Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 70 (2013)

Heft: 2

Artikel: Der Mohr unter den Törichten Jungfrauen am Berner Münsterportal : Deutung und Bedeutung

Autor: Carl-Krüsi, Lea

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-389719

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Der Mohr unter den Törichten Jungfrauen am Berner Münsterportal – Deutung und Bedeutung

von Lea Carl-Krüsi

Zehn Jungfrauen und Weltgericht am Kathedralportal

Es gibt kaum ein anschaulicheres Sinnbild für Einlass und Ausschluss als das Christus-Gleichnis bei Matthäus (25, 1-13) von den fünf Klugen und den fünf Törichten Jungfrauen, die zum nächtlichen Empfang des Bräutigams mit vollen beziehungsweise leeren Öllämpchen vor der Tür auf die Begegnung ihres Lebens warten, wobei die nicht Vorsorgenden, den Bräutigam Christus mangels Licht oder Erleuchtung versäumend, aus dem Himmelreich ausscheiden, obwohl sie den Ölkauf nachholen. Es hat sich ereignet, während sie beim Krämer waren.

So ist das Bildprogramm wie kein anderes geeignet, am Portalgewände der Kathedrale – welche ihrerseits den Himmel auf Erden bedeutet – die eintretenden Kirchgängerinnen und gänger an die Entscheidung zwischen Draussen und Drinnen zu mahnen. Und im Bogenfeld über dem Portal führt das Gleichnis – so wie bei Matthäus (25, 31-46) – weiter zum Weltgericht, wo für Einzelne und Völker Einladung zur Rechten und Verwerfung und Fluch zur Linken des Richters unüberbietbar drastisch vor Augen steht. Erwählung und Ausschluss werden auf Augenhöhe weltlich, dem erhobenen Blick himmlisch dargestellt. Die Zehn Jungfrauen und das Jüngste Gericht gehören thematisch zusammen.

In Bern (Abb. 1–4) lächeln die wachsamen Bräute in vorfreudiger Zuversicht, ihr brennendes Lämpchen als Liebessymbol über dem Herzen tragend, während die nachlässigen in grässlicher Verzweiflung schreien und weinen und mit ihren verkehrt gehaltenen Ölbehältern ihr trauriges Leerausgehen mimisch zeigen. Die Zweite von aussen, welche sich die Tränen aus dem Auge wischt, und die schluchzende Innerste halten ihre nutzlosen Lämpchen über die Schamgegend: ihr Leben bleibt unerfüllt, un-fruchtbar.

Erhard Küngs Werk

Meister Erhard Küng (um 1420–1506) aus Westfalen schuf den Figurenzyklus in Bern, wohl seit seiner Niederlassung (1458) bis um 1480; 1483 wird er Münsterwerkmeister auf Lebzeiten. Die lebensgrossen Originale (Bern, Historisches Museum) wurden 1964 bis 1991 kopiert. Thematische Anregungen aus der Gotik liegen nahe: Magdeburg (Abb. 8), Strassburg, Freiburg, Basel (auch romanische Galluspforte). Die zeitlich späteste Ausformung in Bern zeigt eine unüberbietbare Dramatik in Mimik, Gestik und Kostümierung: chargiertes versteintes Rollenspiel.

Die christliche Ikonografie war seit dem Frühmittelalter ein Jahrtausend lang von Bibeltext oder Heiligenlegende bestimmt und liess kaum Platz für Abweichung und Neuerung im Sinn von zukunftweisender Ausschmückung wie etwa erzählerische Einzelheiten.

Der Mohr als Traditionsbruch

Ein Novum und Unikum ist der unter die Törichten Jungfrauen eingereihte, fast möchte man sagen eingeschmuggelte Mohr.[1] Was tut er da, was hat er zu sagen? Er besetzt die Stelle einer der Fünf, die – aus Symmetriegründen zu den ihnen gegenüber aufgereihten Klugen – ausgelassen wurde. Wie erklärt sich die Anwesenheit eines Mannes aus einer fremden Ethnie, eines Schwarzafrikaners, unter den vergesslichen, unbedachten Leichtsinnigen, die durch ihre weiblich pointierte Kleider- und Hutmode zudem als moralisch Leichtfertige angedeutet sind, während die Klugen festlich geschmückt mit Jungfernkranz in adeliger Würde des Bräutigams harren?

Der Mohr ist ethnisch typisiert gestaltet: vorstechende Backenknochen, platte Nase, wulstige Lippen, Buckellocken und braunes Inkarnat. Das kurzgeschnittene Haar, zu jener Zeit, lässt keinen Zweifel am männlichen Geschlecht der schwarzen Figur, wie auch die Tracht, welche – im Gegensatz zu den individuell geschneiderten Damenroben – togaartig an die eines Diakons erinnert: langes Untergewand (Alba), Obergewand (Dalmatika) oder Mantel und Stehkragen. Der Mohr trägt eine mit Blattranken umflochtene Kopfbedeckung. Diese und ein Ohrring deuten auf den anderen Kulturkreis, wogegen das klerikale Gewand westeuropäischer Kultur entspricht. Er hält in der Armbeuge das Attribut, die leere Öllampe der Törichten, doch ausserdem steht er unbeteiligt zwischen seinen Begleiterinnen und kann daher nicht der Verführer und Fürst der Welt sein wie der bestrickend lächelnde hochgotische Strassburger, an dessen Rücken böses Getier emporkriecht. Die dezente Mimik und Gestik des Mannes kontrastiert deutlich mit

Abb. 1 Bern, Münster St. Vinzenz, Portalvorhalle, Kluge und Törichte Jungfrauen, von Erhard Küng, um 1458–1480. Die Fünf Klugen Jungfrauen; Büsten der Königin von Saba und Salomons.

den verzerrten Gesichtszügen oder dem händeringenden Schmerz der Jungfrauen. Eine Hand hält die andere zurück, wie um gehemmte Handlungsfähigkeit und Bedauern auszudrücken.

Textrollen als ikonografischer Hinweis

Wofür steht dieser Eindringling, ist er der edle Wilde späterer Epochen oder gar eine negative Figur, wie bislang etwa die Büttel und Schinder der Passion, die in karikierter Hässlichkeit ihre Rolle des Bösen spielen? Ist er Eunuch, Kammerdiener oder Sklave der Extravaganten? Aufschluss geben da die beiden je von der äussersten Jungfer gehaltenen Pergamente mit dem biblisch überlieferten Dialog, den die Törichten bittend eröffnen, in etwas holperigen gereimten Versen, wohl aus einem geistlichen Drama:

«Ach. und we. das
wir ouch nüt ole hã[n]d
gend. uns. zo. kouffen d[a]z.
wir. mit [e]uch ih[n]ẽ gã[n]d»

Ach und Weh, dass wir auch
[gerade jetzt] kein Öl haben!
Geb uns von eurem zu kaufen,
damit wir mit euch hinein gehen können.

Worauf die Klugen abschlägig und bibeltreu antworten:

«Unser oel. jst. nit. feil
Das. jrs wol. verstant
gond. reichendtz. b[e]i
de koffẽr[n] dies feil.hant»

Unser Öl ist nicht feil
Wohlverstanden.
Geht, holt es bei
den Kaffern, die es feilbieten!

Die bei Matthäus nicht weiter erwähnten Krämer, an welche die bedürftigen Jungfrauen gewiesen werden, bekommen hier Kontur und erweisen sich als Schlüssel, welcher das Rätsel mit einem Wort löst: das Wort «Koffern». Die abgelehnten Bittstellerinnen sollen aufbrechen – die Äusserste mit Reisehut –, um Öl bei den

Abb. 2–4 (S. 114) Bern, Münster St. Vinzenz, Portalvorhalle, Törichte Jungfrauen mit Mohr, von Erhard Küng, um 1458–1480.

Kaffern zu holen, die solches verkaufen. «Reichen» für «holen» ist heute noch im Berndeutsch lebendig. «Kaffer» ist das Wort für «Ungläubiger», Französisch *cafre*, und figuriert 1899 im Wörterbuch Sachs-Villatte[2], samt Etymologie, Arabisch *kaffir*, Hebräisch *kophar* (dies mit erweiterter Bedeutung Bauer, Dummkopf). Hier könnte Ko(u)ff(h)er(r), Kaufherr, -mann anklingen, da im 15. Jahrhundert Homonyme, die zu Mehrdeutigkeit führen, in der Literatur nicht selten zu finden sind. Rechtschreibung und Grammatikregeln gibt es noch keine, ebenso wenig einen integral gedruckten Bibeltext. Gutenberg experimentiert zu Beginn noch mit Einblattdrucken, Luther wird erst geboren, während Meister Erhard Küng seiner Portalschöpfung nach ungefährem Bibelzitat mit dem Meissel Gestalt gibt.

Geschrieben wird also noch unverbindlich, phonetisch nach dem jeweiligen Dialekt; vorab die Vokale differieren: «gehen, geht» heisst einmal «gand» (Törichte 4. Vers) und einmal «gond» (Kluge 3. Vers). Noch in der Lutherbibel steht «woffe» für «Waffe». Koffer heisst also Kaffer: Ungläubiger, Nichtchrist, nämlich der Mohr, der morgenländische Palmölkrämer. Dieser hat in Ausübung seines Berufs das leere Gefäss der abwesenden Braut an sich genommen, um es, vielleicht im Warenlager, füllen zu gehen. Aber für diese Besorgung ist es zu spät, was er teilnahmevoll zu bedauern scheint.

Mohren im Zusammenhang mit fremdem Gewerbe und Handel nennt Jesaia (45, 14): «Der Egypter handel vnd der Moren gewerbe [...] werden sich dir ergeben.»[3] Gewerbetreibende Afrikaner sind also schon biblisch bezeugt, und Ölpalmen für Licht wachsen auf dem afrikanischen Kontinent.

Warum wurde diese nicht kanonische Figur unter den Törichten Jungfrauen als Unbekannte von der Forschung bisher ignoriert oder marginalisiert? Sobald das Vorurteil fällt, in Gesellschaft von Jungfrauen sei ein Mann unschicklich, bietet sich die Identifikation mit dem Ölverkäufer von selbst an. «Es gibt den Krämer auch bei der Auferstehung: Die drei Marien kaufen das Öl beim Krämer bzw. beim Apotheker, so am Hl. Grab in der Mauritiusrotunde im Konstanzer Münster, Mitte 13. Jh.»[4] Drei biblische Frauen als Kundinnen beim Ölhändler und erst noch im Zusammenhang mit dem Mohren Mauritius!

Im Inventar der Kunstdenkmäler der Schweiz[5] wird der Mohr pauschal als Törichte Jungfrau bezeichnet. Ebenso im Kunstführer der Schweiz.[6] Das Historisch-topographische Lexikon der Stadt Bern hält für die einzigartige Figur mit der «fremdartigen Tracht» der Jungfrauen einzig den lakonischen Hinweis «vergl. die Negerin» bereit.[7] Franz-Josef Sladeczek, in der Monografie Erhard Küngs[8], führt thematisch am weitesten aus, jedoch bloss in einer Anmerkung (433): «Diese Sonderstellung wird auch in der Mohrin als Jungfrau [...] greifbar, die u. W. nirgendwo sonst innerhalb der Portalplastik belegt ist.» Ein Bezug zum geistlichen Drama wird hergestellt, eine Interpretation von Nicolas (1921), die Törichte habe als Verführerin negroide Züge bekommen, verworfen. Jenny erwähnt Königin von Saba (Abb. 1, S. 112), zwar nur in der Bildlegende, und lässt Küng den Portalzyklus von 1490 bis 1500, also mit 70 bis 80 Jahren, schaffen. So die Rezeption des Berner Mohren in der Literatur. Ist er optisch zu gut integriert?

Die Zünfte Mohr *und* Affe

Mit der Rolle als Ölkrämer ist aber erst ein Aspekt der Figur geklärt: ihr Bezug zu den biblischen Personen. Doch dürfte ein Komparse kaum zwischen die Protagonisten treten, auf gleicher Augenhöhe mit ihnen, falls er nicht noch anderes zu bedeuten hätte. Die letzte Aufschlüsselung, die wie das letzte Puzzlestück in die Bildlücke passt, findet sich im Zunftwesen der Berner Burgergesellschaft: Die 1383 schon erwähnte und bis heute als Gesellschaft aktive Zunft – Schneider, Tuchscherer und Tuchhändler – heisst *Mohr*, was auf Textilhandel mit dunkelhäutigen Partnern weist. Die Törinnen die, wie erwähnt, aussergewöhnliche, minutiös in Stein umgesetzte Modekreationen tragen – besonders die Begleiterin des Schwarzen, die ihre Brüste durch Schlitze im Oberkleid streckt und an der Schulter einen flügelartigen Tuchzipfel hangen hat, oder die zweite von aussen mit ihrem mitraförmigen Hut –, legen eine Verbindung mit der Schneiderzunft nahe. Eine recht herausfordernde Modeschau! Die burgundische Hofmode war damals, was heute die Pariser Haute Couture ist. Hier in Bern, zur Zeit der Burgunderkriege, liegt auch ein Spott gegen den Feind darin, weil dieser aufseiten der Törichten Jungfrauen steht, wie Sladeczek scharfsinnig beobachtet. Der Mohr also Repräsentant der gleichnamigen Zunft?

Neben dem *Mohr* bestand die Zunft zum *Affen* für Steinhauer, mit der sich die Münster-Steinmetzen 1431, zehn Jahre nach Baubeginn, vereint hatten. Spitzhacke und Spiegel im Wappen sprechen für die Steinbearbeitung zwecks Spiegelung der Wirklichkeit, Mimesis. Tatsächlich ist unter der Konsole der mittleren Figur mit der frivolen Mode ein zottiger Affe dargestellt, doppelsinnig für die Modeäffin und als Hinweis auf die Bildhauerzunft.

Mohr und *Affe* wären demnach massgebend für den Skulpturenschmuck der *Regalpforte*, wie das Hauptportal im 15. und 16. Jahrhundert im patrizisch republikanischen Bern hiess, vielleicht in Anspielung auf den Namen Küng, König. Die Zünfte, die sich zusammen mit den Bauhütten der Kathedralen entfaltet hatten, sind seit je bekannt als Stifter von Kunsthandwerk ihres Bereichs. So liegt der Schluss nahe, dass in Bern *Mohr* und *Affe* am Portal ihre Zunft sichtbar versteckt verewigt haben, gleichsam als Bilderrätsel.

Kein Zufall, dass der Schwarze sekundiert wird von der selten dargestellten Königin von Saba, die als Araberin in der ikonografischen Tradition mit schwarzem

Inkarnat repräsentiert wird. In Bern aber ist die Kopie, im Gegensatz zum Original im Museum, hell gefasst. Ihre Büste lugt unter der ersten Klugen hervor.

Die enträtselte Mohrenfigur verkörpert als komplexe Figur menschliche Bedingungen: demütiger Diener, prestigebewusster Zunftvertreter, Wegbereiter farbiger Fremder – vielleicht unter den am Münster tätigen Werkleuten – und schliesslich Teilhaftiger am Heilsgeschehen, wenn auch auf der schlechten Seite. Er wäre mit den persönlichen Stiftern, etwa von Altarbildern, zu vergleichen, die sich damals als fromme Augenzeugen der biblischen Geschichten anachronistisch im Bild porträtieren liessen. In diesem Sinn wäre der «Kaffer» als Augenzeuge des christlichen Heils auch ein Hoffnungsträger. Die Vielfältigkeit der bildlichen Aussage entspricht der beim Wort «Kaffer» erörterten sprachlichen Mehrdeutigkeit.

Der auch von Fachkapazitäten Unbeachtete oder Missdeutete muss seinerzeit als Sensation gegolten haben, als geistiger Aufbruch in eine neue Welt. Die erfahrbare Erde und ihre Bewohner weckte die Neugierde der Forschenden, ob hier in nördlichen oder in mediterranen Breiten. Der portugiesische Mäzen Prinz Heinrich «der Seefahrer» (1394–1460) förderte als Erster die Expeditionen. Sie begannen an der afrikanischen Westküste (1415). Der Palmöl- und Sklavenhandel ging Hand in Hand seit dem Hochmittelalter bis zum Fall von Konstantinopel (1453), von Nordafrika nach Venedig und Genua sowie später von Kamerun nach Portugal und Spanien, besonders Aragonien und Katalonien.[9]

Der beginnende Humanismus südlich und nördlich der Alpen ist offen für die Darstellung von Fremden aus anderen Kulturkreisen und löst die mittelalterlich rigiden Vorstellungen von der christlichen Heilsgeschichte: Schwarze werden in die religiöse und die profane Kunst aufgenommen, so der Mohrenkönig der Epiphanie, die Schwarze Madonna, Moriskentänzer, Diener. Das Interesse am Fremden manifestiert sich im spätgotischen Milieu, wie in der Renaissance in Italien. Der Bildschnitzer Erasmus Grasser (um 1445–1518)[10] schafft für das Münchner Tanzhaus ein wahres Kompendium von damals in ethnischer und soziologischer Hinsicht als Sonderlinge kategorisierten Figuren in den *Moriskentänzern* (Abb. 5), mit Vollendungsjahr 1480, etwa wie die Berner Portalskulpturen: in verwegenen Stellungen ein vor Leben strotzender, anatomisch markant dargestellter Mohr, Türke, Jude, Zigeuner. Morisken sind die in Spanien sesshaft gewordenen Mauren – ihrerseits ein Mischvolk –, die als Musiker, Tänzer, Artisten, fahrend Unterhaltung in die grosse Welt der Höfe bringen.

Andrea Mantegna – ein Pionier

In Italien zeigen die Generationsgenossen Küngs Benozzo Gozzoli (1420–1497) sowie Andrea Mantegna (1431–1506) den Mohren pionierhaft als gesellschaftsfähig; der Erstgenannte in Florenz im Palazzo Medici-Riccardi, wo ein kräftiger Mohrenbursche das endlos flutende Festgedränge der Drei Könige anführt, der Letztere in Mantua, wo im Schloss Gonzaga eine Schwarze als Vertraute der Fürstin von der Kuppelbrüstung ins Ehegemach herablächelt, sowie in der dortigen Kirche S' Andrea, wo Mantegna auf dem Altarbild seiner Grabkapelle die beiden Heiligen Familien Maria und Elisabeth je mit Knäblein, flankiert von Joseph und Zacharias, darstellt, diesen mit attributivem Räucherfass, Turban und schwarzem Inkarnat (Abb. 6): ein genial versteckter Affront, wird doch logischerweise der Vorläufer Christi, Johannes der Täufer, dadurch zu einem Mulatten! Dieser kühne Einbruch in die Tradition – wie in Bern – darf auch als Befreiungsschlag der Künstler und gesellschaftlich Verachteten, aber notwendigen Aussenseiter interpretiert werden, zumal der Täufer von diesen gern als Patron beansprucht wird.

Die Rolle des Mohrs in Bern spielt sich am Rand der Heilsgeschichte ab. Von da an werden zunehmend

Abb. 5 München, Altes Rathaus, Moriskentänzer, von Erasmus Grasser, 1477–1480.

Abb. 6 Mantua, S. Andrea, Cappella Mantegna, Altarpredella, Die Heiligen Familien und Elisabeth mit Kind, zwischen Joseph und Zacharias, von Andrea Mantegna (1431–1506).

profane Figuren quasi als Komparsen in die kirchliche Kunst aufgenommen, und diese inhaltlich Unbelasteten werden mit mehr Freiheit ausgestaltet als die Hauptrollenträger. Ja, die Künstlerschaft solidarisiert sich mit den Verachteten, Namenlosen: Ist die *négritude* eine Chiffre für die aus der Gesellschaft Ausgegrenzten? Künstler signieren hierzulande ihre Werke erst ausnahmsweise mit Namen, wie Konrad Witz, zumeist aber mit Monogramm oder Signet, wie die verschiedenen Nelkenmeister, einer davon keine zwei Schritte vom Berner Mohren der zugehörigen Wandmalerei in der Vorhalle.

Zu Küngs Zeit werden die Zigeuner mit einem ihrer unzähligen Namen *les noirs* genannt, aufgrund ihres dunkleren Teints, der auf ihre indische Herkunft aus dem pakistanischen Pandschab weist, und sie nennen Nichtzigeuner bis heute etwa *les blancs*. Auch sie sind in der Bezeichnung *Mauren*, *Mohren*, *Morisken*, selbst *Morgenländer* inbegriffen. Morisken werden am Hof des Königs von Aragon in Neapel, wo sie erstmals erwähnt sind, *gente nigra*[11] genannt; Schwarz ist also ein weiter Sammelbegriff für Nichteuropäer. Denn die religiösen Kunstaufträge sind vor der Reformation noch da, aber das Interesse der Künstler schwenkt zu den Nebenfiguren: Signal einer diesseitigen Weltschau.

Der Mohr in der christlichen Ikonografie

Als Eingangspforte für Dunkelhäutige bietet sich seit Beginn des 15. Jahrhunderts die Epiphanie an. Konrad von Soest lässt im Wildunger Altar von 1403 den ersten schwarzen König auftreten. Von den Drei Königen wird Kaspar, der letzte und jüngste, jeweils als selbstbewusster Morgenländer entweder extravagant fremd aufgeputzt oder negroid von Leib und Tracht dargestellt, mit den Requisiten überladener Schmuck, Ohrring, Haarbinde, Turban sowie in tänzerischer Haltung und wird umgedeutet zum Kasperle des Puppentheaters. Er ist fast immer zuhinterst dargestellt und weist dadurch in der Zeitperspektive nach vorn, in die Zukunft.

Den im letzten Rang dargestellten hochmütigen Fremdling gestalten – zwar noch mit weisser Haut – Rogier van der Weyden in Köln (St. Columba-Altar, um 1455–1460) und Konrad Witz in Genf (1444). Ein Wirkteppich, vom Lausanner Bischof de Saluces gestiftet (nach 1444, Bern, Historisches Museum), steht zeitlich und stilistisch nahe. Solche Werke waren, als Küng in Bern zu arbeiten begann, das Neueste. Denkmalartig prominent kann der Mohr erst im 16. Jahrhundert in der Kunst triumphieren. Ein Augustin Henkel (1477–1550) zugeschriebener Mohr steht allein auf der Brunnensäule in Schaffhausen als Selbstzweck, der *Mohren-Joggeli*. Matthias Grünewald (um 1470–1528) setzt im Isenheimer Altar in Colmar dem Mohren das endgültige Monument.

Im zeitlichen Rahmen des Berner Portals wird auch die Schwarze Madonna verbreitet, das Gnadenbild besonderer Wallfahrtsorte, wie jenes von Einsiedeln, das wohl nach der Lösung vom Bistum Konstanz (1452) datierbar ist. Die Fahrenden sowie die einstmals als Zigeuner, heute als Sinti und Roma bezeichneten Personen haben eine Affinität zu Pilgerorten, gemäss ihrer Sicht des Lebens als Wallfahrt. So ist die Schwarze Madonna ihre Identifikationsfigur, und noch heute zieht Einsiedeln Pilgernde sowie Touristinnen und Touristen aus Indien besonders an. – Ein schwarzer Christus, der Auferstehende, des Meister von Hohenfurth (um 1350, Prag, Nationalgalerie) ist dem Typus nach nicht afrikanisch, sondern indisch und hat keine Nachfolge hierzulande.

Küngs Vorläufer

Was mag Küng zu seiner einzigartigen Verbindung von Weiss und Schwarz bewogen haben, da ja ikonografische

Vorbilder fehlen? Ein Zusammenhang scheint plausibel: Wohl das erste und eindrücklichste Standbild eines Schwarzafrikaners (Abb. 7) figuriert als Patron des Mauritius und Katharina geweihten Doms in Magdeburg (um 1250?). Der Anführer der Thebäischen Legion, im Kettenhemd, befindet sich heute auf der Chorempore. (Eine schwarze Katharina von Dürer ist nur als Begleiterin von Mauritius erklärbar.) Am Domportal (Abb. 8) stehen aber ausgerechnet die Törichten und Klugen Jungfrauen, also ein typologisch in Frage kommendes Muster für Küng. Hat er diese Gruppe, mit jener Einzelfigur kombiniert, am Berner Münster ausgeführt?

Nach diesem Exkurs zur Darstellung von Nichteuropäern in der Kunst bleibt noch die Frage: Wo fand Erhard Küng lebende Modelle für seinen Mohren? Seit der Erkundung der afrikanischen Westküste waren punktuelle Kontakte zu Eingeborenen möglich. Näher lag aber das arabische Spanien der Maurenzeit mit einem beispiellosen Völkergemisch aus Arabern, Hebräern, nordafrikanischen Völkern und Stämmen, Berbern, Zigeunern, um nur einige zu nennen. Aragonien und Katalonien lebten von ihrer Sklavenwirtschaft.

Ein die bürgerliche Kleinstadt mit ihren 5000 Einwohnerinnen und Einwohnern überragender Riesenbau wie das Berner Münster muss im weiten Umkreis auf Bauleute, Bildhauer, Handwerker jeder Gattung einen Sog ausgeübt haben, denkbar von Küngs Heimat Westfalen bis nach Spanien. Ist ein Kontakt mit der mozarabischen Kultur vorstellbar?

Abb. 7 Magdeburg, Dom St. Mauritius und Katharina, heute Chorempore, zweiter südlicher Pfeiler, Heiliger Mauritius, um 1240–1250 (?).

Mozarabische Einflüsse?

Nur schon das Patrozinium des Heiligen Vinzenz, ob jener von Saragossa oder jener von Valencia, verbindet Bern mit der Iberischen Halbinsel. Zur gleichen Zeit wie Küng in Bern schuf ein Meister Hans aus Schwäbisch Gmünd in der Kathedrale von Saragossa die Figuren des Hochaltars (1467–1477), ein Beispiel für Kulturaustausch zwischen Nord und Süd. Die völlig einmalige Berner Inschrift (Abb. 9) an der Brüstung, am Strebepfeiler der Nordflanke, mit der rhetorischen Aufforderung «machs na», mach es nach (wenn du kannst!), verrät Kenntnis des Korans[12], ja zitiert ihn. In der Sure 2, 23-24 ist zu lesen: «Und so ihr in Zweifel seid über das, was Wir herabgesandt haben […], so bringt doch eine gleiche Sure bei […], und ihr werdet es nie tun können.» Die Unnachahmlichkeit, Beweis göttlicher Urheberschaft eines jeden Koranwortes, ist ein Hauptanliegen, das in vier weiteren Suren iterativ wiederkehrt: Sure 10, 38 «bringt eine Sure, die ihm [dem Koran] gleich ist», 11, 13 «bringt zehn Suren bei, die ihm gleich wären», 17, 88 «etwas beizubringen, was diesem Koran gleich wäre, sie brächten nicht seinesgleichen bei», 52, 34 «sie [die Zweifler, die den Koran als Dichtung abtun] sollen doch eine Botschaft gleicher Art beibringen. Sind sie gar selber Schöpfer?» In Sure 22, 73 steht, nicht eine Fliege könne ein fälschlich als Gott Angerufener nachbilden.

Die zwei Worte «machs na» sind erst recht vieldeutig: als rhetorische Aufforderung von Gott an den Menschen, vom Künstler an den Bürger, vom Christen an den Mohammedaner und umgekehrt, oder als Imitatio Christi; die Auslegung bleibt offen.

Die arabische Inspiration eines Bauglieds am Berner Münster ist nicht nur literarisch, sondern auch formal gegeben: das Schriftband als Architekturglied. Der bilderfeindliche Islam duldet am Bau ausser geometrischen Mustern einzig ornamentale, mit vegetabilen Schnörkeln unterlegte Schriftzeichen. Ein kufisches Inschriftband (Abb. 10) in der Alhambra in Granada (1213 begonnen) zeigt die Verwandtschaft: bis zur Unlesbarkeit kunstvolle Kalligrafie, eben Arabeske, nicht als Dekor, sondern als Bausubstanz.

Küng als Nachahmer des Creator mundi, dem eine Zweitschöpfung gelingt, wäre damit in göttlichem Rang, dem Koran zum Trotz. Der Künstler verherrlicht hiermit sich selbst und triumphiert als kleiner Gott. So kippt der Sinn des Spruchs. Der zum Humanismus der Renaissance drängende Mensch nimmt es mit dem Höchsten auf. «Dieu et mon droit», so lautete schon die Kreuzfahrerdevise. Der vermessene Gedanke eines Wettstreites zwischen Mensch und Gott ist im antiken Mythos

Abb. 8 Magdeburg, Dom St. Mauritius und Katharina, Figurenportal, Törichte Jungfrauen, um 1250.

fassbar, zwischen Apollo und Marsyas oder zwischen Athena und der Weberin Arachne, wobei die Herausforderer grausam bestraft werden. Luther prägt für die arroganten Künstler das Wort «gottesaffen»[13], weil sie den Schöpfergott in der Mimesis nachäffen.

Der Affe bleibt denn auch bis zum Ende der gegenständlichen Malerei das Symbol des Künstlers und zeigt sich wie beiläufig in vielfigurigen Bildern der Hochrenaissance, genrehaft und sinnvoll. Watteau, Goya, Picasso geben ihrem Affen Malerutensilien in die Hand. Der Affe als Sinnbild, schon in romanischen Kirchen an unbeachteten Stellen – Kapitelle oder Miserikordien des Chorgestühls – zu entdecken, lässt sich zur Not als Verkörperung des Bösen erklären, leichter aber als generelle Signatur der Künstler-Innungen. Des Affen Hand- und Fussabdruck ist das Beschauzeichen der Antwerpener Bildhauerzunft. Küngs Generationsgenosse Giovanni Bellini (um 1432–1516) signiert die Madonna mit Kind in Landschaft (Mailand, Brera) unter einem hockenden Äffchen.

Küng, der von Johann Rudolf Rahn (1840–1912) hochgeschätzte bedeutendste Bildhauer seiner Zeit in der Schweiz, nahm sich die Freiheit, ein biblisches Schema zu durchbrechen, indem er einen «Ungläubigen» in die Heilsgeschichte einfügte, wobei er einer ausgeschlossenen Ethnie die Tür wenigstens einen Spalt weit öffnete: Der ausgegrenzte Fremde findet Einlass, wenn auch nur bei den ausgeschiedenen Eigenen, den Törichten. Um

Abb. 9 Bern, Münster St. Vinzenz, Nordfassade, zweiter östlicher Strebepfeiler, Laufgangbrüstung mit Sinnspruch «machs na», von Erhard Küng, nach 1483 (?).

Abb. 10 Granada, Alhambra, 1213 begonnen, Sala de los Embajadores, Fensterlaibung mit Kufischem Schriftband.

eine fremde Kultur zu erkennen, gar die des politisch-religiösen Erzgegners, braucht es Freiheit: machs na!

Ob ein Bildner wie Küng, der ein Dutzend Menschen naturgetreu und lebensgross sowie ein ganzes Wimmelvolk in Miniaturrelief schuf, sich als Gottesaffe oder als Ebenbild Gottes verstand, bleibt dahingestellt. Der Mohr und die steingewordene Koranbotschaft am Berner Münster sind erratische Blöcke aus der mozarabischen Kulturlandschaft, die als solche hier nicht vermutet und daher kaum wahrgenommen worden sind.[14]

ADRESSE DER AUTORIN

Lea Carl-Krüsi, Kunsthistorikerin, Ormisstrasse 104 CH-8706 Meilen

ANMERKUNGEN

1 Der Begriff «Mohr» ist heute aufgrund seiner kolonialistischen und rassistischen Konnotationen nicht mehr gebräuchlich. Er umfasst als vager Begriff Mauren, Morgenländer, Afrikaner, selbst Fahrende – kurz: Aussereuropäer dunkler Hautfarbe. Im vorliegenden Artikel wird «Mohr» immer mit dem Wissen um die Problematik besagter Konnotationen verwendet.

2 Sachs-Villatte, *Enzyklopädisches Wörterbuch*, Teil 2, Berlin 1899, S. 928: Spanisch, Portugiesisch *cafre*: Barbar.

3 Martin Luther, *Die gantze Heilige Schrifft*, Bd. 2, München 1974, S. 1238.

4 Christoph Eggenberger, Brief vom 11. Juni 2011 an die Verfasserin.

5 *Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, 4: Kanton Bern (Die Stadt Bern. Das Münster), von Luc Mojon, Basel 1960.

6 Hans Jenny, *Kunstführer durch die Schweiz*, Bd. 3, Wabern 1982, S. 105f.

7 Berchtold Weber, *Historisch-topographisches Lexikon der Stadt Bern*, Bern 1976.

8 Franz-Josef Sladeczek, *Erhard Küng. Bildhauer und Baumeister am Münster zu Bern. Untersuchungen zur Person, Werk und zum Wirkungskreis eines westfälischen Künstlers der Spätgotik*, Bern 1990, S. 58f.

9 Albert Wirz, *Sklaverei und kapitalistisches Weltsystem*, Neue Historische Bibliothek, Frankfurt a. M. 1984, S. 13.

10 Philipp Maria Halm, *Erasmus Grasser*, Augsburg 1928.

11 Johanna Müller-Meiningen, *Die Moriskentänzer und andere Arbeiten des Erasmus Grasser für das Alte Rathaus in München*, München 1991, S. 31.

12 *Koran*, Übersetzung von Adel Theodor Khoury, München 2007.

13 Martin Luther (vgl. Anm. 3), Bd. 3, München 1974, Anhang, S. 335.

14 Weiterführende Literatur: Dione Flühler-Kreis, *Darstellung des Mohren im Mittelalter*, Zürich 1980 (MS Diss. 547). – Philipp Maria Halm, *Erasmus Grasser*, Augsburg 1928. – Brigitte Hintzen-Bohlen, *Kunst und Architektur. Andalusien*, Köln 1999. – Hans Jenny, *Kunstführer durch die Schweiz*, Bd. 3, Wabern 1982. – *Koran*, Übersetzung von Adel Theodor Khoury, München 2007. – *Kunstdenkmäler der Schweiz*, 4: Kanton Bern (Die Stadt Bern. Das Münster), von Luc Mojon, Basel 1960. – Martin Luther, *Die gantze Heilige Schrifft*, Bd. 3, München 1974. – Johanna Müller-Meiningen, *Die Moriskentänzer und andere Arbeiten des Erasmus Grasser für das Alte Rathaus in München*, München 1991. – Sachs-Villatte, *Enzyklopädisches Wörterbuch der Französischen und Deutschen Sprache*, Berlin 1899. – C. M. Saunders, *A social history of black slaves in Portugal 1441–1555*, Cambridge 1982. – Franz-Josef Sladeczek, *Bildhauer und Baumeister am Münster zu Bern. Untersuchungen zur Person, Werk und zum Wirkungskreis eines westfälischen Künstlers der Spätgotik*, Bern 1990. – Der Kleine Bund. Drama und Bildkunst am Münster-Hauptportal, Bern, 6. April 1991. – Kathrin Tremp-Utz / Luc Mojon / François de Capitani / Heinz Matile / Franz-Josef Sladeczek / Franz Bächtiger, *Das Jüngste Gericht. Das Berner Münster und sein Hauptportal*, Bern 1982. – Elisabeth Vavra, *Er ist ein Schwarzer, daran ist kein Zweifel. Zur Darstellung des Mohren und zum Toleranzbegriff im Mittelalter*, in: Bild und Abbildung vom Menschen im Mittelalter, Klagenfurth 1999, S. 147–172. – Ch. Verlinden, *L'esclavage dans l'Europe médiévale*, Brügge 1955. – Berchtold Weber, *Historisch-topographisches Lexikon der Stadt Bern*, Bern 1976. – Godi Winkler, *Das Hauptportal des Berner Münsters. Ein Gespräch mit Godi Winkler, Steinmetz und Turmwart des Berner Münsters*, in: Der Mohr. Zunftblatt, Separatdruck, ohne Ort und Jahr. – Albert Wirz, *Sklaverei und kapitalistisches Weltsystem*, Neue Historische Bibliothek, Frankfurt a. M. 1984. – Albert Wirz, *Vom Sklavenhandel zum Kolonialen Handel. Beiträge zur Kolonial- und Überseegeschichte*, Zürich 1972.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2: Fotos: Thomas Lüthi, tiptom.ch.
Abb. 3, 4, 9: Fotos: Sabina Carl, CH-8706 Meilen.
Abb. 5: Aus: Johanna Müller-Meiningen, *Die Moriskentänzer und andere Arbeiten des Erasmus Grasser für das Alte Rathaus in München*, München 1991.
Abb. 10: Aus: Brigitte Hintzen-Bohlen, *Kunst und Architektur. Andalusien*, Köln 1999.

ZUSAMMENFASSUNG

Das Christus-Gleichnis von den fünf Törichten und den fünf Klugen Jungfrauen nach Matthäus wird als traditionelles Portalmotiv der Kathedrale von Erhard Küng aus Westfalen am Spätling des Berner Münsters 1458 noch einmal gestaltet. Zwischen den lebensgrossen, aufgeputzten Törichten Jungfrauen reiht sich – in der Literatur kaum erwähnt oder als Jungfrau missdeutet – ein «Mohr», physiognomisch naturgetreu, mit Ohrring und «Tarnkappe» aus Blattwerk. Sein leeres Ölgefäss sowie die Pergamenturkunde der Klugen identifizieren ihn eindeutig als den Ölkrämer, ein «Kaffer» oder Ungläubiger, der den Leichtsinnigen ihre Lämpchen füllen soll. Der vorliegende Beitrag beleuchtet die ungewöhnliche Figur und stellt sie in neue Deutungszusammenhänge.

RÉSUMÉ

La parabole des cinq vierges folles et des cinq vierges sages, contenue dans l'Évangile selon Matthieu, est remaniée en 1458 en tant que motif traditionnel du portail de la cathédrale par Erhard Kung, originaire de Westphalie, sur l'élément tardif de la cathédrale de Berne. Entre les vierges folles parées de riches toilettes et représentées grandeur nature se joint un Maure à la physionomie naturelle – guère mentionné ou faussement interprété comme une vierge dans les textes littéraires – portant une boucle d'oreilles et une casque en feuillage pour se camoufler. Son ampoule vide et le document en parchemin des vierges sages l'identifient clairement comme le marchand d'huile, un mécréant ou un infidèle censé remplir la lampe des insouciantes. La présente contribution analyse cette figure inhabituelle l'inscrivant dans un nouveau contexte interprétatif.

RIASSUNTO

La parabola di Cristo delle cinque vergini stolte e delle cinque vergini sagge secondo Matteo viene di nuovo ripresa da Erhard Küng di Westfalia quale motivo tradizionale e raffigurata sul portale della cattedrale di Berna nel 1458. Quasi ignorato nella bibliografia o erroneamente ritenuto una delle vergini, fra le cinque vergini stolte, proposte in grandezza naturale e in ghingheri, compare un moro, la cui fisionomia è raffigurata in modo corretto, dotato di un orecchino e la testa coperta di foglie che lo mimetizza. Il suo otre d'olio vuoto e la pergamena delle vergini sagge lo identificano in maniera univoca come il rivenditore di olio, ignorante o miscredente, che deve riempire le lampade d'olio appartenenti alle vergini stolte. Il presente saggio illustra questa figura non convenzionale e la colloca in un contesto interpretativo nuovo.

SUMMARY

In 1458 the Master Mason Erhard Küng from Westphalia recreated the Parable of the Wise and Foolish Virgins according to St. Matthew, a traditional motif of Gothic portals, for the cathedral in Berne. A moor, with a true-to-life physiognomy, wearing an earring and camouflaged by foliage, is seen among the life-sized, dolled-up Foolish Virgins. If mentioned at all in scholarly sources, the figure is often mistakenly assumed to be a virgin. His empty oil vessel and the parchment deed of the Wise Virgins clearly identify him as an oil peddler, a kaffir or an infidel, who was meant to fill the lamps of the frivolous virgins. This unusual figure and its interpretation is the subject of the present essay.