

Melis Avkiran

Das rassifizierte Fremde im Bild. Zur Genese differenzbildender Konzepte in der Kunst des 15. Jahrhunderts am Beispiel des Malers Hans Memling

»Er hat darauf bestanden alle Gegenstände so nah
anzusehen, bis sie fremd wurden und ihr Geheimnis
als fremde hergaben« (ADORNO 1986: 169)

Abstract

Hans Memling's triptych with the adoration of the three magi (c. 1470, Museo del Prado, Madrid) holds a remarkable historical significance in terms of concepts of alterity and racialized otherness. The subject of discussion is the representation of the so-called ›black king‹ in the iconography of the Three Kings in Christian art. My paper focuses on concepts of human difference in medieval Europe once skin color had changed from an individual characteristic to a collective category. This category became ethnicized and part of a cultural construction of the other. The painting generates visual tangible differences and articulates qua a designed figure of contrast a specific relationship to the other/the own. In order to create alterity/otherness, the ›black king‹ is shown in contrast to the other figures, which is determined by the figure's dark appearance. Memling reverts to current social and cultural difference marking concepts to charge the painting (beyond any message of salvation) with political and social implications. Hereby the painting causes the dissociation and exclusion of a social group and confirms the hierarchical Christian world order.

Hans Memlings Triptychon mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige (ca. 1470, Museo del Prado, Madrid) besitzt aus soziologisch-kulturwissenschaftlicher Perspektive eine historische Bedeutung für vormoderne Alteritäts- und Fremdheitskonzepte. Im Zentrum der Diskussion steht die Darstellungsweise des ›schwarzen Königs‹ innerhalb der christlichen Ikonographie der Drei Könige. Der Beitrag fokussiert differenzbildende Konzepte menschlicher Kultur im (spät)mittelalterlichen Europa zu einem Zeitpunkt, als sich Körperfarbe von einem individuellen Merkmal zu einer kollektiven Kategorie wandelte. Im Zuge dieser Entwicklung wurde diese Vorstellung ethnisiert und Teil einer kulturellen Fremdheitskonstruktion. Vor diesem Hintergrund erzeugt das Gemälde visuell erfahrbare Differenzen und artikuliert qua entworfenen Kontrastfigur ein spezifisches Verhältnis von Fremdem/Eigenem. So wird der ›schwarze König‹ als Anderer innerbildlich markiert und konstruiert. Memling greift hier auf aktuelle soziale und kulturelle Differenz markierende Konzepte zurück, um das Gemälde (über die Heilsbotschaft hinaus) mit politischen und sozialen Implikationen aufzuladen. Auf diese Weise wird im und mit dem Gemälde die Ab-/Ausgrenzung einer sozialen Gruppe betrieben und die hierarchische Ordnung der christlichen Welt bestätigt.¹

Einleitung

Welche Rolle spielt die visuelle Wahrnehmung in der Zuschreibung von Fremdheiten?² Theodor W. Adornos Zitat über Walter Benjamin illustriert, dass das Fremde nicht einfach bloß *ist*, sondern konstruiert wird und der optische Sineseeindruck dabei von zentraler Bedeutung ist. Der Verweis auf den Vorgang des Sehens verdeutlicht, dass das Fremde *erkannt* werden muss, um als

¹ Den Leser*innen dieses Beitrags wird auffallen, dass einige Bezeichnungen/Begriffe zum Teil gekennzeichnet sind und andere wiederum nicht. Dies hat auch seinen Grund: Im Rahmen einer Arbeit, die sich insbesondere mit Körper, Farben, Bildern und Rassismen beschäftigt, ist es sinnvoll, die hier verwendeten Termini zu reflektieren und auf ihren politischen Gehalt sowie den damit verbundenen Konstruktionscharakter zu verweisen. Aus diesem Grund werden Ausdrücke wie ›schwarzer/afrikanischer König‹ in Anführungszeichen gesetzt, um zu verdeutlichen, dass es sich hier um eine motivische Idee handelt und bspw. nicht um die bildliche, naturalistische Darstellung einer historischen Person. Auch ›Afrika‹ wird hier nicht mit dem geografischen Kontinent gleichgesetzt, sondern mit einer zeitgenössischen gesellschaftlich geprägten Vorstellung über Land und Bevölkerung. Insbesondere werden die politisch problematischen und aufgeladenen Begriffe ›Hautfarben‹ und ›Rasse‹, die im allgemeinen Sprachgebrauch fast schon synonym verwendet werden, in Anführungszeichen gesetzt, um zu zeigen, dass es sich bei ihnen keinesfalls um natürliche Tatsachen, sondern um gesellschaftliche Konstruktionen handelt. Schwarz in Bezug auf Menschen erfordert in diesem Kontext nochmals einer besonderen Umgangsform: Auch als Adjektiv wird Schwarz hier bewusst in Großschreibung verwendet, weil es einerseits seine politische und soziale Konstruktion ausdrückt. Darüber hinaus aber handelt es sich mit der Großschreibung um eine politische Selbstbezeichnung, die sich in Deutschland besonders seit den Kämpfen der Bewegung afro-deutscher Frauen in den 1980er Jahren etablierte, vgl. OGUNTOYE/OPITZ/SCHULTZ 1986. Die Großschreibung stammt ursprünglich aus der us-amerikanischen Black-Power-Bewegung und drückt ein Widerstandspotenzial aus. Dies hat sich mittlerweile auch im deutschsprachigen Raum durchgesetzt.

² Bewusst wird hier von *Fremdheiten* gesprochen. Wie Bernhard Waldenfels beschreibt, gibt es verschiedene Formen des Fremden und des Erlebens von Fremdem. Daher lässt sich, so Waldenfels, Fremdheit nur im Plural denken (vgl. WALDENFELS 2007).

solches zu gelten. Da wir also zunächst wissen müssen, wer oder was fremd ist, um es erkennen zu können, könnten wir sie ebenso gut als »*some-body, whom we have already recognised*« (AHMED 2000: 19) bezeichnen.³

Die Heterogenität der Kategorie Fremdheit sowie die Abstufungen der Fremdheitserfahrung gelten nicht minder auch für die wissenschaftliche Bearbeitung des Themas auf dem Feld der Vormoderne. Es erfordert eine differenzierte Analyse, denn »nicht alles, was fremd ist, ist gleichermaßen fremd«, wie Marina Münkler und Werner Röcke in ihrem grundlegenden Beitrag zur Beschreibung des Fremden im Mittelalter anhand der Darstellungen monströser Völker ausführten (MÜNKLER/RÖCKE 1998: 712). So wurde auch in der Fremdheitsforschung vielfach eine Differenzierung in unterschiedliche ›Grade‹ vorgeschlagen.⁴ Wird etwas als fremd eingestuft, ist es eine Zuschreibung. Entscheidend ist dabei nicht die Ebene der Wirklichkeit, sondern die des Diskurses, d.h. die diskursive Bearbeitung des Fremden, bei der Menschen beispielsweise als ›Barbaren‹, ›Wilde‹ o.Ä. begriffen werden (vgl. MÜNKLER/RÖCKE 1998: 707f.). Folglich handelt es sich bei der Zuschreibung und Wahrnehmung des Fremden um einen Kommunikationsprozess (vgl. REUTER 2002). Es bedeutet, dass der Prozess zum einen Wissen voraussetzt und bestätigt, zum anderen kann der Prozess auch neues Wissen generieren. Das auf diese Weise (re)produzierte Wissen über Fremdes kann sprachlich wie auch bildlich kommuniziert werden. Das Erzeugen von Alterität ist dabei struktureller Bestandteil. Die für die visuelle Konstruktion von Fremdheit charakteristische Alterität wird insbesondere über Gegensatzpaare bzw. Kontraste vermittelt. Das binäre Modell *eigen* und *fremd* wirkt damit konstitutiv, wenn wir etwas als fremd markieren und wahrnehmen (wollen). Das Eigene fungiert dabei stets als Referenzrahmen, um durch Ab- und Ausgrenzung sowohl das Eigene als auch das Fremde zu definieren. Entsprechend ist das, was wir als fremd wahrnehmen und was nicht, eine subjektive Einschätzung. Damit einhergehen können so auch starre Auffassungen von Kultur und Geschlecht sowie politisch und ideologisch aufgeladene Stereotypisierungen *Anderer*.

Als komplexe Wissenssysteme verstanden, können Bilder den theoretischen Konstrukten von Fremdheit visuelle Erscheinungsformen bieten. Auf diese Weise produzieren und reproduzieren sie aktuelle kulturelle Fremdheitskonzepte. Insbesondere ihre Verknüpfung mit Repräsentationen von *Haut* kann

³ Ahmeds Überlegungen entwickeln den Körper als ein Gesamtgebilde verkörperlichter Sprachform. So werden Körperhaltung und Körperbewegung auch als lesbare Charakteristika zur visuellen und geistigen Kategorisierung von Differenz verstanden; erkannt mit und vor allem durch den Vergleich von Körpern.

⁴ Bernhard Waldenfels (1995; 1997) unterscheidet zwischen alltäglicher, struktureller und radikaler Fremdheit, dem folgt auch Justin Stagl (1997) mit seinem dreigliedrigen Schema nach und differenziert zwischen kleinen, mittleren und großen Transzendenz. Dagegen führen Münkler/Röcke (1998: 712-715) an, dass beide Modelle vielmehr Abstufungen der Fremderfahrung als Grade der Fremdheit beschreiben, sich aber beide Aspekte in den jeweiligen Erläuterung vermischen, »so daß eine eindeutige Unterscheidung von Graden der Fremdheit und Graden der Fremderfahrung nicht möglich ist« (MÜNKLER/RÖCKE 1998: 714). Aus diesem Grund schlagen sie konkret zunächst die Unterscheidung zwischen interpersonaler, innerkultureller und interkultureller Fremdheit vor, auf deren Ebenen Fremdheitserfahrungen kleiner, mittlerer und großer Transzendenz gemacht werden können.

in der bildenden Kunst einen spezifischen Bedeutungszusammenhang zwischen Fremd-Sein und dem dargestellten Subjekt artikulieren. Das 15. Jahrhundert ist politisch wie sozial durch wesentliche Rahmenfaktoren in Perception und Sinnzuschreibung von Körpern gekennzeichnet. Zu den primären Faktoren zählt der expandierende Sklavenhandel von Menschen afrikanischen Ursprungs in Europa (vgl. SWEET 1997). Wurde dunkle Körperfarbe zuvor noch als individuelles Merkmal im Sinne der Komplexionenlehre⁵ aufgefasst, wandelte sie sich zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert zunehmend zu einer ethnisch definierten Kollektivkategorie (vgl. GROEBNER 2003). Der damit einhergehende historische Prozess der Rassifizierung⁶ der Farbe Schwarz stabilisierte

⁵ Die mittelalterliche Vorstellung von dem, wie der Körper funktionierte und zusammengesetzt war, beruhte auf einer ursprünglich aus der Antike stammenden, weiterentwickelten Lehre der vier menschlichen Körpersäfte (Blut, Schleim, gelbe und schwarze Galle) und ihrer Verbindung zu den vier Erdelementen (Feuer, Wasser, Erde, Luft). Dieses Modell, auch Humoralpathologie genannt, ordnete den Verbindungen bestimmte Qualitäten zu (feucht, heiß, trocken, kalt). Aus diesem System erklärte man sich die Zusammensetzung des menschlichen Leibes, wobei Krankheiten aus einer Unausgewogenheit der Körpersäfte und den Primärqualitäten entstanden. In Anknüpfung an diese Vorstellung wurde eine Komplexionen- oder Temperamentenlehre entwickelt, als deren Begründer der spätantike Gelehrte Galenos von Pergamon galt. So glaubte man, dass die Körpersäfte auch Auswirkungen auf das äußere Erscheinungsbild sowie den Charakter hätten. Ausgedrückt wurde dies u.a. mit (Körper)Farben und Komplexionen/Temperamenten (sanguinicus, cholericus, melancholicus, phlegmaticus) (Vgl. auch KEIL 2007: 641f.). Dieser Zusammenhang wird aufgrund seiner Bedeutung für die These später eigens nochmals aufgegriffen.

⁶ Zur Begrifflichkeit: Mit Rassifizierung ist der soziale Vorgang der Rassenbildung gemeint (vgl. GREVE 2013: Kapitel: Terminologie). Ferner wird von mir zwischen Rasse als soziale Kategorie und ›Rasse‹ als biologische, fiktive Kategorie unterschieden. Zur Begriffsgeschichte siehe besonders CONZE/SOMMER 1984: 135-178. Der Begriff Rasse ist bereits im 13. Jahrhundert in romanischen Sprachen als *razza* (italienisch), *raza* (spanisch), *raça* (portugiesisch) und *race* (französisch) belegt. Die soziale Kategorie beschrieb die Zugehörigkeit und Abstammung von Adelsfamilien und herrschaftlicher Dynastien. Parallel wurde der Begriff auch in der Pferdezucht gebraucht. Damit verbunden waren so noch Eigenschaften wie Nobilität, Größe und edle Abkunft eines Hauses oder eines bestimmten Gestüts (vgl. GEULEN 2007: 14). Mit dem spanischen Zwangsbekehrungsedikt von 1492 wurde der Begriff erstmals in Bezug auf Juden angewandt (vgl. CONZE/SOMMER 1984: 140). Wesentlich zu dieser Entwicklung beigetragen haben Rechtsordnungen wie die »Estatutos de limpieza de sangre« (Statuten von der »Reinheit des Blutes«), die bereits 1449 in Toledo erlassen wurden (vgl. HERING/SEBASTIÁN 2006). François Bernier übertrug den biologischen Begriff, der zur Unterscheidung von Pflanzen- und Tierarten diente, 1684 auf die Menschheit. 1735 erfolgte eine Kategorisierung nach ›Hautfarben‹ durch Carl von Linné, mit Immanuel Kant dann 1785 eine Einteilung in vier menschliche ›Rassen‹ (vgl. GREVE 2013: 32).

Da die Grundlage der Differenzbildung hier auf der Annahme von ›Hautfarben‹ als ›natürliches‹ kollektives Merkmal einer Menschengruppe beruht, trifft dies auf jene Idee zu, mit der die theoretische Pseudo-Kategorie ›Rasse‹ verbunden wird. Das soziale System Rassismus fußt auf der Vorstellung einer weißen und christlichen Überlegenheitsideologie. Sie bildet den Legitimationsrahmen für die Herstellung ihrer normierten Ordnung (vgl. FREDRICKSON 2004). Grundlegende Texte zur wissenschaftlichen Bearbeitung des Themas wurden von Les Back und John Salomon zusammengestellt: BACK/SALOMOS 2000. Zur Einführung siehe auch: HUND 2007.

Worauf rekurriert wird, ist ein biologistisches Konzept, demnach Menschengruppen invariable, kollektive Eigenschaften evaluativ zugeschrieben werden, die als physische und geistige Eigenschaften in Erscheinung treten. Es handelt sich um ein Konzept, das durch (unveränderliche) Natur bestimmt wird und an Vererbung gebunden ist. Der Rückgriff auf zeitgenössische wissenschaftliche Lehren spielt dabei eine durchaus wichtige Rolle, denn es handelt sich um den Versuch Irrationales zu rationalisieren. Frühe Formen von Rassismus sind in dieser Hinsicht auch in vormoderner Zeit denkbar. Benjamin Isaac prägte den Begriff des Proto-Rassismus, als er der Frage nachging, ob es in der Antike Rassismus gab. Dabei ging es weniger um eine Definition des Begriffs ›Rasse‹ als vielmehr um sein biologistisches Konzept. Nach Isaac kann insofern von Proto-Rassismus gesprochen werden, als dass er sich zwar vom modernen Rassismus unterscheidet, es aber »späteres rassistisches Denken beeinflusst« habe (vgl. ISAAC 2006). Isaac verwendet den Terminus im Sinne von »prototype«: »Thus it is clear that proto-racism, as the prototype of racism, is not

die Idee kollektiver ›Hautfarben‹ und wurde Teil einer kulturellen Fremdheitskonstruktion.

Hans Memlings Madrider Dreikönigengemälde (Abb. 1) zeigt vor diesem Hintergrund die Aufnahme einer Königsfigur mit dunklem Inkarnat⁷, die als Repräsentant ›Afrikas‹ entworfen wird. Mit dem vorliegenden Beitrag soll aufgezeigt werden, dass Memlings Arbeit mit dem Prozess der Rassifizierung der Farbe Schwarz korreliert und diesen bildlich im Medium der (vormodernen) Malerei realisiert. Die zunehmend als kollektive Körperkategorie aufgefasste ›dunkle Hautfarbe‹ findet ihre bildliche Verdeutlichung in der Erfindung einer Repräsentantenfigur mit dunklem Inkarnat, die im Modus des Visuellen mit Fremdheitskonzepten verschränkt und entsprechend einer ›Rassenlogik‹ verhaftet wird.⁸



Abb. 1:
Hans Memling: *Triptychon mit der Anbetung der Könige*, ca. 1470, Museo del Prado, Madrid
Quelle: © Museo Nacional del Prado

In der christlichen Ikonographie wird der Aspekt des Fremden auf besondere Weise im Motiv der Anbetung des Jesuskindes durch die Heiligen Drei Könige thematisiert. Die Bedeutung der Heiligen Drei Könige für das Christentum liegt im Kontext der Epiphanie. Die Anbetungserzählung gilt als die Huldigung der Heidenwelt und die damit verbundene Entstehung der *universia ecclesia gentium* (vgl. WAETZOLDT 1955). Durch dieses Verständnis erhält sie ihren Sinn. Es wundert also nicht, dass dieses Sujet eine weite Verbreitung in der bildenden Kunst fand, weil sie das Christentum als weltumspannende Religion

meant to be just a weakened form of racism. It is racism in the full sense, but it is an early form which precedes Darwin, based on premodern scientific concepts« (ISAAC 2009: 33).

⁷ Die Darstellung von Körperfarbe wird in der Malerei als Inkarnat bezeichnet. In der Verwendung dieses Begriffs schließe ich mich den Ausführungen von Daniela Bohde und Mechthild Fend an. Demzufolge meint Inkarnat die mediale Repräsentation von Haut und verweist auf eine kritische Unterscheidung zwischen dem Gegenstand und ihrer bildlichen Repräsentation. So wird bei der Untersuchung des Werkes das subjektive Konzept des Künstlers im Prozess des Farbauftrags explizit miteinbezogen; vgl. dazu BOHDE/FEND 2007.

⁸ Die jüngst erschienene Publikation von Geraldine Heng *The invention of Race in the European Middle Ages* (2018) konnte zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Textes leider noch nicht berücksichtigt werden. Heng bezieht für ihre Studie religiöse, politische sowie ökonomische Faktoren mit ein und schlägt für eine differenzierte Betrachtung ein kritisches Vokabular vor, das verschiedene Formen von *race* unterscheidet: *religious race*, *epidermal race*, *colonial race* und *cartographic race*.

definiert. Das Motiv wird vor allem im Rheinland und in Norddeutschland des 14. Jahrhunderts beliebt (vgl. FLÜHLER-KREIS 1999: 157). Am Ende des 14. Jahrhunderts tritt allerdings eine Besonderheit in der Ikonographie der Heiligen Drei Könige hinzu: Die Aufnahme einer Königsfigur mit dunklem Inkarnat. Wie das etwa zwanzig Jahre jünger datierte Vorbild des Rogier van der Weyden veranschaulicht (Abb. 2), war diese Figur bis dahin kein fester Bestandteil der Ikonographie der Heiligen Drei Könige.

Der vorliegende Aufsatz wird darlegen, dass die Bilderfindung des ›schwarzen Königs‹ die Funktion und den Stellenwert der dritten Königsfigur innerhalb der Ikonographie veränderte und eng mit der Entwicklung der Idee ›Hautfarben‹ sowie der Rassifizierung der Farbe Schwarz in Verbindung steht. Zu diesem Zweck wird hier die exemplarische Analyse von Hans Memlings Madrider Dreikönigengemälde vorgestellt, dessen Konzeption den ›schwarzen König‹ innerbildlich als fremden Anderen markiert und konstruiert.



Abb. 2:
Rogier van der Weyden: *Triptychon mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige aus St. Columba/Köln*, ca. 1455
Quelle: © Web Gallery of Art

Das Motiv der Heiligen Drei Könige in der Literatur und bildenden Kunst von der Spätantike bis zur Frühen Neuzeit

Weder in der Literatur- noch in der Bildtradition der Drei Könige kann von einer kontinuierlichen Entwicklung des Motivs/den Figuren gesprochen werden. Vielmehr müssen beide Vorgänge als parallele Entwicklungsprozesse begriffen werden. Es ist aber wahrscheinlich anzunehmen, dass Literatur und bildende Kunst in wechselseitigem Zugriff zueinanderstanden. Entsprechend fällt also auf, dass mit der literarischen Einführung der Idee eines Schwarzen Königs als Repräsentant ›Afrikas‹ zum Ende des 14. Jahrhunderts, fast zur selben Zeit die

Aufnahme einer Königsfigur mit dunklem Inkarnat in die Malerei zu beobachten war.

Bei den Heiligen Drei Königen handelt es sich in erster Linie um literarische Figuren. Erstmals erwähnt werden diese im Matthäusevangelium des Neuen Testaments. So lesen wir in Matthäus 2, 1-12:

Da Jesus geboren war zu Bethlehem in Judäa zur Zeit des Königs Herodes, siehe, da kamen Weise aus dem Morgenland nach Jerusalem und sprachen: Wo ist der neugeborene König der Juden? Wir haben seinen Stern aufgehen sehen und sind gekommen, ihn anzubeten. Als das der König Herodes hörte, erschrak er und mit ihm ganz Jerusalem, und er ließ zusammenkommen alle Hohenpriester und Schriftgelehrten des Volkes und erforschte von ihnen, wo der Christus geboren werden sollte. Und sie sagten ihm: In Bethlehem in Judäa; denn so steht geschrieben durch den Propheten (Micha 5,1): »Und du, Bethlehem im Lande Juda, bist mitnichten die kleinste unter den Fürsten Judas; denn aus dir wird kommen der Fürst, der mein Volk Israel weiden soll.« Da rief Herodes die Weisen heimlich zu sich und erkundete genau von ihnen, wann der Stern erschienen wäre, und schickte sie nach Bethlehem und sprach: Zieht hin und forschet fleißig nach dem Kindlein; und wenn ihr's findet, so sagt mir's wieder, dass auch ich komme und es anbete. Als sie nun den König gehört hatten, zogen sie hin. Und siehe, der Stern, den sie hatten aufgehen sehen, ging vor ihnen her, bis er über dem Ort stand, wo das Kindlein war. Da sie den Stern sahen, wurden sie hocheifrig und gingen in das Haus und sahen das Kindlein mit Maria, seiner Mutter, und fielen nieder und beteten es an und taten ihre Schätze auf und schenkten ihm Gold, Weihrauch und Myrrhe. Und da ihnen im Traum befohlen wurde, nicht wieder zu Herodes zurückzukehren, zogen sie auf einem andern [sic!] Weg wieder in ihr Land (LUTHER 2017: Mt. 2, 1-12)

Es fällt auf, dass der lateinische Vulgata-Text uns nichts über die Figuren verrät, was wir heute meinen über sie zu wissen.⁹ Er enthält keinerlei Informationen darüber, welches Alter oder welche Namen sie besitzen, woher sie genau stammen, wie viele sie sind oder dass es sich bei ihnen um Könige handelt. Sicher können wir nur sagen, dass sie als Weisen (*magi*) bezeichnet werden, aus einem anderen Land stammen und drei Gaben brachten. Daraus wird deutlich, dass die Textstelle im Neuen Testament für bildende Künstler zunächst also keine attraktive Orientierung bieten konnte, da sie nur wenig Informationen für eine adäquate Umsetzung zu Bildfiguren liefert. Die nachfolgende Kirchenliteratur suchte die Anbetungsszene mit den Figuren der Könige zu deuten und sie genauestens zu beschreiben. Tertullian war der Erste, der die Weisen als Könige interpretierte (vgl. KAPLAN 1985: 21). Im 4. Jahrhundert dann wurde angenommen, dass jeder dieser Könige aus einem anderen Land stamme. Nach Augustinus von Hippo seien sie die ersten aller heidnischen Völker

⁹ »Cum ergo natus esset Iesus in Bethleem Iudaeae in diebus Herodis regis ecce magi ab oriente venerunt Hierosolymam dicentes ubi est qui natus est rex Iudaeorum vidimus enim stellam eius in oriente et venimus adorare eum audiens autem Herodes rex turbatus est et omnis Hierosolyma cum illo et congregans omnes principes sacerdotum et scribas populi, sciscitabatur ab eis ubi Christus nasceretur; At illi dixerunt ei in Bethleem Iudaeae sic enim scriptum est per prophetam et tu Bethleem terra Iuda, nequaquam minima es in principibus Iuda ex te enim exiit dux qui regat populum meum Israel; Tunc Herodes clam vocatis magis diligenter didicit ab eis tempus stellae, quae apparuit eis et mittens illos in Bethleem dixit ite et interrogate diligenter de puero et cum inveneritis renuntiate mihi ut et ego veniens adorem eum qui cum audissent regem abierunt et ecce stella quam viderant in oriente antecedebat eos usque dum veniens staret supra ubi erat puer videntes autem stellam gavisi sunt gaudio magno valde et intrantes domum invenerunt puerum cum Maria matre eius et proidentes adoraverunt eum et apertis thesauris suis obtulerunt ei munera aurum tus et murrum et responso accepto in somnis ne redirent ad Herodem per aliam viam reverse sunt in regionem suam« (WEBER 1994: 1527-1528).

(vgl. KAPLAN 1985: 22). So präsentieren sie nach christlicher Auffassung die gesamte menschliche Bevölkerung, die es zu christianisieren galt: aus Europa, Asien und Afrika.

Im frühen 3. Jahrhundert finden wir bei Origenes auch eine Angabe zur Anzahl der Könige (vgl. KAPLAN 1985: 21). Es war eine einfache Ableitung der drei Gaben, die natürlich darauf schließen ließ, dass es sich auch um drei Könige handeln musste. Nach Paul H. D. Kaplan spielte insbesondere Irland in der Verbreitung der Heiligen Drei Könige eine immense Bedeutung. Die Verbreitung der *Excerpta Latina Barbari* berichtet von den Namen Bithisarea, Melichor und Gathasar (vgl. KAPLAN 1985: 21). Offenkundig lassen sich hier die noch heutigen geläufigen Namen Balthasar, Melchior und Caspar ableiten. Dieses Namensset etablierte sich so ab dem 12. Jahrhundert. Im frühen 8. Jahrhundert tritt bereits die Zuweisung von verschiedenen Altersstufen hinzu: Ein Jüngling, ein Mann mittleren Alters sowie ein Greis (vgl. KAPLAN 1985: 21). Die Verknüpfung zwischen Name und Alter folgte jedoch erst später. In den *Collectanea et Flores* wird der alte *magus* als Melchior, gefolgt von dem jungen Caspar und dem mittelalten Balthasar beschrieben (vgl. KAPLAN 1985: 21). Der Text weist den Königen nicht nur Alter und Namen zu, sondern gibt eine sehr detaillierte Beschreibung ihres Aussehens wieder. Geschildert werden die Farbe und die Länge des Bartes, die Kleidung sowie die Verteilung der einzelnen Gaben mit samt ihrer Deutung:

Magi sunt, qui munera Domino dederunt: primus fuisse dicitur Melchior, senex et canus, barba proluxa et capillis, tunica hyacinthine, saboque mileno, et calceamentis hyacinthine et albo mixto opere, pro mitrario variae compositionis indutus: aurum obtulit regi Domino. Secundus, nomine Caspar, juvenis imberbis, rubicundus, mylenica tunica, sago rubeo, calceamentis hyacinthinis vestitus: thure quasi Deo oblatione Digna, Deum honorabat. Tertius, fuscus, integer barbatus, Balthasar nomine, habens tunicam rubeam, albo vario, calceamentis milenicis amictus: per myrrham Filium hominis moriturum professus est. Omnia autem vestimenta eorum syriaca sunt (VENERABILIS 1968: Sp. 541D).¹⁰

Während Kleidung, Barttracht, Alter, Namen und Attribute recht präzise beschrieben werden, gibt es jedoch zunächst keine Information zur Körperfarbe.¹¹ Erst am Ende des 10. und zu Beginn des 11. Jahrhunderts lässt sich in der *Catechesis Celtica* eine Aussage zur Körperfarbe eines der Könige feststellen.¹² Die bisher erste schriftliche Erwähnung eines Schwarzen Königs im nordalpinen Raum stammt aus einer Schrift des frühen 13. Jahrhunderts des

¹⁰ (Übersetzung von der Verfasserin): Das sind die *magi*, welche dem Herrn Gaben brachten: Der Erste, sagt man, war Melchior, alt und grau, mit langem Haar und Bart, mit violetter Tunika und einem grünen, kurzen Mantel und mit weiß und violett gefertigtem Schuhwerk, er trägt einen mit-hraischen Hut aus verschiedenen Materialien: Er brachte Gott dem Herren Gold. Der Zweite, Caspar genannt, ein bartloser Jüngling, rötlich, ist gekleidet in einer grünen Tunika, einem kurzen roten Mantel und violetterem Schuhwerk: mit Weihrauch, eine Gabe beinahe Gott würdig, ehrte er Gott. Der Dritte, dunkel, vollbärtig, genannt Balthasar, gekleidet in einer roten Tunika und einem kurzen, weißen Mantel und ausgestattet mit grünem Schuhwerk: Mit Myrrhe prophezeit er den Tod des Sohnes der Menschheit. Alle ihre Kleider sind wahrhaftig syrisch.

¹¹ Anders als in der Forschungsliteratur zum Teil angenommen, bezieht sich *fuscus* hier nicht auf die körperliche Erscheinung des dritten Königs, sondern auf die Farbe des Bartes (vgl. KAPLAN 1985: 27).

¹² »Tertius, Patizara nomine, fuscus, niger, intig[er] barbatus, tunicam rubeam et sagum album habens, et calceamentis milenicis indutus.« Es scheint unwahrscheinlich, dass *fuscus* und *niger* hier beide den Bart des dritten Königs meinen; Vgl. KAPLAN 1985: 28.

Nonnenklosters Schönau.¹³ Zum Ende des 14. Jahrhunderts war die Idee eines Schwarzen Königs eine weitestgehend vertraute Vorstellung. In der *Historia Trium Regum* des Johannes von Hildesheim (zwischen 1364 und 1379) wird der König Caspar recht eindeutig als »ethiops niger« beschrieben.¹⁴ Etwa zeitgleich in den 1360er Jahren finden auch die fiktiven Berichte des Sir John Mandeville eine weite Verbreitung (vgl. KAPLAN 1985: 19). Hier wird einer der Könige eindeutig als aus Afrika stammend erklärt: »In this land of Ethiopia is the city of Saba, of which one of the three kings that offered til our Lord was king« (LETTS 1953: 113.; vgl. hierzu außerdem KAPLAN 1985: 68ff.).

Das Motiv der Anbetung der Könige erfreut sich ab dem 14. Jahrhundert im nordalpinen Raum großer Beliebtheit. Ähnliches lässt sich auch in Italien beobachten, allerdings unterscheiden sich die südalpinen Darstellungen darin, dass die Anbetungsszene meist mit einem großen Gefolgezug dargestellt wird. Im nordalpinen Raum wird die Szene weitgehend auf die Hauptfiguren reduziert, jedoch mit stärkerer Betonung individueller Charakteristika hinsichtlich ihres Alters und dem Verweis ihrer fernen (anderen) Herkunft. Die Individualisierung der Figuren wird mittels Haar- und Bartracht sowie über ihre Bekleidung zum Ausdruck gebracht. Um 1400 fällt auf, dass zwischen den beiden jüngeren Königen eine stärkere Differenzierung durch hellere und dunklere Haar- und Gesichtsfarbe hervortritt. So zum Beispiel zu beobachten am *Wildunger*-Altar des Conrad von Soest und am *Buxtehuder*-Altarretabel des Meister Bertram von Minden. Die Veränderung in der Darstellungsweise dieser Figur muss im Kontext einer sich wandelnden Auffassung in der Vorstellung und Wahrnehmung von »schwarzer Haut« als kollektives Merkmal einer vermeintlich homogenen und als »afrikanisch« gedachten Menschengruppe verstanden werden, für deren Stellvertreter die Königsfigur steht. Anna Greve weist hier zu recht daraufhin, dass diese Veränderung auf den Prozess der Rassifizierung von Schwarz hinweist: »Die komplexe Farbsymbolik wird auf Schwarz als rassifizierte Kategorie reduziert und gleichzeitig das Konzept unveränderlicher kollektiver »Hautfarben« etabliert« (GREVE 2013: 141).¹⁵

Spätantike Darstellungen der *magi* zeigen sie noch als nahezu drei identische Figuren als sog. »Orientalen« in Barbarentracht mit Ärmelchiton, Chlamys und mit phrygischen Mützen, welche sie als Fremde kennzeichnen. Die Ikonographie der Anbetung der *magi* wurde aus den Darstellungen huldigender Barbaren in der römischen Triumphalkunst entwickelt. Meist werden sie als drei heraneilende Figuren charakterisiert, während die seitlich dargestellte

¹³ »Rex Balthasar, qui niger et rubea tunica indutus et calciamentorum varietate....te rogo pro peccatis et negligentis meis« ; X. Gebet zu den hl. drei Königen, den Patronen der Capelle des Nonnenklosters Schönau, in: (ROTH 1884).

¹⁴ »Jaspar maior in persona, et ethiops niger, de quo nulli [dubium]« HORSTMANN 1886: 237; hier übersetzt auf S. 73: »Jasper was the greatest person, and a black Ethiopian, of which there is no doubt« (Vgl. auch KAPLAN 1985: 19).

¹⁵ Anna Greve benennt mit ihrer Habilitationsschrift deutlich das Desiderat der kunstgeschichtlichen Forschung zu erklären, inwiefern die Traditionen der bildenden Kunst rassistische Diskurse vorbereitet haben und öffnete das Fach für die Analyse bildlicher »Rassendifferenz« für die Zeit zwischen dem 12. und dem 17. Jahrhundert.

thronende Gottesmutter das Jesuskind auf dem Schoß hält.¹⁶ In vorromanischer Zeit liegt der Akzent auf ottonischen Darstellungen weniger in der Ankunft der *magi* als vielmehr auf dem Darbringen der Gaben. So eilen sie folglich nicht mehr heran, sondern verharren im Kommen in tiefer Verehrung. Die ottonischen Darstellungen werden jedoch noch inhaltlich erweitert, denn sie zeigen durch Gebärden auch die Annahme der Anbetung. Im Beispiel des Perikopenbuches Heinrichs II. hebt das Jesuskind seine segnende Hand den drei ankommenden *magi* entgegen. Auf diese Weise wird die narrative Darstellungsweise durch antwortende Kommunikationsgesten erweitert.

Im Egbert-Codex (10. Jahrhundert) werden die Figuren erstmals als Könige dargestellt. Sie tragen zum Zeichen ihrer Königswürde klar erkennbare Kronen. Zudem werden sie nun mit Namen gekennzeichnet: Pudizar, Melchias und Caspar. Der Codex präsentiert eine deutliche Differenzierung der Drei. Sie verkörpern die drei Lebensalter, die seit karolingischer Zeit zunehmend zum festen Bestandteil der Ikonographie der Heiligen Drei Könige werden. Eine frühe Darstellung der drei Lebensalter ist bereits im 6. Jahrhundert im unteren Register eines Elfenbeinbuchdeckels zu finden.

Die Ikonographie der Anbetungsszene wird im Verlauf des 12. und 13. Jahrhunderts stetig erweitert. Die Szenen werden in irdische und aus der realen Alltagswelt stammende Orte versetzt. Die Schauplätze des Ereignisses werden in ein Haus, eine Hütte oder einen Stall verlegt. Manchmal auch in eine Ruine, in Anlehnung an den Davidpalast oder die zerfallene Synagoge (vgl. WEIS 1968: Sp.543).

Um 1400 wird einer der Könige mit dunklem Inkarnat dargestellt. Dies geschieht vorrangig im nordalpinen Raum. Die frühe Darstellung einer solchen Königsfigur will Walter S. Cook in einer Miniatur einer Handschrift aus dem 12. Jahrhundert erkannt haben (vgl. COOK 1928: 320f.; diskutiert in KAPLAN 1985: 85ff.).

Die Wappen der Könige stellen eines ihrer wichtigsten Attribute dar. Sie unterscheiden nicht nur die einzelnen Königsfiguren voneinander, sondern verweisen auf ihre fiktive geographische Herkunft. Bei den Wappen handelt es sich somit um Phantasiewappen. Vermutet wird, dass sie die Erfindung eines Kölner Wappenmalers sind (vgl. HORSTMANN 1969: 50). Als Anlass wird der Auftrag für ein Wappenbuch der Kölner Dreikönigsbruderschaft um das Jahr 1369 angenommen (vgl. HORSTMANN 1969: 51). Womöglich waren die Phantasiewappen der Neun guten Helden im Hansesaal des Kölner Rathauses und ein Glasfenster der Sakristei von St. Gereon mit dem Hl. Quirinus plausible Vorbilder (vgl. KASTER 1974: Sp. 98). Stefan Lochners Dreikönigengemälde zu Köln zeigt drei Wappenbanner erstmalig mit den drei im Wappenbuch des Herold Gelre aufgenommenen Vorlagen (Abb. 3; vgl. HORSTMANN 1969: 51).

¹⁶ Kehrer bezeichnet diese Form durch seine Bezüge zu antiken Vorbildern auch als den »hellenistischen Typus« (KEHRER 1976: 1ff.).



Abb. 3:
Stefan Lochner: *Altarpiece der heiligen Stadtpatrone*, Mitteltafel, ca. 1440, Kölner Dom
Quelle: CHAPUIS 2004: Abb. 21

Bevor die Figur eines Königs mit dunklem Inkarnat in die Malerei eingeführt wurde, wurden zunächst noch Gefolgefinguren der Könige mit dunklem Inkarnat zum Verweis fremdländischer Herkunft dargestellt (vgl. KEHRER 1976: 224). Bestimmte Körpermerkmale wurden mit Menschen dunkler Körperfarbe assoziiert: eine flache und breite Nase, große Nasenlöcher, dicke Lippen und krauses, gelocktes Haar (vgl. MELLINKOFF 1993: 127). In der bildenden Kunst wurden diese Assoziationen adaptiert und stereotypisiert. Nicht zuletzt, wie es hier zu zeigen gilt, folgte darauf eine funktionalisierende Darstellungspraxis, die zum Zeichen der Herabwürdigung und/oder Abgrenzung herangezogen wurde. Die Einführung von Gefolgefinguren, die mit einer als ›afrikanisch‹ assoziierten Physiognomie dargestellt werden, lässt sich erstmals an der Kanzel des Sienser Doms von Niccoló Pisano (1266-68) verorten (vgl. KAPLAN 1985: 7).

Zur Neuausrichtung des Begriffs *complexio*: Dunkles Inkarnat als kollektive Markierungsform

Wir möchten unseren Fokus auf die Darstellungsweise des Repräsentanten ›Afrikas‹ lenken bzw. - auf das, was man für Afrika hielt. Am Ende des 14. Jahrhunderts geschieht dies in der Malerei insbesondere durch die Verwendung dunklen Inkarnats als markierende Darstellungspraxis. Im Laufe der Jahrhunderte werden die bildlichen Figuren der Könige vermehrt durch kennzeichnende Attribute individualisiert. Einem dieser Könige wird obendrein ein dunkles Inkarnat als Verweis seiner ›afrikanischen‹ Herkunft zugewiesen. Obwohl die Könige also bereits seit dem 4. Jahrhundert als Vertreter der drei Weltteile gelten, beobachten wir das dunkle Inkarnat bei diesem König erst um 1400. Dies hat auch einen Grund, denn »im christlichen Mittelalter stand Afrika

schlechthin nicht von vornherein für Menschen mit schwarzer Haut«, wie Valentin Groebner erklärt (GROEBNER 2003: 8). Dies ist erst im Verlauf des 15. Jahrhunderts der Fall.

Die hier ausgewählten Beispiele des 15. Jahrhunderts von Hans Multscher (Abb. 4), Martin Schongauer (Abb. 5) und Hieronymus Bosch (Abb. 6) zeigen alle die Aufnahme einer solchen Königsfigur. Trotz ihrer unterschiedlichen Gestaltungsweisen besitzen sie eine wesentliche Gemeinsamkeit in der kompositionellen Ausführung des Sujets: Sie alle setzen den Repräsentanten ›Afrikas‹ nach außen. Es scheint bemerkenswert, dass mit der Aufnahme einer Königsfigur mit dunklem Inkarnat keine andere Position für diese mehr denkbar schien, als eine, außerhalb der zentralen Figurengruppe. Dies hat seinen Ursprung nicht zuletzt in den bisherigen Traditionen der bildenden Kunst, in der mit der Farbe Schwarz und den Darstellungsformen ›dunkler/schwarzer‹ Figuren spezifische Bedeutungsfelder verknüpft waren.

Die Königsfiguren mit dunklem Inkarnat werden bewusst an den Rand der Hauptfigurengruppe positioniert. Mithilfe unterschiedlicher Bildmittel werden sie dabei von den restlichen Figuren abgegrenzt, zum Beispiel durch ein Architekturelement oder sie werden durch ihre Verschattung in den Hintergrund gerückt. Daher erscheint es in diesem Zusammenhang sinnvoll, darüber nachzudenken, welches die privilegierten Orte in der Komposition dieses Sujets sind. Wenngleich die Beobachtung der an den Rand gerückten Figur in der kunstgeschichtlichen Forschung nicht neu ist, wurde sie jedoch kaum eingehender bearbeitet (vgl. WEIS 1968: Sp. 544).



Abb.4:
Hans Multscher: *Anbetung der Könige. Tafel des Wurzacher Altars*, 1437, Staatliche Museen, Berlin
Quelle: BORCHERT 2010: 63



Abb. 5:
Martin Schongauer: *Anbetung der Könige*, ca. 1480, Unterlinden Museum, Colmar
Quelle: © Jörgens.mi/Wikipedia, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=48733242> [letzter Zugriff: 09.05.2018]



Abb. 6:
Hieronymus Bosch: *Anbetung der Könige*, um 1480, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
Quelle: <https://www.philamuseum.org> [letzter Zugriff: 09.05.2018]

Zu der wohl bisher umfangreichsten Studie zum Motiv des ›schwarzen Königs‹ zählt die von Paul H. D. Kaplan publizierte Arbeit *The Rise of the Black*

Magus in Western Art aus dem Jahr 1985. Knapp ein Jahrzehnt später veröffentlichte Yona Pinson ihren Aufsatz *Connotations of Sin and Heresy in the Figure of the Black King in Some Renaissance Adorations* (1996). Im Mittelpunkt von Pinsons Ausführungen standen die Dreikönigengemälde von Hieronymus Bosch (1510) und Pieter Brueghel (1564). In ihrer Analyse wies Pinson nach, dass die Figuren des ›schwarzen Königs‹ in beiden Gemälden nicht nur eine divergierende Darstellungsweise zu den anderen Königen aufweisen, sondern dabei deutlich negativ konnotiert werden (vgl. PINSON 1996: 159-175). Erst 2010 griff Joseph Leo Koerner die Beobachtung der an den Rand verwiesenen Figur wieder auf und suchte eine Erklärung für dieses Phänomen zu finden. Er begründet diese Auffälligkeit mit der Funktion, die dem ›schwarzen König‹ dabei ganz allgemein zugrunde gelegt werde: Der König verweise auf sich selbst als Interpretationsschlüssel (vgl. KOERNER 2010: 13). Im Gegensatz zum restlichen Personal, präsentiere er sich selbst, während andere »simply are« (KOERNER 2010: 13). Greve bekräftigt, dass die zugewiesene Rolle des Königs die einer Vermittlerfigur sei, die an der Schwelle und vor einem das Bild gliedernden Architekturelement erscheint (vgl. GREVE 2013: 143). Dies erweist sich als ein beträchtlicher Unterschied in der Auffassung der Figur im Vergleich zum Gesamtensemble. Sie wird zu einer Projektionsfolie und bildlichen Verkörperung des Anderen, welche an der Grenze zwischen dem innerbildlichen Innen und Außen platziert wird. Die Positionierung dieser Figur ist eine konzeptuelle Entscheidung des Künstlers. Seine Absetzung der Figur von dem restlichen Figurenpersonal wirft Fragen auf, die bisher noch kaum zufriedenstellend beantwortet wurden. So muss seine Abgrenzung von der Gruppe in Relation, d.h. in Bezug auf die innerbildlichen Figurenbeziehungen gesetzt werden. Infolge müssen die Fragen um mögliche künstlerische Ab- und Ausgrenzungspraxen erweitert und präzisiert werden.

Die Ausführung dieses Sujets in einer E-Initiale eines Messbuches aus St. Florian zeigt auf unmissverständliche Weise, welches ambivalente Verhältnis man zu dieser Figur offenbar pflegte (Abb. 7; vgl. dazu auch KOERNER 2010: 24). Der um 1400 datierte Codex zeigt auf Folio 4r eine Anbetungsszene, die in die Initiale E eingebettet wurde. Die Komposition präsentiert uns eine übliche Darstellung der Anbetungsszene. Eine seitlich thronende Madonna mit Kind empfängt die Könige mit ihren Gaben. Der greise König kniet, während der König mittleren Alters hinzutritt. Äußerst bemerkenswert erscheint hier die Darstellungsweise des Königs mit dunklem Inkarnat, der durch den Mittelbalken der E-Initiale regelrecht aus der Szene ausgeschlossen wird. Die Ausgrenzung des dritten Königs bzw. die Wahl den König mit dunklem Inkarnat hinter den Balken zu platzieren, scheint weniger zufällige als konzeptionelle Gründe zu haben und mit spezifischen Vorstellungen, die mit dieser Figur assoziiert werden, in Verbindung zu stehen.



Abb. 7:
Initiale E. Missale secundum usum ecclesiae s. Floriani, ca. 1400, Cod. III.205, fol. 4r, Stiftsbibliothek, Sankt Florian (Detail)
Quelle: KOERNER 2010: 24

Schon die Literatur der Kreuzzugszeit sowie Reiseberichte und höfische Epen beschreiben immer wieder Menschen dunkler Körperfarbe.¹⁷ Insbesondere ihre bildlichen Darstellungen waren in ganz verschiedenen Formen präsent, so beispielsweise in der Figur des Heiligen Mauritius. Mauritius, ein Militärsheiliger, wird meist als mittelalterlicher Ritter mit dunklem Inkarnat dargestellt. Er war Christ und militärischer Anführer der *Legio Thebaica*, die Kaiser Diokletian im Zuge eines Aufstandes in Gallien zusammenstellte, um ihn niederzuschlagen. Das Heer war ein römisches Heer – kein christliches. Der dadurch verursachte Gewissenskonflikt, stellte für Mauritius und seine Anhänger ein nahezu unüberwindliches Problem dar. Gemäß der Legende Johannes des Täufers wurde Nordafrika christianisiert. Die geforderte Verpflichtung von Christen für den römischen Militärdienst verursachte einen Konflikt mit ihren Pflichten als Christen und als kaiserliche Untertanen, wie Dione Flühler-Kreis schreibt (vgl. FLÜHLER-KREIS 1999: 170). Die *Passio* des Bischofs Eucher von Lyon, welche um 450 n. Chr. verfasst wurde, beschreibt wie der Heilige Mauritius den Märtyrertod erlitt. Mauritius führte das Heer aus dem ägyptischen Theben durch Italien und über die Alpen ins heutige Martigny im Rhônethal. Nachdem sie dort allerdings den Götzendienst verweigerten, flohen sie nach Acaunum (St. Maurice, VS, Schweiz). Als sie dort wiederholt den Götzendienst verweigerten, wurden sie schrittweise dezimiert, bis alle einschließlich Mauritius enthauptet wurden (vgl. REUSCH 1974: Sp. 610-613). So wurde Mauritius unter den Saliern zum Reichspatron erhoben (vgl. FLÜHLER-KREIS 1999: 150). Die Regensburger Kaiserchronik aus dem 12. Jahrhundert ist das einzige schriftliche Dokument, welches den Heiligen als »Herzoge der More« und seine Anhängerschaft als »Christen von den schwarzen Moren« benennt (vgl. GREVE 2013: 147; Zitate aus FLÜHLER-KREIS 1980: 171). Seit dem 13. Jahrhundert wird seine Figur in der bildenden Kunst im Einflussgebiet des Erzbistums Magdeburg sowie in den neugewonnenen östlichen und nördlichen Gebieten

¹⁷ Bekannte Beispiele dafür sind u.a. die Figur der Prinzessin Belakâne aus Wolfram von Eschenbachs *Parzival* oder die Beschreibung des nubischen Königs in den Berichten Robert de Claris.

mit dunklem Inkarnat dargestellt (vgl. FLÜHLER-KREIS 1999: 151). Die älteste erhaltene Darstellung eines solchen Mauritius ist eine ehemals gefasste Sandsteinskulptur im Dom von Magdeburg, deren Entstehungszeit um 1240 datiert wird (Abb.8; vgl. FLÜHLER-KREIS 1999: 151). Die Vorstellung, dass er Schwarz sei, stammt, so Greve, womöglich aus der Namensableitung »Mauritius-Morus« und seiner zugeschriebenen Herkunft aus Theben, welches durch seine Nähe zum Nil mit Äthiopien wohl in Verbindung gebracht wurde (vgl. GREVE 2013: 148). Der in diesem Zuge geknüpfte Zusammenhang zwischen geographischer Verortung und Körperfarbe wird bereits bei diesem Heiligen als Teil seiner figürlichen Erscheinung zum Charakteristikum erklärt. Die daraus erfolgte Stereotypisierung und als »afrikanisch« determinierte Vorstellung bleibt jedoch nicht nur diesem Heiligen verhaftet, sondern überträgt sich auf die Vorstellung der Eigenschaft einer ganzen Menschengruppe (vgl. GREVE 2013: 149). Der Vergleich zum Heiligen Mauritius erscheint in diesem Zusammenhang sinnvoll, weil auch diese Figur ihre zugewiesene Bedeutung durch die Verbindung von Bild, Inkarnat und Fremden im Kontext einer christlichen Weltanschauung bezieht. Die regional begrenzte Figur des Heiligen Mauritius ist wie die Figur der Heiligen Drei Könige eine Erfindung der bildenden Kunst Nordeuropas (vgl. FLÜHLER-KREIS 1999: 148 u. 160). Der Fokus liegt hier auf der dezidierten Funktionalisierung dunklen Inkarnats in der bildenden Kunst der Vormoderne. Im Gegensatz zur Darstellung »weißer Haut« ist die Vorstellung dunkler Körperfarbe und ihre malerische Umsetzung im dunklen Inkarnat mit spezifischen Assoziations- und Konnotationsfeldern aufgeladen und wird entsprechend für bestimmte Zwecke funktionalisiert. Mit anderen Worten: Sie wird intentional und bewusst eingesetzt und dient damit nicht einer »bloßen« naturalistischen Darstellung eines Menschen dunkler Körperfarbe. So verweist Greve auf die bemerkenswerte Beobachtung, dass der Heilige Mauritius offenbar nur dann mit dunklem Inkarnat dargestellt werde, wenn er *nicht* als historische Person präsentiert wird (vgl. GREVE 2013: 150; vgl. REUSCH 1974: Sp. 613). Auf diese Weise zeigt ihn beispielsweise ein Folio in einem Lektionar des 12. Jahrhunderts aus Siegburg, welches in der British Library aufbewahrt wird (Abb. 9; vgl. GREVE 2013: 150).



Abb. 8:
Heilige Mauritius, ca 1240, Magdeburger Dom
Quelle: SCHUBERT 1975: Abb. 2



Abb. 9:
Heilige Mauritius, Lektionar aus Siegburg, 1140-1150, Ms. Harley 2889, fol. 66v, British Library, London
Quelle: LEGNER 1999: Abb. 470

Die Darstellung seiner Figur mit dunklem Inkarnat hingegen fand insbesondere in politisch und militärisch motivierten Vorhaben seine Funktion. Die Expansionspolitik Karl IV. in den Ostseeraum und Handelsverbände wie die *Schwarzhäupterkompanie* trugen wesentlich dazu bei (vgl. GREVE 2013: 150). Daran anknüpfend führt Greve weiter aus, dass der Heilige in exotischer Darstellungsweise besonders als Leitfigur geeignet schien, weil er für ihre kolonialen Bestrebungen sowie missionarischen Tätigkeiten die perfekten Eigenschaften verkörpere: militärische Tapferkeit und religiöse Geradlinigkeit (vgl. GREVE 2013: 150f.). Der Vergleich zur Figur der Heiligen Drei Könige liegt deshalb nahe, weil beiden Darstellungen ihre bedeutungstragende Funktion im regionalpolitischen Kontext gemein ist. Die Koppelung von politischem Inhalt und christlich-religiösem Sinngehalt ist der Konzeption beider Figuren inhärent. Durchaus sind die Figuren des Heiligen Mauritius und Königs hier positiv konnotiert, jedoch nur, weil sie im Dienst des eigenen christlichen Zwecks stehen. Wenn Flühler-Kreis schreibt, dass die Figur des Heiligen Mauritius eine »Propagandafigur« des christlichen Glaubens und der katholischen Kirche darstelle, die der jeweiligen politischen Notwendigkeit angepasst wurde, dann gilt dieser missionarische Gedanke nicht weniger für die Figur des Königs (FLÜHLER-KREIS 1999: 152). Auch in ihm ist die Überzeugung verankert, dass die Kirche auch diejenigen erreiche, die am weitesten entfernt und am »fremdesten« seien (vgl. HULL 1981: 111).

Dunkles Inkarnat stellt gleichzeitig eine Markierungspraxis in herabwürdigenden Bildformen dar. Ein Pariser Codex des 13. Jahrhunderts zeigt Miniaturen mit Henkerfiguren, die die Heiligen peinigen, und mit dunklem Inkarnat (sowie mit weiteren stereotypen Merkmalen) dargestellt werden (Abb. 10). Dies spiegelt zugleich eine Alltagsrealität wieder, wie Ruth Mellinkoff erklärt (vgl. MELLINKOFF 1993: 127). Aufgrund ihrer sozialen Stellung waren Schwarze nicht

zuletzt dazu gezwungen, diese Berufe ausüben zu müssen (vgl. MELLINKOFF 1993: 127; mit Verweis auf EDGERTON 1972: 90).

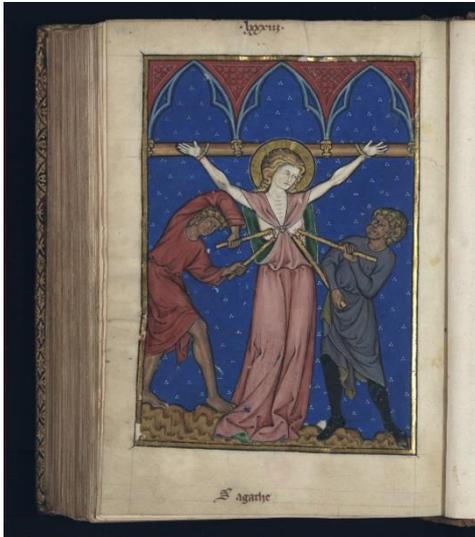


Abb. 10:

Das Leben von Jesus Christus und den Heiligen, 1268-1298, Ms. Nouv. Acq. Fr. 16251, fol. 97v, Bibliothèque Nationale, Paris

Quelle: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b72000827> [letzter Zugriff: 13.03.2016]

Die Bedeutung von Haut-Farben im Mittelalter

Das dunkle Inkarnat kann in der Malerei auf unterschiedliche und miteinander verflochtene Konnotationen und Assoziationsfelder verweisen. Diese werden in der konzeptuellen Umsetzung der Idee eines ›schwarzen Königs‹ mitgedacht und fließen in die Rezeption dieser Figur mit ein. Um diese Verweise für die Analyse ›sichtbar‹ zu machen, ist es sinnvoll, zunächst einen Blick auf das Verhältnis von Farbe und Haut in der Vormoderne zu werfen.

Valentin Groebner erklärt in seinem Essay *Haben Hautfarben eine Geschichte?* (2003), dass Hautfarben bis ans Ende des Mittelalters nicht für klar voneinander abgrenzbare essentielle Kategorien standen. Vielmehr waren sie *relational* zu begreifen (vgl. GROEBNER 2003: 11). Menschliche Natur wurde in ihrer Diversität zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert mit dem Begriff *complexio* erklärt (vgl. GROEBNER 2003: 11). Der Begriff geht auf die spätantike Säftelehre des Galenos von Pergamon zurück (vgl. GROEBNER 2003: 3). Gemäß dieser Lehre ist der menschliche Körper eine Zusammensetzung verschiedener Flüssigkeiten. So wurde der Begriff dazu gebraucht das Mischungsverhältnis der Körpersäfte und/oder ein Temperament zu beschreiben (vgl. GROEBNER 2003: 3). Die Idee der Komplexionenlehre erfuhr jedoch über die Jahrhunderte Veränderungen. Im ausgehenden 13. Jahrhundert wurden auch Planeten in dieses System miteinbezogen (vgl. GROEBNER 2003: 4). Maßgeblich war aber die Zusammenführung des *complexio*-Wissens mit physiognomischen Schriften

(vgl. GROEBNER 2003: 4). Medizinische, astrologische sowie physiognomische Kriterien wurden zu *complexiones* als Typenlehre im 15. Jahrhundert in volkssprachlich medizinischen Kompilationen verbreitet (vgl. GROEBNER 2003: 7). Farben waren in diesen Lehren zwar wichtig, jedoch wurden sie eher als (individuelle) Körper-Farben und weniger als (kollektive) Haut-Farben verstanden. Sie waren Anzeiger eines Mischungsverhältnisses der Körpersäfte, welche in individuellen Körpereigenschaften resultieren (vgl. GROEBNER 2003: 8). Nach Gale-nischem Prinzip lag der ideale Zustand dabei zwischen den *complexiones* weiß und schwarz (vgl. GROEBNER 2003: 8). Die Verbindung zwischen dem Erscheinungsbild des Körpers und einer geographischen Herkunft war in diesem Farbsystem noch kein dezidierter Bestandteil.

Die Vorstellung von Körperfarbe als Idee ›Hautfarbe‹ für den Verweis einer bestimmten Herkunft etablierte sich erst allmählich, als sich mit dem Erstarren des europäischen Sklavenhandels die Konzepte kollektiver ›Hautfarben‹ zu festigen begannen (vgl. GREVE 2013: 190; GROEBNER 2003: 10ff.). Eine Reihe päpstlicher Bullen gestatteten dem Königreich Portugal »die Feinde der Christenheit in Westafrika zu unterwerfen und zu versklaven« (vgl. GROEBNER 2003: 12).¹⁸ In der Bulle *Inter cetera* aus dem Jahr 1456 rechtfertigte Calixtus III. den Sklavenhandel mit der Bekehrung der Sklaven zum Christentum. Am Handel beteiligt waren neben Portugal auch Frankreich, Flandern, Italien und Spanien (vgl. GROEBNER 2003: 12). Die Zunahme des Sklavenhandels führte auch eine Veränderung des Gesellschaftskorpus herbei und ließ eine soziale Gruppe von Menschen zunehmend präsent werden, Schwarze Sklaven. Visualität spielt in der Wahrnehmung von Gruppen (in welcher Form auch immer) eine zentrale Rolle. So wird die Bildung und Zuweisung kollektiver Merkmale generiert, um menschliche Gruppen für die soziale Behandlung kategorisierbar zu machen. Die Idee von ›Hautfarben‹ fußt auf dieser Art kollektiver Markierungspraxis, die dort, wo es notwendig erscheint, herangezogen und mit (politischer und/oder religiöser) Bedeutung aufgeladen wird.

Groebner erläutert, dass sich der Begriff *complexio* zwischen dem 13. und dem 15. Jahrhundert verschoben hat (vgl. GROEBNER 2003: 13; CONZE/SOMMER 1984). Es war nun keine veränderliche, flexible und individuelle Eigenschaft mehr, sondern eine angeborene und demnach ›natürliche‹ Kategorie. *Complexio* beschrieb damit nicht mehr einen flexiblen individuellen Zustand, sondern eine essentielle Kategorie menschlicher Kollektive (vgl. GROEBNER 2003: 13f.). Die Tendenz dieser Entwicklung lässt sich auch aus Reiseberichten entnehmen, die die Bevölkerung anderer Länder beschreiben. Groebner verweist beispielsweise auf den Bericht des aus Bologna stammenden Ludovico da Varthema, der zu Beginn des 16. Jahrhunderts Ägypten, Syrien, die arabische Halbinsel und Indien bereiste und dessen Text 1515 bereits ins Deutsche übersetzt wurde (vgl. GROEBNER 2003: 12). So schreibt und unterscheidet er die einzelnen Bewohnergruppen im bekannten Farbsystem: Die Bewohner der

¹⁸ Weitere Bullen zum Sklavenhandel sind die *Illius qui* von 1442, *Dum diversas* und *Divino amore communiti* von 1452 und *Romanus Pontifex* von 1455.

Stadt Al-Makrana (Westarabien) seien »eher weiß als andersfarbig« und die Bewohner in Malaysia eher dunkelhäutig (vgl. GROEBNER 2003: 12).

Der Begriff *raza* wurde im Spätmittelalter zunehmend auf Menschen übertragen (vgl. GROEBNER 2003: 12). Eine konzeptuelle Nähe zwischen den Begriffen »Rasse« und dem veränderten Begriff *complexio* des 16. Jahrhunderts im Sinne einer an den »natürlichen« Körper gebundenen Kollektivkategorie lassen sich hier erahnen. So legt Groebner den Gedanken nahe, dass sie hier beide eine abstrakte visuelle Kategorie meinen, die menschliche Eigenschaften kollektiv »natürlich« anhand eines körperlichen Erscheinungsbildes begründen (vgl. GROEBNER 2003: 12f.). Gemein sei beiden die Idee, eine angeborene und am Körper der Person sichtbare Kategorie zu markieren, die keinerlei individuelle Fähigkeiten der Selbstbenennung und Selbstveränderung mehr zulasse (vgl. GROEBNER 2003: 12).

Zu überprüfen bleibt hier, welche Bezugnahmen sich in der Darstellungspraxis der Malerei des 15. Jahrhunderts herstellen lassen und auf welche Weise diese visuell umgesetzt und impliziert werden.

Das kontrastierende Figurenkonzept in Hans Memlings Madrider Dreikönigengemälde

Die hier vertretenen Thesen sind zum einen, dass (in Anlehnung an Groebner) das 15. Jahrhundert eine Phase in der Entwicklung von Körperfarbe von einem individuellen Merkmal zu einer kollektiven Kategorie ethnisierten »Hautfarben« kennzeichnet. Und zum anderen wird angenommen, dass dieser Ethnisierungsprozess zugleich Teil einer kulturellen Fremdheitskonstruktion wurde, die Eingang in die Konzepte der Dreikönige-Darstellungen fand.

Es scheint bemerkenswert, dass kaum eine Darstellung des Repräsentanten »Afrikas« im 15. Jahrhundert ihn in das Hauptgeschehen involviert. Er wird niemals im Akt der Devotion gezeigt. So steht er immer etwas teilnahmslos und abseits von der restlichen Figurengruppe. Die zentralen Fragen sind: Wieso ist dem so und wie wird uns dieser König also dann präsentiert?

Die Mitteltafel eines Triptychons des Brügger Malers Hans Memling zeigt eine Anbetungsszene der Heiligen Drei Könige (Abb. 1). Das Werk wird um das Jahr 1470 datiert und befindet sich heute im Museo del Prado in Madrid. Das Gemälde besitzt in seiner Konzeption spezifische Implikationen kultureller Alteritäts- und Fremdheitskonzepte. Memling präsentiert den »schwarzen König« als Stellvertreter »Afrikas« und entwirft ihn mittels visuell erfahrbarer Differenzen als Kontrastfigur, wodurch ein spezifisches Verhältnis von Fremden und Eigenem formuliert wird.

Wie in den Beispielen von Multscher oder Bosch zu sehen ist, wird auch hier der König in der Gesamtanlage außerhalb der zentralen Figurengruppe positioniert. Sprechen wir von Ab- oder Ausgrenzung muss also geklärt werden, wer hier eigentlich die Gruppe darstellt und wer der Ausgeschlossene ist. Die Beobachtung, der »schwarze König« stehe außerhalb einer Gruppe,

bedeutet, dass es zunächst eine Gruppe gibt, die gemeinsame Kriterien besitzt, die im Bild zu sehen sein sollten. Der zentrale Bezugspunkt des Bildes ist die Madonna mit Kind. Je näher das übrige Figurenpersonal um die beiden Hauptfiguren angeordnet ist, desto eher sehen und empfinden wir sie als eine zusammengehörige Gruppe. Die Regeln der Gruppenbildung besagen, dass Dinge in einem Bild u. a. durch Ähnlichkeiten zusammengehalten werden (vgl. ARNHEIM 1978: 86). Der Brügger Maler erreicht dies im Gemälde über die durchdachte Verwendung roter Farbflächen in den Kleidungsstücken der Figuren. Diese rahmen die Madonna mit Kind förmlich ein. Wer diese Farbgebung nicht teilt, ist der Repräsentant ›Afrikas‹, dessen aufwendig im zeitgenössischen Trend entworfener Guibbone den Rotflächen kontrastierend gegenübersteht.¹⁹ Die Erzeugung von Kontrast ist eine bewusst gewählte Bildstrategie Memlings, die zur Differenzbildung beiträgt und Methoden zur Ab- und Ausgrenzung in Betracht ziehen lässt.

Vorbild für Memlings Komposition ist das Gemälde des Rogier van der Weyden (Abb. 2). So wird auch angenommen, dass Memling in der Werkstatt van der Weydens gearbeitet habe.²⁰ Ein Vergleich beider Gemälde lässt deutliche Parallelen in der Komposition sichtbar werden. Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass insbesondere eine Neupositionierung der Joseffigur eine ästhetische Barriere zwischen der jungen Königsfigur und der Madonna mit Kind schafft. Die Staffelung der Bildelemente (kniender König, Tisch mit dessen Gabe und Joseffigur) wirkt perspektivisch so dicht, dass nicht viel Raum zwischen ihnen zu sein scheint. Sie bilden eine ästhetische Barriere, die den jungen König von den zentralen Hauptfiguren, der Madonna mit Kind, abschirmt und seine äußere Position betont.

Gleichzeitig schafft Memling zwischen dem in weißem Gewand gekleideten Gefolgsmann in der linken Bildhälfte und dem jungen König eine auffallend hohe Ähnlichkeit in Körper- und Beinhaltung. Beide Figuren begrenzen die Hauptszene zu den Seiten und befinden sich auf der gleichen Höhenebene im Bild. Sie sind einander zugewendet, besitzen beide ein vorangestelltes Bein

¹⁹ Das gold-schwarze Granatapfelmuster des Guibbone könnte aus den Darstellungen der jungen Königsfigur von Stefan Lochner inspiriert worden sein. Ein Kölner Gebetbuch (Hs. 70, Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, 1451), welches der Werkstatt Stefan Lochners zugeschrieben wird (sog. Lochner-Gebetbuch), zeigt auf fol. 52v eine kleine Anbetungsszene, die in die Initiale D eingefügt worden ist. Die Darstellung präsentiert, ganz im Gegensatz zu Lochners ›Dombild‹ von 1440, einen jungen König mit deutlich dunklem Inkarnat. Die Oberbekleidung der Figur weist ein ähnliches gold-schwarzes Muster auf. Ferner erinnert der Guibbone stark an das schwarze Stundenbuch Karls des Kühnen, welches vermutlich in Brügge hergestellt worden war. Das Herzogtum Burgund unter der Regierung Karl des Kühnen (1467-1477) wird mit einer Vielzahl schwarzer Stundenbücher in Verbindung gebracht (vgl. HATHAN 1989: 108f.), die hauptsächlich goldenen und silbernen Verzierungen des Gebetbuches heben sich deutlich vom schwarzen Grund der Pergamentblätter ab und erinnern an das Granatapfelmuster des Guibbone der Königsfigur. So ist anzunehmen, dass der König hier in einem äußerst prachtvollen zeitgenössischen Trend des burgundischen Hofes präsentiert wird, der Allusionen von Luxus, Reichtum und Überfluss zulässt.

²⁰ Die Ähnlichkeiten zwischen diesen Werken ließen Hulin de Loo bereits 1928 annehmen, dass Memling in van der Weydens Werkstatt während des Entstehungsprozesses des Columba-Altarbildes gearbeitet habe. Auch Friedländer betont, dass Memling bereits vor seiner Niederlassung in Brügge Schüler von van der Weyden gewesen war. Panofsky teilte diese Annahme und sprach sich dafür aus, dass Memling spätestens 1459/60 in die Werkstatt van der Weydens eingetreten war (vgl. DE LOO 1928; FRIEDLÄNDER 1934: 16ff.; PANOFSKY 2001: 351).

und einen angewinkelten Arm. Der Gefolgsmann und der ›schwarze König‹ stehen sich in ihrer spiegelbildlichen Anordnung näher als der König zu den anderen Königen. Insofern steht der König in der visuellen Wahrnehmung einer Figur näher, die ihm in der sozialen Rangfolge untergeordnet ist. Die Körperhaltung der beiden stellt den Faktor dar, der sie visuell als stärker zueinander gehörend zu sehen hilft.

Auch hier geht es Memling offenbar um eine Betonung des Königs mit dunklem Inkarnat, den er durch den Kontrast über das weiße Gewand der Gefolgefigur zu betonen sucht. Der Repräsentant ›Europas‹ hingegen wird in seiner räumlichen Nähe zur Madonna mit Kind betont. Er befindet sich unmittelbar zu ihrer Rechten. Auf diese Weise erfährt er eine Hervorhebung. In Throndarstellungen der bildenden Kunst gilt die rechte Seite als die gemeinhin bevorzugte (vgl. LURKER 1980). Besonders deutlich ist dies in der Darstellungstradition des Jüngsten Gerichtes sichtbar, wie ein Beispiel am Bamberger Dom zeigt (Abb. 11): Die Gerechten stehen zur Rechten Jesu Christi, während die Verdammten zu seiner Linken angeordnet werden.

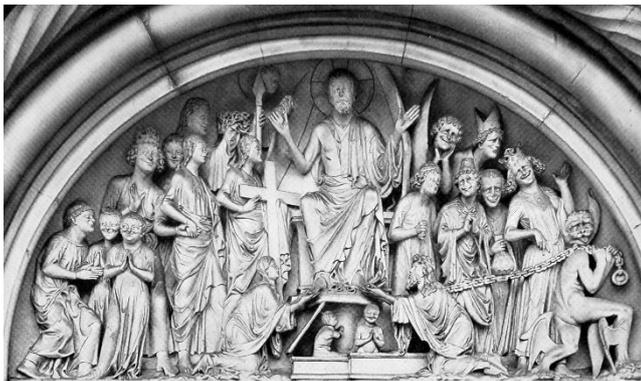


Abb. 11:
Jüngstes Gericht, Fürstenportal, 1230, Bamberger Dom
Quelle: BOECK 1960: 105

Memling entwickelt den Repräsentanten ›Afrikas‹ als Kontrast/Differenzfigur, dessen anderer oder gegensätzlicher Charakter vor allem an ihr selbst sichtbar wird. Kontrast und Differenz werden dabei insbesondere über den Körper der Figur hervorgerufen. Die so an die Kategorie Körper gebundene Alterität und die damit entworfenen Differenzmerkmale werden auf diese Weise naturalisiert.

Im gesamten Figurenensemble ist der Repräsentant ›Afrikas‹ der Einzige, der in Bewegung gezeigt wird. Die Markierung des fremden Anderen ›am Bild des Körpers‹ beinhaltet weitaus mehr als das bloße Differenzieren von ›Hautfarben‹. Ebenso werden Körperhaltung und Körperbewegung als Merkmale zur visuellen und geistigen Kategorisierung von Differenz verstanden. Memling erzeugt dies in seinem Gemälde durch die suggerierte körperliche Bewegungslosigkeit des restlichen Bildpersonals. Ihre Körperhaltungen werden in solchen dargestellt, die keinen bewegten Körper implizieren. Sie

erscheinen entweder still-stehend oder -kniend. Das Unterscheidungsmerkmal für das Betrachter*innenaue wird der bewegte König.

Die Idee einer zentralisierten Epiphanie übernahm Memling von Stefan Lochners Kölner Dreikönigengemälde (Abb. 3). Memlings Anlehnung an Lochner in der Zentralisierung der Epiphanie und die Verbindung von Raum schaffender Kompositionsleistung vermittelt eine Unbewegtheit, die eine das Andachtsmoment evozierende Ruhe und Zeitlosigkeit ausdrückt (vgl. HULL 1981: 112f.). Diese erzeugte Atmosphäre zeichnet die Szene nicht nur als Ereignis des Göttlichen aus, sondern verweist auf den von Vida Hull angeführten Gedanken der Manifestation einer Ewigkeitsvorstellung in der Anbetung der Kirche Christi (vgl. HULL 1981: 113f.). Dieser Verweis ist auch in Memlings Gemälde angelegt. Die recht statisch wirkenden Könige teilen visuell die unbewegte Darstellungsform von Gottesmutter und Jesuskind und werden so in ihrer Gruppenwahrnehmung näher zusammengerückt. Der junge König hingegen teilt diese Gemeinsamkeit nicht, denn er ist die einzige sich bewegende Figur. Dadurch wird er zur dynamischen Kontrastfolie funktionalisiert, der die Unbewegtheit des Zentrums durch seine Bewegtheit betont. Das Hereintreten des Königs ist folglich Teil seiner Funktionalisierung im kontrastierenden Figurenkonzept des Bildes. Sein Hereintreten signalisiert auch, dass der König derjenige ist, der den Akt der Anbetung noch nicht vollzogen hat. Er befindet sich noch auf dem Weg dorthin. Wird die Figur auf diese Weise gelesen, trägt es zu ihrer Definition als Pilgerfigur bei.

Die Heiligen Drei Könige gelten aufgrund ihrer Reise zur Anbetung als Patrone der Reisenden und Pilger (vgl. WAETZOLDT 1955). Die Verkörperung des Königs als Pilgerfigur rückt ihn in die Nähe mittelalterlicher Fremdheitskonstruktionen. Hans-Henning Kortüms Beitrag zu den unterschiedlichen Fremdheitsauffassungen des Mittelalters liefert wertvolle Hinweise für die Wahrnehmung und Verarbeitung kultureller Konzepte im sozialen Raum. So gibt es im Mittelalter unterschiedliche Typen des Fremden, die ausschlaggebend für die soziale Behandlung sind (vgl. KORTÜM 2000). Dem Pilger stand die Gesellschaft grundsätzlich positiv gegenüber. Dabei handele es sich nämlich um einige, wenige Fremde, die keine Bedrohung darstellen. Die Gesellschaft muss sich dadurch nicht mit hypothetischen Ängsten einer ›Überfremdung‹ konfrontiert sehen (vgl. KORTÜM 2000: 121). Einen wesentlichen Unterschied sah man jedoch zwischen dem sogenannten ›normalen Fremden‹, *advena*, und dem Pilger, *peregrinus* (vgl. KORTÜM 2000: 118ff.). Der Pilger sei höher zu bewerten, weil er nur auf der Durchreise war. Er ist der Fremde, der zwar kommt, aber auch wieder geht (vgl. KORTÜM 2000: 121f.). Pilger waren mit einem positiven Nutzen verbunden. Sie stellten für viele Städte eine wichtige Einnahmequelle dar. Der Pilger ist daher positiv konnotiert, weil er in Bewegung erscheint. Der normale Fremde hingegen, der unbewegliche, bleibende, wird zur unbequemen Variante des Fremden, weil sie eine Auseinandersetzung mit ihm notwendig macht. Der junge König mit dunklem Inkarnat wird von Memling als visuelle Verkörperung des Pilgers figuriert. Es ist der zeitlich begrenzte Rahmen, der eine Duldung dieses Fremdheitstypus innerhalb der Gemeinschaft zulässt

(vgl. KORTÜM 2000: 122). Das Dulden und Ertragen des Anderen/Fremden ist Teil des mittelalterlichen Toleranzbegriffes (vgl. FLÜHLER-KREIS 1999: 149; vgl. auch WITTKOWER 1984: 127). Denn das Andere ist stets Teil von Gottes unerklärlichem Heilsplan. Das christliche Mittelalter fasste die Welt als *ordo* auf, als die von Gott eingerichtete Ordnung (vgl. MÜNKLER/RÖCKE 1998: 716). *Ordo* war mit Schöpfung identisch, weil »Gott die Welt *ex nihilo* geschaffen und sie zugleich als Ordnung eingerichtet habe« (MÜNKLER/RÖCKE 1998: 716). So argumentiert auch Augustinus von Hippo im 13. Kapitel der *Confessiones*, dass die ›Anderen‹ zum Gesamtplan der göttlichen Ordnung dazu gehören (AUGUSTINUS 1965: Sp. 659-863). Sie können Anteil an Gottes Heilsplan haben, wenn sie ihr Heidentum ablegen und sich durch die Mittel der Bekehrung sowie der Taufe bekennen (vgl. FLÜHLER-KREIS 1999: 148). Auch Isidorus bekräftigt in seinem enzyklopädischem Werk, den *Etymologiae*, dass sie als Teil der Schöpfung zu betrachten sind und nicht *contra naturam* seien: »Portenta esse ait Varro, quae contra naturam nata videntur; sed non sunt contra naturam, quia divina voluntate fiunt, [...]« (SEVILLA 1878: Sp. 419).²¹ Auf diese Weise wird die als Wissen bestimmte Differenz nicht nur festgelegt, sondern ebenso verabsolutiert und zum Allgemeinwissen erhoben (vgl. EGGERS 2009: 57). Vor dem Hintergrund christlicher Heilslehre, dass alle Natur und alle Existenz von Gott geschaffen sei, versteht sich hier die Anbetungsszene mit der Aufnahme des Fremden in den christlichen Kanon als eine Form des Naturalisierens. Insbesondere die konstruierten Differenzmerkmale werden dadurch naturalisiert. Zwar werden sie als Teil von Gottes Plan verstanden, jedoch als ›andersartiger‹ Teil markiert. Sie gelten als unüberwindbarer Teil des rassistisch markierten Anderen (vgl. EGGERS 2009: 57).

Der autoritäre Legitimationsrahmen des Christentums, der sich der Malerei als Wissensvermittlerin der heilsgeschichtlichen Themen bedient, fertigt so abgesicherte Wissenskomplexe, auf die er immer wieder zurückgreifen kann (vgl. EGGERS 2009: 57). So dient auch der bewegte König selbst als Vermittlerfigur des heilsgeschichtlichen Themas: Er versinnbildlicht die Reise der Könige. Der breit angelegte architektonische Raum erlaubt es dem Künstler hier nur schwer auf die lange Reise, z.B. durch einen langen Gefolgezug, zu verweisen. Stattdessen wird der hereintretende König stellvertretend selbst als Ankömmling charakterisiert, um ihre Herkunft aus allen Teilen der Welt zu thematisieren. Auf diese Weise verweist der Künstler auf das sich als weltumspannend definierende Christentum.

Den Kontrast zwischen Bewegtem und Unbewegtem zur Charakterisierung menschlicher Kollektive verwendet Memling auch in einer Darstellung des Jüngsten Gerichts (Abb. 12), dass er nur wenige Jahre vor dem Dreikönigsgemälde begann. Gezielt teilt der Künstler der Bildtradition entsprechend die Menschengruppen in Selige und Verdammte ein. Beide Gruppen charakterisiert er mittels ihrer Bewegung als Kollektive. Auf diese Weise grenzt er Gut

²¹ »Missgeburten sind das, sagt Varro, was gegen die Natur geboren zu sein scheint. Sie sind aber nicht gegen die Natur, weil sie nach göttlichem Willen entstehen, [...]« Dt. Übersetzung nach SEVILLA 2008: 441.

und Böse voneinander ab. Die Seligen erscheinen als eine überschaubare Gruppe, die sich wohl geordnet auf dem Weg ins Paradies befinden. Sie werden vom Künstler nicht als bewegte Masse dargestellt – ganz im Gegensatz zu den Verdammten aufseiten der Hölle. Diese werden durch eine Reihe Körperbewegungen, Gesten und verzerter Gesichter präsentiert, d.h. mit Affektdarstellungen verschiedenster Art. Auf diese Weise bekommt diese Gruppe eine effektvolle, dynamische Wirkung.



Abb. 12:

Hans Memling: *Jüngstes Gericht*, 1467-71, Muzeum Narodowe, Danzig

Quelle: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1455943> [letzter Zugriff: 08.05.2018]

In beiden Gruppen ist jeweils eine Figur mit dunklem Inkarnat zu sehen (Abb. 13-14). Bei den Seligen bildet der Kopf einer Figur mit dunklem Inkarnat den Abschluss der Folge auf dem Weg ins Paradies. Aufseiten der Hölle platziert Memling eine Figur mit dunklem Inkarnat direkt in das Zentrum der Verdammten. Sie blickt über die Schulter zurück und fixiert einen der apokalyptischen Engel mit Posaune. Überhaupt ist es die einzige Figur in dieser Gruppe, die mit einem fokussierten und zielgerichteten Blick präsentiert wird. Aufgrund der Tatsache, dass sich Figuren dunklen Inkarnats jeweils in beiden Gruppen befindet, folgert Dirk De Vos, dass Memling keinerlei »Rassenunterschiede« (DE VOS 1994: 82) mache. Auch Robert Bartlett kommentiert dazu: »The implication must be that God is colour-blind: even a kind of humanity as alien to Bruges, where Memling worked, as the black African, could be saved – or could be damned« (BARTLETT 2009: 137). Sollten diese Gedanken in dem Gemälde Memlings intendiert sein oder nicht, so macht es zumindest zwei Dinge deutlich: Zum einen, dass der Künstler hier für seine Bildkonzeption Menschen unterschiedlicher Körperfarbe wahrnimmt und zum anderen, dass er die Figuren mit

dunklem Inkarnat hier je als Stellvertreter für eine Menschengruppe entwirft, die sich visuell durch ihre Körperfarbe unterscheiden lassen. Dabei schwingt die Idee kollektiver ›Hautfarben‹ bereits mit. Die ›wohlwollende‹ Einschätzungen der beiden Autoren, so einleuchtend sie für den einen oder anderen zunächst scheinen mögen, lassen jedoch einen wichtigen Aspekt unberücksichtigt, nämlich auf welche Weise der Künstler die beiden Figuren darstellt und welche Relation zum Ganzen sie innerhalb des christlichen Kontexts besitzen.²² In den Texten des 14. Jahrhunderts ist die Auffassung zu lesen, so wie es beispielsweise der französische Benediktinermönch Petrus Berchorius formuliert, dass das Weiß das Natürliche und Ursprüngliche im Aussehen der Menschen sei und in ihrem Bedeutungsgehalt durch die erleuchtete Erkenntnis im Glauben Gott näherstünde.²³ Die Figur, dessen Kopf am Ende der Seligengruppe erscheint, zeigt diese Vorstellung gerade nicht! Sie steht Gott zwar nahe, und ihr wird deshalb auch ein Platz unter den Seligen zugebilligt, allerdings wird sie gleichermaßen dadurch, dass sie den Schluss der Seligenreihe bildet, als Nachzügler charakterisiert. Die Figur bekommt einen Platz am Ende einer hierarchischen Ordnung zugewiesen. Auch mit Hinweis auf die christliche *ordo*-Konzeption scheint es hier sinnvoll zu sein, über Kategorien wie Nähe und Ferne nachzudenken (die sich ja gleichfalls in der Idee des Fremden wiederfinden lassen). Die Dinge folgen einer hierarchischen Einfügung in die göttliche Ordnung. So schreiben Münkler/Röcke entsprechend: »Da Gott den Dingen nicht gab, absolut zu sein wie er selbst, ließ er sie partiell an seinem Sein teilhaben. Das Maß der Teilhabe war aber nicht bei allen Geschöpfen gleich, sondern bestimmte sich durch ein Näher oder Ferner zu Gott« (MÜNKLER/RÖCKE 1998: 717).



Abb. 13:

Hans Memling: *Jüngstes Gericht*, 1467-71, Muzeum Narodowe, Danzig (Detail)

Quelle: ABLAKOK, CC BY SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=41606483>

[letzter Zugriff: 11.06.2018]

²² Besonders sei hier auf den Artikel zu ›niger‹ im *Lexikon zur Farbendeutungen im Mittelalter* von Christel Meier-Staubach und Rudolf Suntrup verwiesen, die eine Vielzahl lateinischer Texte von christlichen Gelehrten dazu zusammengetragen haben und entscheidende Hinweise für diesen Zusammenhang liefern (vgl. MEIER/SUNTRUP 2011).

²³ PETRUS BERCHORIUS PICTAVIENSIS: *Reductorium morale. Opera omnia*. Bd. 2. Köln 1731, Buch XIII 1,12, S. 541a; vgl. MEIER/SUNTRUP 2011: 530f.



Abb. 14:
Hans Memling: *Jüngstes Gericht*, 1467-71, Muzeum Narodowe, Danzig (Detail)
Quelle: DE VOS 1994: 86

Vor dem Hintergrund christlicher Gelehrtexten, werden die Assoziationen, die mit der Vorstellung von Schwarzen verknüpft waren, deutlich. So legt Berchorius das Schwarz der *aethiopia* in moralischer Deutung aus: In der Wandlung des Weiß der *innocentia* zum Schwarz, pflanze sich die Sünde Adams fort: »nigredo malae conversationis et vitiorum«²⁴. Auch bei Hieronymus lesen wir, dass das dunkle Erscheinungsbild des »Äthiopers« Aufschluss über seinen Seelenzustand gibt: »Chus lingua hebraea interpretatur Aethiops, hoc est niger et tenebrosus, qui talem habet animam quale et corpus« (HIERONYMUS 1858: 22 zu Jer 13, 23; vgl. MEIER/SUNTRUP 2011: 530). So sehen wir aufseiten der Hölle, dass die Figur mit dunklem Inkarnat das Zentrum der Verdammtengruppe bildet. Im Gegensatz zur Seligengruppe lassen sich keinerlei Hierarchisierungstendenzen in der Figurenorganisation erkennen. Die Verdammten bilden hier eine verworrene Masse, weil es an und für sich keinen Grund gibt, sie hierarchisch

²⁴ PETRUS BERCHORIUS PICTAVIENSIS: *Reductorium morale. Opera omnia*. Bd. 2. Köln 1731, Buch XIII 1,12, S. 541a; vgl. MEIER/SUNTRUP 2011: 530f.

anzuordnen. Unter ihnen existieren keine ›Besseren‹ oder ›Schlechteren‹ – sie sind alle Sünder gleichermaßen.

Bestimmte Charakteristika zur Beschreibung rassistisch markierter Anderer/Fremder lassen sich wiederholt in verschiedenen Zeitphasen ausmachen. So zeigte Katja Wolf beispielsweise, dass die Darstellungen Schwarzer Bediensteter in barocken Bildnissen weißer Aristokrat*Innen zu deren Charakterisierung nicht nur in Bezug auf die malerische Darstellung von Haut eingesetzt werden, sondern in gleichem Maße für deren geistige Charakterisierung. Der »beflissen eilende Page« stelle in dynamischer Körpersprache den Kontrast zur »würdevollen ruhigen Dame« dar und betone damit ihr erhabenes Erscheinungsbild (WOLF 2004: 139). Es fällt auf, dass die Charakterisierung rassistisch markierter Anderer/Fremder ähnlich wie in Memlings Gemälde mittels der Kontrastierung von Bewegtem und Unbewegtem erreicht wird.

Ähnlich wie in der Konzeption von Memlings Dreikönigengemälde wird die Figur mit dunklem Inkarnat dann als Außenseiter oder Nachzügler entworfen, sobald sie im direkten Vergleich mit anderen guten, weißen Christen steht. Dies impliziert eine Tendenz zur Hierarchiebildung, deren Ausgangspunkt offenbar im Zusammenhang mit dem Inkarnat steht, welches als Eigenschaft einer ganzen, als ›afrikanisch‹ imaginierten Bevölkerung interpretiert wird. So schien in den Augen nordalpiner Künstler des 15. Jahrhunderts eine Notwendigkeit mit der Aufnahme eines ›schwarzen Königs‹ entstanden zu sein, das Beziehungsverhältnis der Könige untereinander zu spezifizieren. Als Stellvertreter der jeweiligen Kontinente, wird die Konzeption ihrer Bildfiguren gemäß einer komplementären Darstellungspraxis zwischen den Erdteilen Europa und Afrika umgesetzt. Eine solche visuelle Praxis lässt sich auch mittelalterlichen Weltkarten entnehmen (Abb. 15).

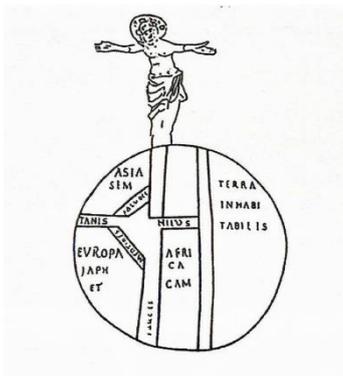


Abb. 15:
Weltkarte vom Typus einer T-Karte mit aufgesetztem Erlöserchristus. Isidor-Codex, 9. Jh., Ms. 237, Stiftsbibliothek St. Gallen, Umzeichnung von Daniel Lienhard, Zürich
Quelle: FLÜHLER-KREIS 1999: 163

Die Miniatur einer bayerischen Handschrift²⁵ um 1440 zeigt im unteren Register ebenfalls einen König mit dunklem Inkarnat (Abb. 16). Auch sie präsentiert ein Anbetungsmotiv mit drei fremdländischen Königen, die durch ihre jeweiligen Wappenbanner charakterisiert werden. Die Szene ist deutlich an die Ikonographie der Drei Könige angelehnt, zeigt aber, dass nicht Jesus im Zentrum der Verehrung steht, sondern der Antichrist. Dieser befindet sich thronend auf der rechten Bildhälfte und empfängt die in Ehrerbietung erscheinenden Ankömmlinge. Die Königsfiguren werden als ›Äthiopier‹, ›Sarazene‹ und ›Juden‹ charakterisiert (vgl. STRICKLAND 2003: 228). Auch hier stehen die Könige jeweils für eine Gruppe von Menschen, allerdings werden sie durch ihre Anhängerschaft zum Antichristen deutlich pejorativ konnotiert. Die Darstellung greift auf die Anbetungsikonographie der Drei Könige und insbesondere auf die Darstellungsweise des ›schwarzen Königs‹ zurück. Sie zeigt die Figur des ›Äthiopiers‹ in dem Set dreier huldigender Könige außenstehend. Insgesamt wird die Figur hier in einem Set von ›Negativfiguren‹ präsentiert. Die ikonographische Nähe zum Repräsentanten ›Afrikas‹ unter den Drei Königen wird besonders durch das Gefolge evident. Dem König ist eine Gefolgefingur mit dunklem Inkarnat und Wappenbanner zugewiesen. Das Banner zeigt einen Kopf mit ebenfalls dunklem Inkarnat. Offenkundig wird hier auf die Wappenbanner der Heiligen Drei Könige zurückgegriffen, wie der Vergleich mit Wappenbüchern verdeutlicht. Insbesondere die Darstellung auf gelbem Grund verstärkt diesen Eindruck.



Abb. 16:
Anbetung der Könige vor dem Antichrist, um 1440, Ms. Germ. fol. 733, fol. 4r, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin
Quelle: Staatsbibliothek zu Berlin – PK. http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werksicht?PPN=PPN726683248&PHYSID=PHYS_0015&DMDID=DMDLOG_0001 [letzter Zugriff: 12.04.2018]

Mit welchem Assoziationsfeld die Bildfigur eines ›Äthiopiers‹ noch verbunden wird, verdeutlicht die bereits erwähnte Weltkarte. Afrika wird hier in Bezug zu Noahs Sohn Ham gesetzt. Die Zeilen der Genesis besagen: »Das sind

²⁵ Ms. Germ. fol. 733, fol. 4r, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

die drei Söhne Noahs; von denen ist alles Land besetzt« (LUTHER 2017: Gen. 9, 19). Die Könige gelten als die Nachfahren der Söhne Noahs. Infolge der Sintflut haben sie sich nach alttestamentlicher Vorstellung auf die drei Weltteile verteilt. Während Sem Asien und sein Bruder Japhet Europa besetzten, wurde Ham Afrika zugeteilt. Die Geschichte Hams steht teilweise im Zusammenhang mit der Wahrnehmung von Menschen Schwarzer Körperfarbe (vgl. GOLDENBERG 2005). Das Alte Testament berichtet im 1. Buch Mose 9, 20-27 von der Verspottung Noahs. Der vom Wein berauschte Noah liegt schlafend und mit aufgedeckter Blöße dar und wird von Ham entdeckt. Statt ihn zu bedecken, ruft Ham seine beiden Brüder herbei und verspottet seinen Vater. Zugedeckt wird Noah von seinen Söhnen Sem und Japhet. Als Noah von dem unangemessenen Verhalten seines dritten Sohnes erfährt, verflucht er Hams Sohn Kanaan für die Sünde, die sein Vater beging, und segnet gleichzeitig Sem und Japhet. Die Verspottung Noahs wird in der Kirchenliteratur ausgedeutet und dient der Steigerung des Sündengeschehnisses. Ham wird in unterschiedlichen Textinterpretationen zum Urbild des Ketzers schlechthin erklärt – ein Gedanke, der über Jahrhunderte überlebt (vgl. VON ERFFA 1989: 497). So ist 1570 bei dem flämischen Theologen Johannes Molanus zu lesen: »jene fanatische Blasphemie gegen den Rechtgläubigen bedeutet, dass sie Brüder sind von Ham, der seinen Brüdern mitteilte, ihr Vater läge mit aufgedeckter Scham« (zitiert nach VON ERFFA 1989: 497). Der Fluch, den Noah gegen seinen Enkel Kanaan aussprach, besagte, dass Hams Nachkommen den Nachkommen seiner Brüder untertan sein sollen. Kirchenschriftsteller konstruierten dazu, dass die Sonne seine Haut zum sichtbaren Zeichen der Sünde verbrannt haben soll. Interessant ist hier die Verbindung, die zwischen Ham und dem »schwarzen König« hergestellt wird. So wird Ham als sein Vorfahre und zum Stammhalter Afrikas erklärt, nachdem sich eine europäische Vorstellung von »dunkler Haut« als kollektives Merkmal etabliert hatte.²⁶ Im 15. Jahrhundert verfestigt sich also auch diese Idee, denn in den Berichten des Sir John Mandeville (zweite Hälfte 14. Jahrhundert) wird Ham noch mit dem Kontinent Asien in Verbindung gebracht (vgl. BRAUDE 1997: 116).

Fazit

Die schon früh einsetzende religiös begründete Ungleichbehandlung und Degradierung Schwarzer, wie die Texte mancher christlicher Gelehrter formulieren, stellten die Weichen für eine fortan in päpstlichen Bullen als Legitimation herangezogene Rechtfertigung zum europäischen Sklavenhandel. Das körperliche Erscheinungsbild, als deren äußerste Schicht die Haut zum Erkennungs- und Markierungsmerkmal stilisiert werden konnte, schien dabei als Differenzkategorie zunehmend geeignet. Wurde Haut somit als phänotypische Differenz

²⁶ Greve formuliert es als eine »biblisch begründete Ungleichheit, lange vor der europäischen Expansion im 16. Jahrhundert« (GREVE 2013: 125).

zwischen Menschen aufgefasst, konnte sie, dort wo es notwendig erschien, durch Sklavenhandel und koloniale Expansion mit spezifischen Bedeutungen aufgeladen werden (vgl. GROEBNER 2003: 17). Die angenommene Diversität der *aethiopia* wurde fortan nicht mehr allein religiös begründet, sondern zunehmend durch angeborene (körperliche) ›Natur‹ erklärt, wodurch ›Hautfarbe‹ als ihr vermeintlich sichtbares Zeichen entwickelt werden konnte. Wuchs die Beteiligung am europäischen Sklavenhandel, umso stärker wurden die veränderten Konzepte kollektiver ›Hautfarben‹ in schriftlichen Quellen deutlich, wie Groebner erklärt (vgl. GROEBNER 2003: 17). Vor diesem Hintergrund verschärfte der europäische Sklavenhandel das Denken, menschliche Kollektive gegeneinander abzugrenzen. So zeichneten sich bereits im Verlauf des 15. Jahrhunderts eine Reihe von Veränderungen ab, bei denen es sich lohnt darüber nachzudenken, auf welche Weise sie sich gleichfalls in der bildenden Kunst niederschlugen.

Menschen afrikanischen Ursprungs wurden nicht in erster Linie versklavt, weil sie eine bestimmte Körperfarbe besaßen. Die kapitalistische Ausbeutung ›Anderer‹ und die damit einhergehende soziale Behandlung gilt es auch in ihrem Zusammenhang zu beleuchten. Bereits 1948 setzte sich Oliver C. Cox mit diesem Verhältnis auseinander (COX 2000: 72). In seinen Ausführungen zu »race relations« gibt er zu bedenken, dass es verfehlt wäre »to think of racial antagonism as having its genesis in some ›social instinct‹ of antipathy between peoples« (COX 2000: 72) und verbindet die Anfänge von Rassismus mit dem Aufstieg und der Entwicklung des Kapitalismus.²⁷ Zweifelsohne steckt diese Tendenz am Ende des 15. Jahrhunderts noch in den ›Kinderschuhen‹, markiert nach Cox jedoch den Anfang moderner »race relations«:

If we had to put our finger upon the year which marked the beginning of modern race relations we should select 1493-94. This is the time when total disregard for the human rights and physical power of the non-Christian peoples of the world, the colored people, was officially assumed by the first two great colonizing European nations.[...] It was not an abstract, natural, immemorial feeling of mutual antipathy between groups, but rather a practical exploitative relationship with its socio-attitudinal facilitation – at that time only nascent race prejudice. Although this peculiar kind of exploitation was then in its incipience, it had already achieved its significant characteristics (COX 2000: 72).

Die frühen christlich-religiösen Auffassungen bereiteten Formen der sozialen Behandlungsweise Schwarzer gewissermaßen soziokulturell vor, an die problemlos angeknüpft werden konnte. Sie begleiteten den Prozess von Beginn an mit. Nach Cox dominierte zunächst noch der »crusading spirit« die Rechtfertigung zum Sklavenhandel (COX 2000: 74). Dies weichte mit dem ausgehenden 15. und dem Beginn des 16. Jahrhunderts zunehmend den durch Abstammungslehre und angeborene Kategorien gefärbten Erklärungsmustern, in die sich das veränderte *complexio*-Verständnis ungehindert eingliedern und den Aufstieg des Konzepts ›Rasse‹ ebneten konnte. Die Konsequenz dieser

²⁷ Cox' konkrete These: »Our hypothesis is that racial exploitation and race prejudice developed among Europeans with the rise of capitalism and nationalism, and that because of the world-wide ramifications of capitalism, all racial antagonism can be traced to the policies and attitudes of the leading capitalist people, the white people of Europe and North America« (COX 2000: 72).

Verschiebung resultierte darin, dass es in einen Rassifizierungsprozess der Farbe Schwarz umschlug, mit der evaluative Urteile über Schwarze (ganz gleich ob geistige und/oder körperliche Eigenschaften betreffend) gefällt und Machtkonstellationen sowie soziale Hierarchien gefestigt werden konnten. So wurde es möglich, dieses ›Wissen‹ auch bildlich vermittelbar zu machen.

In der bildenden Kunst wird diese Entwicklung gewissermaßen in die Malerei des 15. Jahrhunderts übersetzt. In dieser Weise überträgt Memling sie in eine visuell rezipierbare Form. In Anlehnung an literarische und bildliche Traditionen wird diese Form mit spezifischen Bedeutungsfeldern aufgeladen. Der ›afrikanische‹ König wird so vor der Folie rassifizierter Fremdheit figuriert. Das dunkle Inkarnat wird dabei als eine signalisierende Markierungspraxis entworfen, die durch vorgefertigte, kulturelle Wissenszusammenhänge geprägt ist und dadurch spezifisches ›Wissen‹ über Anderes/Fremdes formuliert. In der Genese des ›schwarzen Königs‹ fällt die ehemals religiöse Vorverurteilung von *aethiopia* mit der Idee kollektiver ›Hautfarben‹ zusammen. Wie gezeigt werden konnte, entwirft Memling den Repräsentanten ›Afrikas‹ als eine Kontrastfigur und verbindet seine Konzeption mit Charakteristika fremdheitstheoretischer Überlegungen. Auf diese Modelle rekurrierend, erzeugt der Maler im Modus des Visuellen soziale Differenz.

Durch die kunsthistorische Analyse des Gemäldes ist es zum einen möglich zu verstehen, dass Gemälde differenzbildende Konzepte transportieren. Zum anderen manifestieren sie diese als visuelle Evidenzen, auf die als vermeintliches ›Wissen‹ immer wieder, bewusst und unbewusst, zurückgegriffen werden kann. Die bildenden Künstler des 15. Jahrhunderts sind in dieser Hinsicht als Beteiligte zu verstehen, die durch ihre künstlerischen Leistungen aktiv an gesellschaftlichen Prozessen teilnehmen, weil ihre Werke jeweiliges ›Wissen‹ (re)produzieren.

In Anbetracht der Analyse dokumentiert das Gemälde, wie sich die Konzepte unveränderlicher, kollektiver ›Hautfarben‹ etablieren (vgl. GREVE 2013: 140). Es verweist uns auf den historischen Prozess der Rassifizierung von Schwarz, d.h. auf jene Zeitspanne, in welcher die Farbe Schwarz als rassifizierte Körperkategorie entwickelt wird. Die Einführung eines ›schwarzen afrikanischen Königs‹ in das Dreikönigssujet lässt sich mit ihren spezifischen Gestaltungsweisen durchaus in die Anfänge einer westeuropäischen Tradition rassistischer Wissensbildung einfügen. Entsprechend reflektiert, beansprucht dieser Sachverhalt den Reflexionsgrad zukünftiger Forschungsarbeiten einer kunsthistorischen Fachdisziplin, die sich zum einen selbst als Teil aktueller Wissensproduktion versteht und sich zum anderen der Teilhabe künstlerischer Werke an sozialen Prozessen bewusst sein will.

Quellen

- AUGUSTINUS, AURELIUS: *Confessiones*. Lib. VII. Cap. 13. In: PAUL MIGNE, JACQUES (Hrsg.): *Patrologiae cursus completus*. Series Latina. Bd. 32. Turnhout [Brepols] 1965
- HIERONYMUS: *Tractatus in Psalmos*. Hrsg. von D. Germanus Morin. Corpus Christianorum. Series Latina. Bd. 78. Turnhout [Brepols] 1958
- LETTS, MALCOM (Hrsg.): *Mandeville's Travels*. Bd. 1. London [The Hakluyt Society] 1953
- LUTHER, MARTIN: *Die Bibel nach Martin Luthers Übersetzung*. Lutherbibel revidiert 2017: mit Apokryphen. Stuttgart [Deutsche Bibelgesellschaft] 2017
- ROTH, FERDINAND WILHELM EMIL (Hrsg.): *Die Visionen der hl. Elisabeth und die Schriften der Aebte Ekbert und Emecho von Schonau*. Nach den Original-Handschriften. Brünn [Verlag der »Studien aus dem Benedictiner- und Cistercienser Orden«] 1884
- SEVILLA, ISIDOR VON: *Etymologiae*. Lib. XI, Cap. 3.1. Hrsg. von Jacques Paul Migne. *Patrologiae cursus completus*. Series Latina. Bd. 82. Paris [Migne] 1878
- SEVILLA, ISIDOR VON: *Die Enzyklopädie*. Übersetzt von Lenelotte Möller. Wiesbaden [marixverlag] 2008
- VENERABILIS, Beda: *Excerptiones patrum, collectanea, flores ex diversis, quaestiones et parabolae*. In: PAUL MIGNE, JACQUES (Hrsg.): *Patrologiae cursus completus*, Series Latina, Bd. 94, Turnhout [Brepols] 1968
- WEBER, ROBERT (Hrsg.): *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Versionem*. Stuttgart [Deutsche Bibelgesellschaft] 1994

Literatur

- ADORNO, THEODOR W.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 20. Hrsg. v. R. Tiedemann. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1986
- AHMED, SARA: *Strange Encounters. Embodies others in post-coloniality*. London [Routledge] 2000
- ARNHEIM, RUDOLF: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Berlin [De Gruyter] 1978
- BACK, LES; JOHN SOLOMOS (Hrsg.): *Theories of Race and Racism*. London [Routledge] 2000
- BARTLETT, ROBERT: Illustrating ethnicity in the Middle Ages. In: ELIAV-FELDON, MIRIAM; BENJAMIN ISAAC; JOSEPH ZIEGLER (Hrsg.): *The origins of racism in the West*. Cambridge [Cambridge UP] 2009, S. 132-156
- BOECK, WILHELM: *Der Bamberger Meister*. Tübingen [Katzmann] 1960
- BOHDE, DANIELA; MECHTHILD FEND (Hrsg.): *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*. Berlin [Gebr. Mann Verlag] 2007

- BORCHERT, TILL-HOLGER: *Van Eyck bis Dürer*. Stuttgart [belser] 2010
- BRAUDE, BENJAMIN: The Sons of Noah and the Construction of Ethnic and Geographical Identities in the Medieval and Early Modern Periods. In: *The William and Mary Quarterly*, 54(1), 1997, S. 103-142
- CHAPUIS, JULIEN: *Stefan Lochner. Image making in fifteenth-century cologne*. Turnhout [Brepols] 2004
- CONZE, WERNER; ANTJE SOMMER: »Rasse«. In: BRUNNER, OTTO; REINHART KOSELLECK (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 5. Stuttgart [Klett-Cotta] 1984, S. 135-178
- COOK, WALTER W.S.: The Earliest Painted Panels of Catalonia (VI). In: *The Art Bulletin*, 10(4), 1928, S. 305-365
- COX, OLIVER C.: Race Relations. Its meaning, beginning and progress. In: BACK, LES; JOHN SOLOMOS (Hrsg.): *Theories of Race and Racism*. London [Routledge] 2000, S. 71-78
- DE LOO, HULIN: Hans Memlinc in Rogier van der Weyden's Studio. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 52(301), 1928, S. 160-177
- DE VOS, DIRK: *Hans Memling. Das Gesamtwerk*. Antwerpen [Belser] 1994
- EGGERS, MAUREEN MAISCHA: Rassifizierte Machtdifferenz als Deutungsperspektive in der Kritischen Weißseinsforschung in Deutschland. in: ARNDT, SUSAN; MAUREEN MAISCHA EGGERS; GRADA KILOMBA; PEGGY PIESCHE (Hrsg.): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster [Unrast-Verlag] 2009, S. 56-72
- FLÜHLER-KREIS, DIONE: *Die Darstellung des Mohren im Mittelalter*. Dissertation, Zürich, Philosophische Fakultät, 1980, 64S.
- FLÜHLER-KREIS, DIONE: Er ist ein Schwarzer, daran ist kein Zweifel. In: VAVRA, ELISABETH (Hrsg.): *Bild und Abbild vom Menschen im Mittelalter*. Klagenfurt [Wieser] 1999, S. 147-172
- FREDRICKSON, GEORGE M.: *Rassismus. Ein historischer Abriß*. Hamburg [Hamburger Ed.] 2004
- FRIEDLÄNDER, MAX J.: *Die Altniederländische Malerei*. Bd. 6. Leiden [Sijthoff] 1934
- GEULEN, CHRISTIAN: *Geschichte des Rassismus*. München [C.H. Beck] 2007
- GOLDENBERG, DAVID M.: *The Curse of Ham. Race and Slavery in early Judaism, Christianity, and Islam*. Princeton [Princeton UP] 2005
- GREVE, ANNA: *Farbe - Macht - Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*. Karlsruhe [KIT] 2013
- GROEBNER, VALENTIN: Haben Hautfarbe eine Geschichte? Personenbeschreibungen und ihre Kategorien zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert. In: *Zeitschrift für historische Forschung*, 30, 2003, S.1-17
- HATHAN, JOHN: *Stundenbücher und ihre Eigentümer*. Freiburg im Breisgau [Herder] 1989

- HORSTMANN, CARL: *The Three Kings of Cologne. An Early English Translation of the »Historia Trium Regum« by John of Hildesheim*. London [Early English Text Society] 1886
- HORSTMANN, HANS: Die Wappen der Heiligen Drei Könige. In: *Kölner Domblatt*, 1969, S. 49-66
- HULL, JOYCE: *Hans Memling's Paintings for the Hospital of Saint John in Bruges*. New York [Garland] 1981
- HUND, WULF D.: *Rassismus*. Bielefeld [transcript] 2007
- ISAAC, BENJAMIN: *The invention of racism in classical antiquity*. Princeton [Princeton UP] 2006
- ISAAC, BENJAMIN: Racism: a rationalization of prejudice in Greece and Rome. In: ELIAV-FELDON, MIRIAM; BENJAMIN ISAAC; JOSEPH ZIEGLER (Hrsg.): *The origins of racism in the West*. Cambridge [Cambridge UP] 2009, S. 32-56
- KAPLAN, PAUL H. D.: *The Rise of the Black Magus*. Ann Arbor [UMI Research Press] 1985
- KASTER, GIESELA: Art. Heilige Drei Könige. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. 6. Freiburg im Breisgau [Herder] 1974, Sp. 97-98
- KEHRER, HUGO: *Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst*. 2 Bde. Leipzig [E. A. Seemann] 1976
- KEIL, GUNDOLF: Art. Humoralpathologie. In: GERABEK, WERNER E.; BERNHARD D. HAAGE; GUNDOLF KEIL; WOLFGANG WEGNER (Hrsg.): *Enzyklopädie Medizingeschichte*. Bd. 1. Berlin [De Gruyter] 2007, S. 641-643
- KOERNER, JOSEPH L.: The Epiphany of the Black Magus Circa 1500. In: BINDMAN, DAVID; HENRY LOUIS GATES (Hrsg.): *The Image of the Black in Western Art. From the »Age of Discovery« to the Age of Abolition*. Bd. 3,1. London [Harvard UP] 2010, S. 6-92
- KORTÜM, HANS-HENNING: Advena sum apud te et pregerinus. Fremdheit als Strukturelement mittelalterlicher conditio humana. In: BIHRER, ANDREAS; SVEN LIMBECK; PAUL G. SCHMIDT (Hrsg.): *Exil, Fremdheit und Ausgrenzung im Mittelalter und früher Neuzeit*. Würzburg [Ergon] 2000, S. 115-135
- LEGNER, ANTON: *Romanische Kunst in Deutschland*. München [Hirmer] 1999
- LURKER, MANFRED: Die Symbolbedeutung von Rechts und Links und ihr Niederschlag in der abendländisch-christlichen Kunst. In: *Symbolon*, 5, 1980, S. 95-128
- MEIER, CHRISTEL; RUDOLF SUNTRUP: Art. Niger. In: MEIER, CHRISTEL; RUDOLF SUNTRUP (Hrsg.): *Lexikon der Farbenbedeutungen im Mittelalter*. Bd. 1. Wien [Böhlau] 2011
- MELLINKOFF, RUTH: *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art and the Late Middle Ages*. Berkeley [U of California P] 1993
- MÜNKLER, MARINA; WERNER RÖCKE: Der *ordo*-Gedanke und die Hermeneutik der Fremde im Mittelalter: Die Auseinandersetzung mit den monströsen Völkern des Erdrandes. In: MÜNKLER, HERFRIED (Hrsg.): *Die Herausforderung durch das Fremde*. Berlin [Akademie Verlag] 1998, S. 701-766

- PANOFSKY, ERWIN: *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen.* Bd. 1. Köln [DuMont] 2001
- REUSCH, FELICITAS: Art. Mauritius von Agaunum. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie.* Bd. 7. Freiburg im Breisgau [Herde] 1974, Sp. 610-613
- REUTER, JULIA: *Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden.* Bielefeld [transcript] 2002
- SCHUBERT, ERNST: *Der Magdeburger Dom.* Wien [Verlag Hermann Böhlaus Nachf.] 1975
- STAGL, JUSTIN: Grade der Fremdheit. In: MÜNKLER, HERFRIED (Hrsg.): *Furcht und Faszination: Facetten der Fremdheit.* Berlin [Akademie Verlag] 1997, S. 85-114
- STRICKLAND, DEBRA HIGGS: *Saracens, Demons, & Jews: Making Monsters in Medieval Art.* Princeton [Princeton UP] 2003
- SWEET, JAMES H.: The Iberian Roots of American Racist Thought. In: *The William and Mary Quarterly*, 54(1), 1997, S. 143-166
- TORRES, HERING; MAX SEBASTIÁN: *Rassismus in der Vormoderne. Die »Reinheit des Blutes« im Spanien der frühen Neuzeit.* Frankfurt/M. [Campus] 2006
- VON ERFFA, HANS MARTIN: *Ikonologie der Genesis.* Bd. 1. München [Deutscher Kunstverlag] 1989
- WAETZOLDT, STEPHAN: Art. Drei Könige. In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte.* Bd. IV. München [Druckenmüller] 1955, Sp. 476-501. <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=93043> [letzter Zugriff: 01.02.2018]
- WALDENFELS, BERNHARD: Das Eigene und das Fremde. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 43(4), 1995, S. 611-620
- WALDENFELS, BERNHARD: *Topographie des Fremden.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1997
- WALDENFELS, BERNHARD: Das Fremde denken. In: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History.* 4(3), 2007, S. 361-368. <http://www.zeithistorische-forschungen.de/3-2007/id=4743> [letzter Zugriff: 01.02.2018]
- WEIS, ADOLF: Art. Drei Könige. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie.* Bd. I. Freiburg im Breisgau [Herder] 1968, Sp. 539-549
- WITTKOWER, RUDOLF: Die Wunder des Ostens. Ein Beitrag zur Geschichte der Ungeheuer, in: WITTKOWER, RUDOLF (Hrsg.): *Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance.* Köln [DuMont] 1984
- WOLF, KATJA: Schwarz-Weiß-Malerei. Beobachtungen zum Inkarnat in Bildnissen mit Mohrenpagen. In: FRIEDRICH, ANNEGRET (Hrsg.): *Die Freiheit der Anderen. Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff zum 21. August 2004.* Marburg [Jonas Verlag] 2004, S. 137-155