avengers*“ brauchen wird, um den Ungerechten und ihren Helfershelfer*innen Einhalt zu gebieten und der Gerechtigkeit zum Durchbruch zu verhelfen – hier und jetzt. Da kommen wir ins Spiel.

6 Quellenverzeichnis

Alle Links wurden am 26. Januar 2025 überprüft.

- AEMR – Die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte. Resolution der Vollversammlung der Vereinten Nationen 217 A (III) vom 10.12.1948, in: <https://www.ohchr.org/en/human-rights/universal-declaration/translations/german-deutsch?LangID=ger>.
- Ammannati, Giulia (2017): Pinxit industria docte mentis. Le iscrizioni delle allegorie di Virtù e Vizi dipinte da Giotto nella Cappella degli Scrovegni, Pisa.
- Association Théodore Deck (2023): Charles Kreutzberger, un enfant méconnu de Guebwiller, in: L'Alsace vom 14.1., <https://www.lalsace.fr/culture-loisirs/2023/01/14/charles-kreutzberger-un-enfant-meconnu-de-guebwiller>.
- Behrisch, Sven (2006): Die Justitia. Eine Annäherung an die Allegorie der Gerechtigkeit, Weimar.
- Benfell, V. Stanley (2004): Art. Ezzelino III da Romano, in: Kleinhenz, Christopher (ed.): Medieval Italy. An Encyclopedia, Vol. 1-2, New York-London, 325.
- BigS – Bibel in gerechter Sprache (2011), hrsg. von Ulrike Bail u. a., 1. Aufl. der Taschenausgabe der 4. erw. u. verbess. Aufl., Gütersloh [auch unter: <https://www.bibel-in-gerechter-sprache.de/die-bibel/bigs-online/>].
- Bokody, Péter (2012): Justice, Love and Rape. Giotto's Allegories of Justice and Injustice in the Arena Chapel, Padua, in: Kérchy, Anna / Szőnyi, György E. / Kiss, Attila (ed.): The Iconology of Law and Order (Legal and Cosmic), Szeged, 50-61.
- (2014): After Paradigm: Iconography and Giotto, in: IKON Nr. 7, 7-17.
- Böll, Heinrich (1982): Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann. Erzählung, 17. Auflage, München.
- Braune, Sandra (2023): Ein Gebet der Tat. Die frühe Genrekunst und die Frömmigkeit, Berlin-München.
- Brennan, William Joseph (1989), Dissent, in: U.S. Supreme Court: DeShaney v. Winnebago County Social Services Department, 489 U.S. 189, <https://caselaw.findlaw.com/court/us-supreme-court/489/189.html>.
- Briggs, Charles F. (2023): 'Perfect Justice Weighs Everything on a Balanced Scale'. Italian Friars on Equity, the Common Good, and the Commune c. 1270–c. 1310, in: Mews, Constant J. / Neal, Kathleen B. (ed.): Addressing Injustice in the Medieval Body Politic, Amsterdam, 283-310.
- Cicero, Marcus Tullius (2008): De Officiis. Vom pflichtgemäßen Handeln. Lateinisch-deutsch, hrsg. u. übers. von Rainer Nickel, Düsseldorf.
- Cusa, Giuseppe (2022): Fuit ferus et crudelis et amator pecunie. Herrschaftskritik ostoberitalienischer Geschichtsschreiber des 13. und 14. Jahrhunderts, in: Soldwisch, Ines / Haude, Rüdiger / Freitag, Klaus (Hrsg.): Schrift und Herrschaft. Facetten einer komplizierten Beziehung, Bielefeld, 145-174.
- Dante (1960) – Alighieri, Dante: Die Göttliche Komödie. Deutsch von Karl Vossler, Gütersloh.
- Didron, Adolphe Napoléon (1860): Iconographie des quatre vertus cardinales. IV. Justice, in: Annales archéologiques 20, 65-79.
- EÜ – Die Bibel: Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, vollst. durchges. u. überarb. Ausg., Stuttgart 2016 [auch unter: <https://www.die-bibel.de/bibel/EUE/GEN.1/Genesis-1>].
- Fasoli, Gina (1999): Ezzelino III. da Romano, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 4, Stuttgart-Weimar, 196-197.
- Frojmovič, Eva (1996): Giotto's Allegories of Justice and the Commune in the Palazzo della Ragione in Padua: A Reconstruction, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 59, 24-47.

- Gitterman, John M. (1890): Ezzelin von Romano. I. Teil: Die Gründung der Signorie (1194-1244), Stuttgart.
- Gründel, Johannes (2006): Art. Sünde. V. Theologisch-ethisch, LThK³ 9, 1128-1130.
- Heimbach-Steins, Marianne (2024) – Bachmann, Claudius u. a.: Die Programmatik der AfD – eine Kritik. Darstellung und Vergleich mit Positionen der katholischen Kirche (Sozialethische Arbeitspapiere 28), Münster, https://repositorium.uni-muenster.de/document/miami/98a309a0-b078-4023-95bb-fe857ad7ef54/ics_2024_28.pdf.
- Héricault, Charles d' (1883): La révolution, 1789-1882. Appendices par Emm. de Saint-Albin, Victor Pierre et Arthur Loth, Paris.
- Krüger, Klaus (2009): Politische Repräsentation und Bildung der Öffentlichkeit. Das Beispiel der frühen italienischen Stadtrepubliken, in: Wulf, Christoph / Triki, Fathi / Poulain, Jacques (Hrsg.): Erziehung und Demokratie. Europäische, muslimische und arabische Länder im Dialog, Berlin, 68-98.
- Lackey, Douglas P. (2005): Giotto in Padua. A New Geography of the Human Soul, in: The Journal of Ethics 9, No. 3/4, 551-572.
- Lange, Henrike Christiane (2023): Giotto's Arena Chapel and the Triumph of Humility, Cambridge, UK.
- Lumbroso, Giacomo (1887): La Giustizia e l'Ingiustizia dipinte da Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova. Nota del Corrispondente G. Lumbroso, in: Atti della Reale Accademia dei Lincei. Anno 284. 1887. Serie Quarta. Rendiconti. Pubblicati per cura dei segretari. Volume III. 2° Semestre, 384-388.
- Moschetti, Andrea (1907): The Scrovegni Chapel and the Frescoes Painted by Giotto Therein, translated by William G. Cook, Florence.
- Olariu, Dominic (2006): Scrovegnis Bildnisse: eine Anleitung zum Glücklichein. Einige neue Aspekte zur Entstehung der Arenakapelle und ihrer Ausstattung als kommunalem Propagandasystem, in: Mersmann, Birgit / Schultz, Martin (Hrsg.): Kulturen des Bildes, Paderborn-München, 223-244.
- Pfeiffenberger, Selma (1966): The iconology of Giotto's virtues and vices at Padua, Bryn Mawr.
- Proust, Marcel (2017): Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Übersetzung, Anmerkungen und Handbuch von Bernd-Jürgen Fischer, Stuttgart.
- Rottleuthner, Hubert (2020): Bilder von Richtern – Richterbilder, in: Schumann, Eva (Hrsg.): Gesetz und richterliche Macht. 18. Symposium der Kommission „Die Funktion des Gesetzes in Geschichte und Gegenwart“ (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, NF 48), Berlin-Boston, 33-66.
- Ruskin, John (1871): Fors clavigera. Letters to the workmen and labourers of Great Britain, Bd. 1, Orpington, Kent, UK.
- Salimbene de Adam (1966): Cronica Nuova Edizione Critica a Cura di Giuseppe Scalia, Volume Primo, Bari.
- Schild, Wolfgang (1995): Bilder von Recht und Gerechtigkeit, Köln.
- Schwarz, Michael Viktor / Zöschg, Michaela (2008): Giottus Pictor, Bd. 2: Giottos Werke, Wien-Köln-Weimar.
- (2020): Giottus Pictor, Bd. 3: Giottos Nachleben. Werke und Praktiken bis Michelangelo, Wien-Köln-Weimar.
- (2023a): Giotto the Painter, Vol. 2: Works, Wien-Köln.
- (2023b): Giotto the Painter, Vol. 3: Survival. Works and Practices up to Michelangelo, Wien-Köln.
- Shklar, Judith N. (1984): Ordinary Vices, Cambridge, Mass.-London.
- (1990): The Faces of Injustice, New Haven-London.
- Simonyi, Ludwig von (1846): Geschichte des Lombardisch Venezianischen Koenigreichs (Von 1300 vor Ch.[risti] G.[eburt] bis 1402 nach Ch. G.), Mailand.

- Sommer, Ignazio (1948): I Sigilli di Padova, in: ders.: *Curiosità Storiche Padovane*, Padova, <http://www.lavecchiapadova.it/02-TESTI/01-CURIOSITA/PAGINE/120-I%20SIGILLI%20DI%20PADOVA.htm>.
- Thomas von Aquin: S. Th. I-II (2004) – Die deutsche Thomas-Ausgabe. Vollständige, ungekürzte deutsch-lateinische Ausgabe der *Summa Theologiae*, übersetzt und kommentiert von Dominikanern, Benediktinern und Professoren aus Deutschland und Österreich, hrsg. von der Dominikanerprovinz Teutonia Köln, Bd. 12: Die Sünde (1. Teil), I-II, 71-89, Heidelberg-Graz-Wien-Köln.
- : S. Th. II-II, 23-33 (1959) – Die deutsche Thomas-Ausgabe. Vollständige, ungekürzte deutsch-lateinische Ausgabe der *Summa Theologica*, übersetzt und kommentiert von Dominikanern und Benediktinern Deutschlands und Österreichs, hrsg. von der Albertus-Magnus-Akademie Walberberg bei Köln, Bd. 17A: Die Liebe (1. Teil), II-II, 23-33, Heidelberg-Graz-Wien-Köln.
- : S. Th. II-II, 57-79 (1953) – Die deutsche Thomas-Ausgabe. Vollständige, ungekürzte deutsch-lateinische Ausgabe der *Summa Theologica*, übersetzt von Dominikanern und Benediktinern Deutschlands und Österreichs, hrsg. von der Albertus-Magnus-Akademie Walberberg bei Köln, Bd. 18: Recht und Gerechtigkeit, II-II, 57-79, Berlin-Boston.
- Tripps, Johannes (1993): Giotto an der Mauer des Paradieses. Ein Interpretationsvorschlag zum Tugenden- und Lasterzyklus der Arena-Kapelle zu Padua, in: *Pantheon* 51, 188-196.
- Wartenberg, Imke (2015): Bilder der Rechtsprechung. Spätmittelalterliche Wandmalereien in Regierungsräumen italienischer Kommunen (*Ars et scientia*, 11), Berlin-Boston.
- Wehrhahn-Stauch, Liselotte (1968): Art. Esel, Wildesel, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Rom-Freiburg-Basel-Wien, 681-684.

