

Silke Tammen

Ruth Mellinkoff, Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages

(Textband: 360 S., Abbildungsband: 503 Illustrationen in Farbe, 193 in schwarz-weiß), Berkeley: University of California Press 1993

ISBN: 0-520-07815-2, \$ 216,-

Die Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe stellt derzeit sieben um 1450 entstandene Tafeln der »Karlsruher Passion« aus, welche dramatisch und detailverliebt die Stationen der Passion Christi inszenieren. Dabei werden die BetrachterInnen mit einer Art des bildlichen Erzählens konfrontiert, die in ihrer bedrückenden Enge, der Fülle von bis an die Zähne bewaffneten Schergen, deren häßlichen Grimassen und brutalen Gesten heute irritierend wirkt. Die detaillierte Schilderung der Leiden Christi und die entfesselte Grausamkeit der Schergen wird im Ausstellungskatalog mit Bezug auf zeitgenössische Devotionstraktate gedeutet und ihre Funktion in den Kontext der Passionsmeditation gestellt.¹ Kann ein solches rein ikonographisches Modell, welches die inneren Bildwelten privater Meditationen, der Lektüre von Traktaten und Stundenbüchern auf ein anderes, unter Umständen öffentlicheres Medium der Tafelmalerei kommentarlos überträgt, zur Erklärung hinreichen? Genauer gefragt: Welchen Sinn über die Stimulierung der Passionsdevotion und die Umsetzung des in Psalm 21,17 formulierten Gedankens der den Guten umringenden Hundemeute² hinaus haben diese Bilder von Verrat, von Verspottung und Folter mit ihren widerwärtigen Schergen, die den so ruhig im Zentrum des Geschehens und der BetrachterInnendevotion sitzenden Christus umringen? Handelt es sich dabei nicht auch um Sinnbilder der in Christus verkörperten Gemeinschaft der Gläubigen und der sie bedrohenden »Anderen«, den sozial und symbolisch Randständigen?

Während in den historischen Disziplinen die Erforschung von Randgruppen, en passant dabei auch immer ihrer visuelle Differenz bzw. Stigmatisierung, ein wichtiges Anliegen darstellt³, unternimmt Ruth Mellinkoff mit »Outcasts« von seiten der Kunstgeschichte erstmalig den Versuch, künstlerische Marginalisierungsstrategien vom 13. bis zum Beginn des 16. Jhs. systematisch zu untersuchen. Über die Erforschung der »Images of Otherness« will sie sich vom Rande her dem Selbstverständnis der spätmittelalterlichen Gesellschaft Nordeuropas nähern: »One way of penetrating the core of this and its mentality is to ask how and where it established the borders of who was in and who was out.« (S. LI) Ihre zeitlichen, geographischen und inhaltlichen Schwerpunkte liegen dabei auf den Schilderungen der Passion Christi in der deutschen und niederländischen Buch- und Tafelmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts, womit sie die mittlerweile klassische, sehr textbezogene Studie Marrows stillschweigend herausfordert.

Anders als der Titel vermuten läßt bespricht die ausgewiesene Kennerin mittelalterlicher antijüdischer Ikonographien⁴ weniger die visuelle Diffamierung einzelner

spätmittelalterlicher Randgruppen, sondern präsentiert als ein Resultat ihrer ca. 15jährigen Forschungstätigkeit verschiedenste Stigmazeichen und ihre Übertragung auf Juden des Alten und Neuen Testaments, dabei vor allem auf die Protagonisten des Passionsgeschehens, nach Kategorien geordnet in ausführlicher enzyklopädischer Form. Mohammedaner, Schwarze, Aussätzige, Soldaten, Henker, Prostituierte, Spieler, Narren, Spielleute, Bettler, Bauern spielen nur als »Lieferanten« von Stigmazeichen wie das verachtete Schwarz der Hautfarbe, Turbane oder krankhafte Hautveränderungen, »unedle« Körperstatur, grobianische Gestik oder schlecht sitzenden Kleidung eine Rolle. Da aber die Wanderung von Zeichen niemals auf einer Einbahnstraße erfolgt, waren natürlich auch die erwähnten Randgruppen selbst durch diesen Zuschreibungsmechanismus betroffen. Im Dienste einer klareren Abgrenzung wäre zumindest eine einführende Diskussion der einzelnen Randgruppen wünschenswert gewesen, wie man auch allgemein eine Einführung in den Forschungsstand und einen Blick auf die historischen Nachbardisziplinen mit ihren weit gediehenen Theorien und Terminologien der Ausgrenzung vermisst. Häretiker, Homosexuelle⁵ oder Zigeuner⁶ werden gänzlich ignoriert. Frauen als marginalisierte »Andere« figurieren in Mellinkoffs Untersuchung ärgerlicherweise nur am Rande, obwohl sich gerade hier ein fruchtbares Untersuchungsfeld erstreckt, wo sich die Kategorien ethnischer und sozialer Herkunft mit denen der Geschlechter intensiv verbinden.⁷

Der erste Teil ist der Kleidung gewidmet, die ihren TrägerInnen gesellschaftlichen Rang, Ehr- oder Unehhrbarkeit auf den Leib schreibt. In Unterkapiteln werden Kopfbedeckungen (Judenhut, Rundkappe, Gebetstuch, Mitra, Turban), Farben (vor allem Gelb), Musterungen, teilfarbige Gewänder (das sogenannte *Mi-parti*⁸), und der Einsatz von hebräischen bzw. pseudo-hebräischen Buchstaben als Borten auf Kleidern und anderen Objekten vorgestellt. Infamiezeichen im eigentlichen rechtlichen Sinne zur Kennzeichnung von Juden, Ketzern, Leprösen oder Prostituierten, zu denen ausführliche Spezialuntersuchungen vorliegen, bespricht Mellinkoff nur zusammenfassend und unter dem Gesichtspunkt ihrer Farbigkeit.⁹

Der zweite Teil der Untersuchung ist der Konstruktion des infamen Körpers gewidmet. In einzelnen Kapiteln dokumentiert Mellinkoff akribisch die Darstellung und Bedeutung von physiognomischen und körperlichen Deformationen, ethnischen Stereotypen, Haarfarbe (vor allem rot) und Haarmangel, krankhaften Hautveränderungen, Schand- und Spottgebärden¹⁰, die der schon in der Antike verbreiteten Grundansicht »Der Körper sei der Spiegel der Seele« folgend, in der christlichen Kunst aber zunehmend seit dem 13. Jahrhundert die Akteure des Passionsgeschehens und der Heiligenmartyrien bildlich in die Nähe von Kranken, Bettlern, Gauklern oder Juden und vice versa rücken. Eine weitere Kategorie des Verächtlichen besteht in der Entblößung des sündhaften Körpers durch verrutschte oder zu knappe Bekleidung. Mellinkoff zitiert u. a. das wohlbekannte Beispiel des Februarblattes in den *Très Riches Heures* des Herzogs von Berry, wo sich Bauer und Bäuerin im Hause am Feuer wärmen, »realistically depicted with their genitals exposed« (S. 208). Hier sitzt die Autorin dem vermeintlich genrehaften Realitätsgehalt und damit auch seinem Diffamierungsmechanismus auf: Folgt man Dürr, wäre eine solche Entblößung in der Enge und daher eines besonderen Maßes an Disziplinierung und Schamhaftigkeit bedürftigen bäuerlichen Gemeinschaft undenkbar gewesen und läßt sich nicht nur auf Stereotypen der Bauernikonographie, sondern auch auf das notorische

Schaubedürfnis des Auftraggebers zurückführen.¹¹ Ein letzter Abschnitt versammelt Beobachtungen zur Position der infamen Körper im Bildraum. Dabei wurden vor allem Profil- und Rückenansicht angewandt. Besondere Aufmerksamkeit schenkt Mellinkoff neben der Synagoga und Joseph zurecht Judas' Position beim Abendmahl, welches wie keine andere Szene der Passionsgeschichte Gemeinschaft und Randständigkeit inszeniert.¹²

Wer (spätestens) im kurzen Schlußkapitel eine wie auch immer geartete Problematisierung oder einen Ausblick auf noch offene Fragen erwartet, wird mit einer bloßen Zusammenfassung der Befunde enttäuscht. So weist Mellinkoff en passant immer wieder auf die Bedeutung des 13. Jahrhunderts für das europaweite Aufkommen bildlicher Stigmatisierungspraktiken hin, diskutiert mögliche Gründe dafür aber ebensowenig¹³, wie für den im Deutschland des ausgehenden 15. Jahrhunderts erreichten Gipfelpunkt drastischer Passionsschilderung und der damit einhergehenden Häufung von Stigmazeichen. LeserInnen sehen sich eingangs stattdessen mit einem Bündel an wenig aussagekräftigen Stereotypen abgesspeist: »Besides, this society of the north, while on the one hand brilliantly bold and creatively inventive was, on the other hand, more intense and expressive in words and deeds – the Jews themselves were a newer element in the north as compared with Byzantium and the Mediter-



Meister der Karlsruher Passion:
Ecce homo, Tafel aus dem Zyklus
der Karlsruher Passion, Straß-
burg um 1450, Staatliche Kunst-
halle Karlsruhe

anean. Therefore, we must ask, too, if it is not so surprising that the most fierce efforts to enforce both religious and secular limitations on the Jews took place in the north, where notions of an evil Jewish enmity took firm hold?» (S. LVII) »This explosion of lay piety is particularly evident in German and Netherlandish communities by vernacular devotional writings and by a greater emphasis in the visual arts on the concrete and anecdotal, especially noticeable in religious imagery that would elicit violent emotions.« (S. LVI) In einem Relativsatz unterstellt Mellinkoff das Potential religiöser Kunst, gewalttätige (gemeint sind antijüdische) Emotionen herauszufordern. Nirgends diskutiert sie die ganz unterschiedliche Funktion, visuelle Zugänglichkeit und Wirkung der lebenden Bilder der gegen die Juden hetzenden Passionsspiele, der Stundenbücher und der Altarwerke, deren komplexer Aufbau und längst nicht für jeden Betrachter gesicherte Sichtbarkeit von Details der von Ausschnittvergrößerungen dominierte Bildband allzu leicht vergessen macht. Überdies verliert Mellinkoff kaum ein Wort zu theologisch gebildeten Konzeptoren, wie etwa den häufig antijüdischen Angehörigen der Bettelorden, und AuftraggeberInnen, deren zwischen Passionsmeditation¹⁴, Sozialdisziplinierung eines breiteren Publikums¹⁵ und Randgruppendiffamierung angesiedelten Interessen und bildliche Botschaften sich weder mit denen anderer Betrachtergruppen decken noch verstanden werden mußten.¹⁶

Beklagenswert erscheint mir auch die Marginalisierung Spaniens in Mellinkoffs Untersuchung. Es sei hier nur an das nach wie vor für die Ikonographien der »Anderen« nicht voll erschlossene Bildreservoir der Cántigas de Santa María erinnert, wie an die seit dem 14. Jahrhundert auftauchenden Darstellungen von Hostienschändungen, Ritualmorden¹⁷ und flämisch beeinflussten drastischen Passions schilderungen. Gerade die besondere Situation der iberischen Halbinsel sollte zur Vorsicht gegenüber der von Mellinkoff allzu naiv vorgenommen Kontrastierung zwischen einer nordalpinen, expressiven, der Tendenz nach antijüdischen Kunst bzw. Gesellschaft und der »calm, dignified, and classically harmonious art of Italy« (S. LVI) gemahnen. Zum einen schließt der in der italienischen Kunst tatsächlich auffallende weitgehende Verzicht auf Stigmazeichen Diffamierungsintentionen nicht aus. Zum anderen ist auch in Italien ein im Laufe des 15. Jahrhunderts zunehmender Antijudaismus zu verzeichnen: Man denke an die Hostienschändungslegende auf der berühmten Predella von Paolo Uccello für den Altar der Corpus Christi Bruderschaft in Urbino.¹⁸ Mellinkoff ignoriert überdies die elaborierten italienischen Höhlenpanoramen des 14. und 15. Jahrhunderts mit ihren inschriftlich bezeichneten Sündergruppen – darunter auch Randgruppen wie die als »Sodomiten« bezeichneten Homosexuellen.

Bei aller Kritik sei abschließend dennoch die Leistung dieser Untersuchung gewürdigt, welche als »sourcebook that others will expand upon« (S. LII) nicht nur einen Überblick über die gerade im Bereich der Judenikonographie mittlerweile schwer zu überblickenden Literatur vermittelt, sondern Probleme der Sozial- und dabei vor allem der Körpergeschichte, der Theater- und Kostümgeschichte in komplexe Bezüge zu setzen weiß. Daraus erwächst ein kompliziertes Bild der Konstruktionsprozesse visueller Infamie, welches in den aufwendigen Farb reproduktionen des für weitere Forschungen sehr wertvollen Abbildungsband dokumentiert wird und ahnen läßt, mit wievielen ineinandergreifenden und meist ambivalenten Zeichensystemen mittelalterliche BetrachterInnen konfrontiert waren.

Anmerkungen:

- 1 Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik, Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe 4.4.-30.6.1996. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1996.
- 2 James Marrow: *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*. Kortrijk 1979.
- 3 Bernd-Ulrich Hergemöller (Hrsg.): *Randgruppen der spätmittelalterlichen Gesellschaft*. Warendorf 1994. Die Aktualität der Erforschung der visuellen Repräsentation »Anderer« auch für die Nachbardisziplinen zeigt u. a. Bd. 15 (1995) der Zeitschrift *Source* mit dem Thema »Representations of the »Other« in Athenian Art, c. 510-400 B.C.«.
- 4 Vgl. etwa *The Horned Moses in Medieval Art and Thought*. Berkeley 1970 und *The Devil at Isenheim: Reflections of Popular Belief in Grünewald's Altarpiece*. Berkeley 1988.
- 5 Zur mittelalterlichen Ikonographie von Häresie und Homosexualität im Mittelalter Silke Tammen: *Bilder der Homosexualität in der Bible moralisée*. In: *Frauen-KunstWissenschaft* 21 (1996).
- 6 Vgl. Charles D. Cutler: *Exotics in 15th century Netherlandish art: comments on oriental and gypsy costume*. In: Frans Vanwijngaerden et. al. (Hrsg.): *Liber Amicorum Herman Liebaers*. Brüssel 1984, S. 420-434.
- 7 Zur Problematik für die mittelalterliche Kunstgeschichte vgl. Kathleen Biddick: *Genders, Bodies, Borders: Technologies of the Visible*. In: *Speculum* 68 (1993), S. 389-418. Untersuchenswert wäre etwa die Rolle der bösen Jüdin in der Passionsgeschichte als Laternenträgerin beim Judaskuß oder als Schmiedin der Kreuzesnägel (vgl. Paul Ahnne: *La »Févrerie Hédroit« au Portal de la Cathédrale de Strasbourg*. In: *Bulletin de Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg* 1939), ebenso wie die Rolle von Christinnen oder Jüdinnen in Darstellungen von Hostienschändungen und Ritualmorden.
- 8 Mellinkoff trennt hier kaum zwischen sozialhistorischen und bildlichen »Realitäten«. Eine Differenzierung zwischen mit Versatzstücken operierenden Phantasiekostümen bei Passionssschergen und ständisch korrektem Mi-parti bei städtischen Gerichtsdienern und Henkern betont dagegen Veronika Mertens: *Wappenrock und Narrenkleid. Das Mi-parti als offizielles Abzeichen und zeichenhaftes Standeskleid*. In: Hermann Maué (Hrsg.): *Visualisierung städtischer Ordnung. Zeichen – Abzeichen – Hoheitszeichen. Interdisziplinäre Tagung des Forschungsinstituts für Realienkunde in Krems (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1993)*, S. 189-204.
- 9 Präzisere Informationen bei Bernard Deneké: *Die Kennzeichnung von Juden. Form und Funktion*. In: *Visualisierung städtischer Ordnung* (wie Anm. 8), S. 240-252.
- 10 Vgl. Katrin Kröll: *Der schalkhaft beredsame Leib als Medium verborgener Wahrheit. Zur mittelalterlichen Bedeutung von Entblößungsgebärden in Bildkunst, Literatur und darstellendem Spiel*. In: Katrin Kröll und Hugo Steger (Hrsg.): *Mein ganzer Körper ist Gesicht*. Freiburg i.Br. 1994, S. 239-294.
- 11 Hans Peter Duerr: *Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*. Frankfurt/M. 1988 und Brigitte Buettner: *Dressing and Undressing Bodies in Late Medieval Images*. In: Thomas W. Gaehtgens (Hrsg.): *Künstlerischer Austausch. Akten des 28. Intern. Kongreß für Kunstgeschichte Berlin, 15.-20. Juli 1992*, 3 Bde. Berlin 1993, hier: Bd. 2, S. 383-392.
- 12 Vgl. die nahsichtigeren Bildanalysen bei Brigitte Monstadt: *Judas beim Abendmahl. Figurenkonstellation und Bedeutung in Darstellungen von Giotto bis Andrea del Sarto*. Diss. Bochum 1994, München 1995.
- 13 Vgl. Robert I. Moore: *The Formation of a Persecuting Society: Power and Deviance in Western Europe, 950-1250*. London 1987. Die seit dem 13. Jahrhundert zunehmende Bedeutung der Bildmedien im Formationsprozeß gesellschaftlicher Mythen und Ideologien unterstreicht Michael Ca-

- mille: *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*. Cambridge, Mass. 1989.
- 14 Robert Suckale: *Süddeutsche szenische Tafelbilder um 1420-1450. Erzählung im Spannungsfeld Kult- und Andachtsbild*. In: Wolfgang Harms (Hrsg.): *Text und Bild. Bild und Text*. DFG-Symposion 1988. Stuttgart 1990, S. 15-34.
- 15 Vgl. Gerhard Jaritz: *Das Bild des »Negativen« als Visualisierung der Übertretung von Ordnungen im Spätmittelalter*. In: *Visualisierung städtischer Ordnung* (wie Anm. 8), S. 205-213.
- 16 Zur Vielschichtigkeit und nicht unproblematischen Lesbarkeit mittelalterlicher Kunstwerke vgl. Lawrence G. Duggan: *Was Art really the ›Book of the Illiterate‹?* In: *Word & Image* 5 (1989), S. 227-251.
- 17 Vgl. Michael Scholz-Hänsel: *El Santo Niño de la Guardia*. In: *La Balsa de la Medusa* 30/31 (1994), S. 43-62.
- 18 Marilyn Aronberg Lavin: *The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos van Ghent, Piero della Francesca*. In: *Art Bulletin* 49 (1967), S. 1-24 und Mark J. Zucker: *Anti-Semitic imagery in two 15th-century Italian engravings*. In: *Source* 7/9 (1987/1990), S. 5-12.