

Wie stellen wir uns ein durch und durch antijüdisches Bild vor? In der Regel denken wir dabei an Grafiken zu Ritualmorden (Trient 1475) oder zu Brunnenvergiftungen, die Juden untergeschoben wurden. Oder wir denken an die widerlichen Bilder aus Julius Streichers antisemitischem Hetzblatt «Der Stürmer» - die freilich in den Schulen aus pädagogischen Gründen heutzutage kaum analysiert werden. Mit anderen Worten, wir denken an Bilder, die von uns unmittelbar als antijüdisch und bössartig erkannt werden. Das aber ist der kleinere Teil der antijüdischen Bilder, denn die Wirklichkeit sieht anders aus. Normal sind eher Bilder, an denen wir einfach beiläufig vorbeigehen, wenn wir sie im Museum oder leider immer auch noch in einer Kirche sehen. Sie sind nicht unbedingt von herausragender Qualität, eher Durchschnittsware, aber umso effektiver entfalten sie ihre bössartige Wirksamkeit.

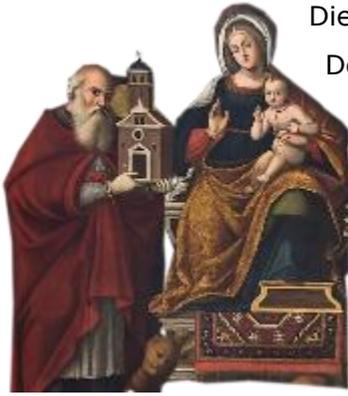


Detail aus der Schedelschen Weltchronik von 1493

Ein Beispiel ist die Norsa-Madonna von 1499, gemalt von einem unbekanntem Künstler,¹ vielleicht aus der Werkstatt von Andrea Mantegna. Zunächst das Positive (wenn man davon sprechen mag): **Es ist das erste *Porträt jüdischer Menschen in der italienischen Kunstgeschichte.***



Wir blicken auf zwei Generationen einer jüdischen Familie, die sich im norditalienischen Mantua eine angesehene Stellung erarbeitet haben. Die Familie Norsa sind Bankleute, die mit den führenden Schichten verkehren. Sie pflegen ein vertrautes Verhältnis mit dem örtlichen Fürsten Francesco II. Gonzaga. Sie sind nicht gleichberechtigt, aber doch anerkannt. Aber mit einem Mal kehrt sich die Stimmung gegen sie, antijüdische Prediger treten in der Stadt auf. Mantua erlässt 1496 ein Dekret, dass alle Juden einen gelben Ring tragen müssen. Nun waren Standesmerkmale in dieser Zeit nicht unüblich, aber dieser Ring kennzeichnete keinen Stand, sondern einen Glauben und ein Volk. Er machte die Betroffenen für jedermann als Juden wahrnehmbar. Wie ein Mob auf Juden reagiert, musste die Bankiersfamilie erfahren, nachdem sie sich 1493 ein Haus gekauft hatte. Dieses Haus trug, von seinem vorherigen Besitzer angebracht, ein Bild, das die Madonna mit Heiligen zeigte. Und so fragte Daniele Norsa 1495 beim Bistum nach, ob er, da er kein Christ sei, dieses Bild übertünchen dürfe. Und gegen eine Gebühr bekam er die Genehmigung dafür. Und damit begann das Unheil. Der durch antijüdische Predigten angestachelte christliche Mob stürzte sich auf die Norsas und trachtete nach ihrem Leben. Ihr Haus wurde zerstört und auf Kosten der Bankiersfamilie durch eine Kirche ersetzt.



Diese Kirche können wir auf dem Bild sehen. Der Hl. Hieronymus überreicht sie der Madonna, auf deren Schoß das Jesuskind sitzt. *Santa Maria della Vittoria* ist heute säkularisiert und dient als Museum. Das antisemitische Kunstwerk soll für das Refektorium der Hieronymiten angefertigt worden sein, wahrscheinlicher ist, dass es in der Kirche selbst hing.²



Das Hauptwerk in der Kirche *Santa Maria della Vittoria* war freilich ein Kunstwerk von Andrea Mantegna von 1496, das demselben verstörenden Kontext entstammt. Andrea Mantegna erhielt für das Bild die damals ungeheure Summe von 110 Gold-Dukaten,³ die ebenfalls die Bankiersfamilie Norsa aufbringen musste. Aber Mantegnas Bild ist m.E. nicht antisemitisch aufgeladen. Rainer Kampling und René Koch sehen das in ihrem Beitrag zu Mantegnas Bild im Handbuch des Antisemitismus jedoch anders.⁴ Aber nur aus der Tatsache, dass Johannes der Täufer auf dem Bild auftaucht, zu schließen, es gehe um eine intendierte Judentaufe und dann noch aus der abgebrochenen Lanze des Drachentöters den Sieg über das Judentum zu lesen, erscheint mir schwach begründet, um nicht zu sagen: willkürlich. Andrea Mantegna schafft ein Bild mit dem Bezug auf den lokalen Herrscher Francesco II. Gonzaga. [Vgl. unten den Text-Abschnitt zu Mantegnas Bild.] Das ist bei dem Bild des unbekanntes Künstlers anders, hier ergibt sich eine logische Lesart im Blick auf die antijüdische Agitation



Andrea Mantegna, *Madonna*, 1496, 80x166 cm

Bevor ich mich dem Bild dieses Künstlers im Einzelnen zuwende, noch ein Hinweis darauf, wie es überhaupt zu den antijüdischen Ausschreitungen in der damaligen Zeit kommen konnte. Mantua war eigentlich unter der Herrscherfamilie Gonzaga eine gegenüber dem Judentum offene und weitgehend tolerante Stadt. Vor und nach den geschilderten Ereignissen setzte sich Francesco II. Gonzaga durchaus für die jüdischen Bewohner:innen ein.⁵ Das wurde aber immer wieder unterbrochen von Volksprotesten gegen Juden, die nicht zuletzt auf antijüdische Predigten zurückgingen. Derartige antijüdische Einstellungen waren eher schon ein Charakteristikum jener norditalienischen Städte, die unter deutschen bzw. österreichischem Einfluss standen. Der italienische Antisemitismus begann sich aber im 15. Jahrhundert verstärkt zu entwickeln, verbunden ist das mit dem Namen des antijüdischen Agitators Bernhardin von Feltre.

Bernhardin von Feltre

1494 hält sich der Franziskanerprediger Bernhardin von Feltre (1439-1494) in Mantua auf und predigt so heftig gegen das Judentum, dass Fürst Gonzaga interveniert. Wer ist dieser Bernhardin von Feltre? Im historischen Gedächtnis ist er mit zwei zusammenhängenden Phänomenen verknüpft: zum einem mit der Entwicklung der **Monte di Pietà** (Kleinkredite für Arme gegen geringe Zinsen), zum anderen mit der Ritualmordlegende von Trient 1475. Beides richtete sich gegen Juden. Vor allem eins bewegte den Prediger: er setzte sich für die unbedingte Reinheit des christlichen Glaubens ein, er war nicht nur ein Gegner jeglichen Kontakts mit dem Judentum, sondern auch ein Gegner der gesamten Renaissancekultur.

"I like your Christ. I do not like your Christians. They are so unlike your Christ."

Gandhi

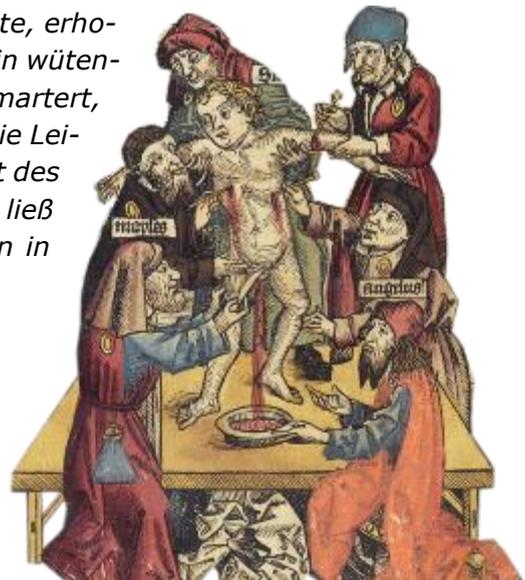
Heinrich Graetz schreibt in seiner Geschichte der Juden im Kapitel über die Juden in Italien:

*Die Predigermönche ließen die Kanzel von fanatischen Kapuzinaden **gegen die Juden** widerhallen und **predigten geradezu deren Ausrottung**. Ihr schlimmster Feind war in dieser Zeit der Franziskaner Bernardinus von Feltre ... Ein stehender Text seiner Predigten war: christliche Eltern mögen ein wachsames Auge auf ihre Kinder haben, damit sie die Juden nicht stehlen, misshandeln oder kreuzigen. Er pries den Mönch **Capistrano**, den Judenschlächter, als Musterbild eines wahren Christen.⁶ Der freundnachbarliche Verkehr mit Juden war in seinen Augen ein Gräuel, die höchste Versündigung gegen die kanonischen Gesetze. Die christliche Liebe befehle zwar, meinte er, auch gegen Juden Menschlichkeit und Gerechtigkeit zu üben, da auch sie der menschlichen Natur teilhaftig sind; allein die kanonischen Gesetze verbieten, Umgang mit ihnen zu haben, an ihren Mahlen Teil zu nehmen und sich von jüdischen Ärzten behandeln zu lassen. Da die Großen überall aus Vorteil auf Seiten der Juden standen, so hetzte Bernardinus die niedrigen Volksklassen gegen die Juden und ihre Gönner. Er schildert die Juden wegen einiger Kapitalisten unter ihnen, die glückliche Geldgeschäfte machten, samt und sonders als Blutsauger und reizte den Unwillen des Volkes gegen sie. »Ich, der ich von Almosen lebe, und das Brod der Armen esse, sollte ein stiller Hund sein und nicht bellen, wenn ich sehe, dass die Juden das Mark armer Christen aufzehren? Ich sollte nicht für Christus bellen?«⁷*

Und es ist kein Zufall, dass der Konflikt mit der Familie Norsa sich ausgerechnet in jener Zeit ereignete, als Bernhardin in Mantua war. Ohne seine Predigten wäre es später wohl kaum zu den lebensbedrohlichen Situationen für die Familie Norsa gekommen. Zwanzig Jahre vorher hatte derselbe Prediger in Trient die **Ritualmordlegenden** befeuert und zu einem abscheulichen Verbrechen an Juden in Trient angestiftet.

Als der Franziskaner-Mönch Bernardinus in Trient war, bemerkte er nämlich mit vielem Verdruss den gemüthlichen Verkehr zwischen Juden und Christen ... Er ließ daher auch in Trient die Kanzeln von seinen gehässigen Predigten gegen die Juden widerhallen. Als ihn einige Christen wegen seines Judenhasses zur Rede stellten und die Bemerkung machten: die Juden von Trient seien, wenn auch ohne den wahren Glauben, doch gute Menschen, erwiderte der Mönch: »Ihr wisst es nicht, welches Uebel diese Guten über euch bringen werden. Ehe der Ostersonntag vorüber sein wird, werden sie euch einen Beweis von ihrer ausnehmenden Vortrefflichkeit liefern.« Er hatte gut prophezeien ... In der Osterwoche (1475) ertrank nämlich in Trient in der Etsch ein kaum dreijähriges Christenkind, Namens Simon, ein Sohn armer Eltern, und die Leiche wurde gerade beim Hause eines Juden an einem Rechen festgehalten.⁸

Sobald sich die Nachricht davon in der Stadt verbreitete, erhoben Bernardinus und andere judenfeindliche Pfaffen ein wütendes Geschrei gegen die Juden: dass sie das Kind gemartert, getötet und ins Wasser geworfen hätten. Man stellte die Leiche des angeblich gemordeten Kindes aus, um die Wut des Volkes gegen sie zu stacheln. Der Bischof Hinderbach ließ darauf sämtliche Juden von Trient von Groß bis Klein in Fesseln werfen, stellte den Prozess gegen sie an.⁹



Detail aus der Schedelschen Weltchronik von 1493

Am Ende waren alle beschuldigten männlichen Juden tot, sei es infolge von Folter, sei es durch die Strafe der öffentlichen Verbrennung. Ihre Frauen mussten zum Christentum konvertieren und konnten dadurch wenigstens ihr Leben retten. Hab und Gut der angeklagten Juden wurden eingezogen, die Schulden verfielen.

Es muss allerdings auch gesagt werden, dass der Vatikan sich in diesem Fall liberal verhielt und sich zugunsten der Juden einsetzte.¹⁰ Aber dennoch gab es in der Folge weltweit derartige Ritualmordlegenden, die im Wesentlichen darauf abzielen, sich das Geld und Gut der Juden anzueignen, eigene Schulden loszuwerden und die Juden aus der Stadt zu vertreiben. Eine Lawine war in Gang gesetzt worden, die sich nicht mehr aufhalten ließ und sehr viele Juden das Leben kostete.



Bild aus der Bavaria Sancta (1627)

1926 und 1939 wird sich Julius Streicher im Stürmer auf derartige Ritualmordlegenden berufen, sie paraphrasieren, ausbreiten und dazu 1939 eine spätmittelalterliche Grafik veröffentlichen. Unter dem Titel *Ritualmord* publiziert er ein Bild aus der *Bavaria Sancta* von 1627, die einen angeblichen Ritualmord an sechs Regensburger Jungen darstellen soll, der sich 1476, also ein Jahr nach den Trienter Ereignissen, ereignet haben sollte.

All das steht in der unmittelbaren Tradition der heterischen Predigten des Bernhardin von Feltre und seines Lehrers Capistrano, die beide von einem unbändigen Hass auf Juden getrieben waren.¹¹ Es kann als sicher gelten, dass die Kennzeichnung der Juden in Mantua mit dem gelben Ring auf den Einfluss von Bernhardin zurückgeht.



Judenhass im Bild des unbekanntes Künstlers

Die Schrifftafel

Beginnen wir mit dem Offensichtlichsten (neben der betont herabsetzenden Darstellung der jüdischen Familie am unteren Bildrand): Über der Madonna mit dem Jesuskind schweben zwei Engel, die eine Schrifftafel halten, auf der steht:

Debellata Hebraeorum Temeritate – Sieg über die Verwegenheit der Juden.



Damit sind *intentio auctoris* und *intentio operis* klar erkennbar. Das Bild wurde in Auftrag gegeben und realisiert, um der erfolgten Demütigung der jüdischen Familie Norsa Ausdruck zu verleihen und es im Gedächtnis zu behalten. Es ist ein widerwärtiges Triumphbild.

Die Engel stellen auf dem Bild die Verbindung zum Himmel her, all das geschah offenkundig mit Billigung des Höchsten. Natürlich ist die Assoziation an die himmlischen Heerscharen aus der Weihnachtsgeschichte gewollt.

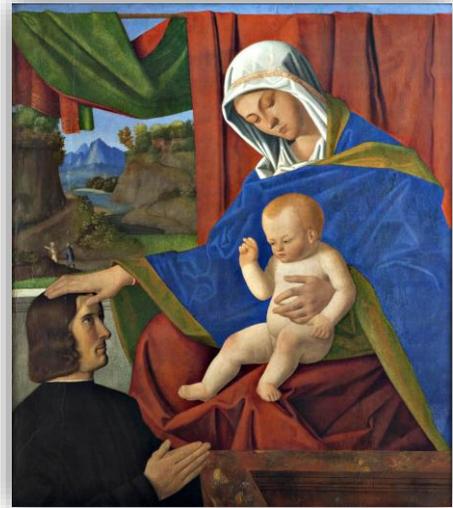
Plötzlich erschien zusammen mit dem Engel eine große Schar des himmlischen Chores. Sie priesen Gott mit den Worten: Glanz in den Höhen bei Gott! Und Friede auf der Erde bei den Menschen, die Gott wohlgefallen!«

Die Schrifftafel kehrt das inschiere Gegenteil um, sie besetzt die nicht benannte Leerstelle des biblischen Textes: was ist mit den Menschen, die Gott nicht wohlgefallen?¹²

Die Schrifftafel setzt zugleich voraus, dass die Leser:innen um die konkreten Ereignisse in den 90er-Jahren des 15. Jahrhunderts in Mantua Bescheid wissen. Sie müssen in der Lage sein, den Text (*Sieg über die Verwegenheit der Juden*) auf die dargestellte Kirche *Santa Maria della Vittoria* und die jüdische Familie Norsa zu beziehen, sie müssen den gelben Ring als «Judenring» erkennen. Wenn heute Tourist:innen oder auch religiöse Menschen Mantua besuchen, verfügen sie in der Regel nicht über diese Kenntnisse. Sie wissen nicht – auch wenn sie des Lateinischen mächtig sind – welche «Verwegenheiten» überhaupt gemeint sein könnten und wie die eine jüdische Familie mit «den Juden» als Volk in Zusammenhang steht. Die Schrifftafel bildet die antijüdische Rahmung des Geschehens – sie hätte unmittelbar von Bernhardin von Feltre kommen können¹³ – zumindest ist sie das Ergebnis seines Denkens und Handelns.

Die Segensgeste der Madonna und des Jesuskindes

Was vielleicht auf den ersten Blick nicht auffällt, ist der Umstand, dass die Madonna auf beiden Bildern einen Segensgestus macht. Das ist gar nicht so selbstverständlich, wie man annehmen könnte. In aller Regel hält Maria Jesus nur fest oder führt allenfalls seine Hand, segnet aber nicht selbst. Auch bei einer Schutzmantelmadonna hält sie normalerweise nur den Mantel fest. Das ist bei Mantegnas Bild und beim Bild des unbekanntes Malers anders. Es gibt zwar Beispiele für den Segensgestus der Madonna aus dem 15. Jahrhundert, aber sie sind eher selten. In der üblichen Zeichensprache der christlichen Ikonographie segnet das Christuskind allein die Stifter, die am unteren Bildrand platziert sind. Beim Madonnenbild von Andrea Mantegna sind es aber beide, die den Fürsten von Mantua segnen.



Francesco di Simone da Santacroce, Madonna mit Kind und Stifter, 15. Jh.

Auch auf dem antijüdischen Bild des unbekanntes Künstlers sehen wir «Stifter:innen» am unteren Bildrand. Aber es sind nicht freiwillige Stifter:innen, ganz im Gegenteil, sie wurden zu ihrer Handlung unter Bedrohung ihres Lebens erpresst. Ihnen kann also der Segensgestus von Maria und Jesus nicht gelten. Die anderen auf dem Bild vorfindlichen Figuren bedürfen des Segens nicht, sie sind längst im Stand der Heiligkeit. Nun könnte sich der Blick und der Segensgestus der Madonna direkt auf das Modell der Kirche richten, das Hieronymus ihr überreicht. Sie segnet sozusagen die von Juden erpresste Kirche. Damit gilt ihr Segen aber auch etwas Anderem, das man auf dem Bild nicht direkt sieht, sondern aus dem Bildzusammenhang erschließen muss. Zugespitzt gesagt: die Madonna segnet die Aggression gegen die Juden.



Den damaligen Betrachter:innen musste das gewaltsame Verhalten gegenüber den jüdischen Menschen also als kirchlich und religiös geboten erscheinen: so predigte es Berhardinus und so sahen sie es durch den Segensgestus auf dem Bild bestätigt. Und Jesus fordert mit seinem appellativen Blick und dem Segensgestus die Menschen vor dem Bild zur Nachahmung auf.

Die Funktion des Johannes

Strittig bleiben noch die Funktion und die Botschaft des Johannes auf dem Bild des unbekanntes Künstlers. Zunächst einmal ist die Kombination von Maria, Jesus, Elisabeth und Johannes auf religiösen Bildern nicht ungewöhnlich. Johannes wird also nicht extra wegen der am unteren Bildrand dargestellten Juden hinzugefügt, sondern ist traditioneller Bestandteil derartiger Bilder ganz ohne einen antijüdischen Duktus.

Das Besondere dieser Konstellation scheint, dass der Fuss und das Knie des kleinen Johannes auf dem Haupt bzw. Nacken einer der jüdischen Frauen ruht. [Aber eigentlich steht er auf einer Platte, die zum Thron Marias gehört.]



Dennoch könnte man das in Richtung einer Judentaufe bzw. einer angezielten Zwangskonversion deuten. Die stand aber – anders als 20 Jahre zuvor beim angeblichen Ritualmord in Trient – gar nicht zur Debatte. Ich glaube daher, dass es eine Art rekonstruktive Logik ist, dass wir heute in dem Auftreten des Johannes einen Hinweis auf eine mögliche oder angestrebte Konversion sehen *wollen*. Aber ich sehe nicht, dass dies aus dem Bild ablesbar oder aus der dargestellten Situation heraus wahrscheinlich wäre. Die Blickrichtung von Elisabeth und Johannes geht zudem eher in Richtung des Kirchenmodells und zielt nicht auf die Familie am unteren Bildrand. Bernhardin von Feltre wollte nicht die Konversion, sondern die Vernichtung der Juden und des Judentums.¹⁴

Zwischenbilanz

Unbestreitbar ist das Bild des unbekanntes Künstlers ein durch und durch antijüdisches Bild. Es demütigt eine jüdische Familie des ausgehenden 15. Jahrhunderts in Mantua und rechtfertigt deren Schicksal explizit mit göttlichem Willen und Auftrag. Dass ist eine theologische Irrlehre – auch nach damaligem Stand der Theologie und / oder Philosophie. Nicht umsonst setzte Bernardinus auf Populismus statt auf theologische Auseinandersetzung. Dies alles erfolgte in einer Phase, in der das Judentum zumindest in Italien gesellschaftlich nach und nach akzeptiert wurde, wie Heinrich Graetz in seiner Geschichte der Juden betont. Und das wollten einige hintertreiben.



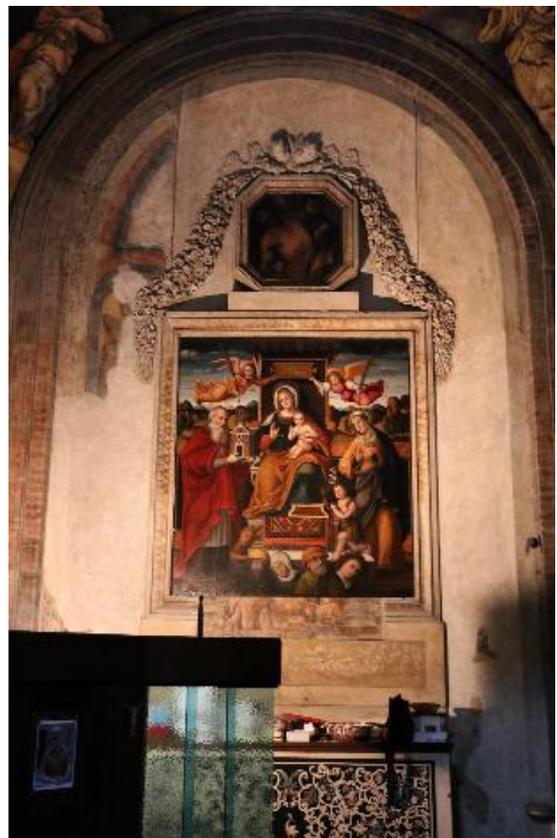
Aktueller Gebrauch

Grundsätzlich stellt sich die Frage, wie geht man mit diesen Gemälden um, wenn man einmal ihren problematischen antijüdischen und darin volksverhetzenden Charakter erkannt hat? Das eine ist die Kommentierung, wie es etwa das Bundesverfassungsgericht für die Wittenberger sog. «Judensau» als notwendig, aber auch ausreichend bezeichnet hat. Andere haben vorgeschlagen, derartige Kunstwerke aus dem religiös-liturgischen Kontext zu entfernen und in ein Museum zu überführen, wo es einer entsprechenden pädagogischen Kommentierung und Auseinandersetzung dienen kann. Im besonderen Fall des Wittenberger Objektes hat Bischof Ralf Meister vorgeschlagen, es in einem demonstrativen Akt zu zerstören¹⁵ – ein bewusster religionspolitischer Ikonoklasmus.¹⁶

Der unpassendste Umgang dürfte aber die fortdauernde Nutzung des Bildes im religiösen Kult sein. Und das aus zwei Gründen: zunächst und vor allem aus Verantwortung für die jüdischen Mitbürger: innen, die durch die Darstellung fortlaufend weiter gedemütigt und herabgesetzt werden. Es ist eben nicht nur ein kulturgeschichtliches Dokument der christlichen Judenfeindschaft, sondern dann, wenn es im Kult genutzt wird, eine fortdauernde Beleidigung des Judentums als bewusster religiöser Ausdruck. Durch die religiöse Nutzung affirmiert man den Bildinhalt. Das andere ist die Frage, welche Gemeinde will ernsthaft die Knie beugen vor einer Madonna, die Pogrome und Herabsetzungen von Juden gutheißt und segnet? Das muss doch im 20. und 21. Jahrhundert mit dem theologischen Selbstverständnis einer Gemeinde kollidieren.

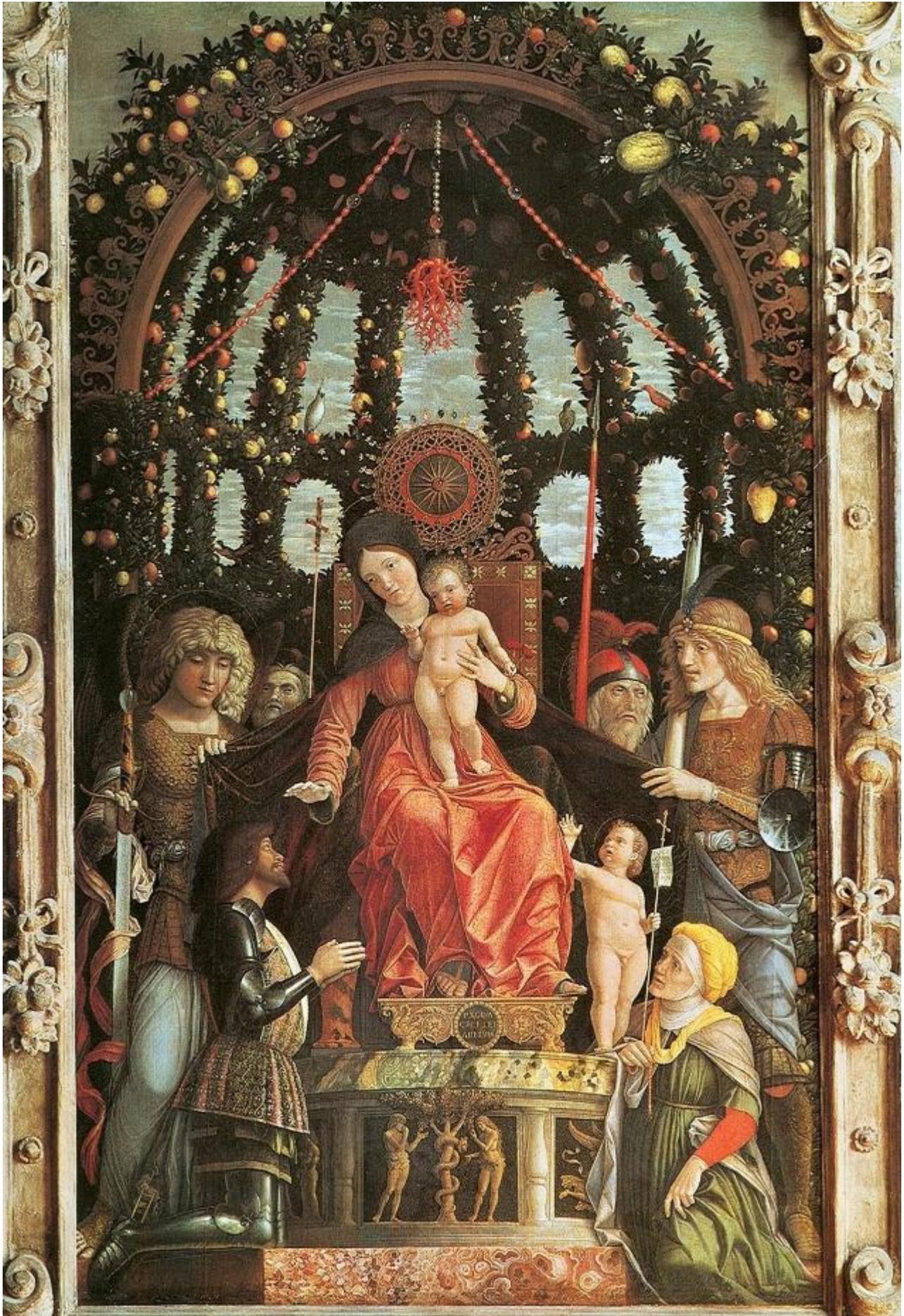
Und doch ist es so, dass das inkriminierte Werk des unbekanntes Künstlers aus dem Jahr 1499 heute, 526 Jahre später, in der Kapelle des Hl. Sebastian in der Basilika des Hl. Andreas in Mantua direkt über dem Altar hängt und der Verehrung der Madonna dient. Wie das Bild dahin gekommen ist, erschliesst sich aus den zur Verfügung stehenden Quellen nicht. Vielleicht ist es bei der Säkularisierung der alten Kirche (bei der auch Mantegnas Bild nach Paris in den Louvre kam) an die Basilika weitergereicht und in der Kapelle des Hl. Sebastian platziert worden.

Jedenfalls wäre das so ein Fall, anhand dessen man mit Kirchenvorstand und Gemeinde darüber reden müsste, ob es in dieser Form wirklich präsentiert werden kann. Denn hier würde ja auch eine danebenstehende Kommentierung überhaupt nicht weiterhelfen. Denn in der Platzierung dient es unmittelbar der Verehrung einer antijüdisch agierenden Madonna.



Das Bild heute in der Kapelle des Hl. Sebastian in der Basilika Sant'Andrea in Mantua

Das Madonnenbild von Andrea Mantegna



Die Zuschreibung des Madonnenbildes von Andrea Mantegna von 1496 als antijüdisches Bild im Handbuch des Antisemitismus¹⁷ ergibt sich aus dem Wissen um den Kontext und die Genese des Bildes, nicht aber aus der Lektüre des Werkes selbst. Mantegna wird gewusst haben, warum er das Bild malt, aber er muss noch lange kein antijüdisches Bild gemalt haben. Unbestreitbar ist,

1. dass die jüdische Bankiersfamilie Norsa unter Androhung des Verlustes ihres Lebens gezwungen wurde, das Madonnenbild von Mantegna zu finanzieren,
2. dass der Bildinhalt – die Madonna mit Jesuskind und Heiligen – sich nach dem zuvor an der Hausfassade der Norsas befindlichen und nun übertünchten Fresko richtet,
3. dass das neue Bild dort aufgehängt wurde, wo kurz zuvor noch das Haus der Norsas stand und nun eine Kirche auf Kosten der Norsas errichtet worden war.

Das ist der antijüdische *Kontext* des Bildes. Damit ist aber noch keine antijüdische Motivik *im* Bild selbst begründet. Es gibt eben auch einen anderen Kontext, der eigentlich viel besser zum Inhalt des Bildes passt, nämlich,

1. dass der Herrscher von Mantua in der Schlacht bei Fornovo ein Gelöbnis (Voto) abgab, wenn er überlebe, werde er Maria eine Kirche in Mantua stiften,
2. dass dem Herrscher zur Erfüllung seines Gelöbnisses die Vorwürfe gegen die Familie Norsa zupasskamen, weil er so viel Geld für die Kirche und deren Ausstattung sparen konnte,
3. dass das in Auftrag gegebene Bild ein Ex-Voto war, mit dem der Herrscher Gott dafür dankte, dass er die Schlacht bei Fornovo überlebt hatte, weil er unter dem Schutz der Madonna stand.

Und damit erklärt sich die Segensgeste der Madonna gegenüber dem auf dem Kunstwerk abgebildeten Stifter. Sie ist als Schutzmantelmadonna dargestellt. Der kindliche Johannes zitiert Joh. 1, 29: «*Seht, das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt hinwegnimmt!*» Aber ein Bezug auf eine Judentaufe ist nicht erkennbar. Das ist bei dem anderen Bild etwas anders, weil dort der Fuß und das Knie des Johannes auf dem Kopf der Ehefrau des Bankers aufliegen, also ein direkter Zusammenhang hergestellt wird. Warum die abgebrochene Spitze des Speers des Hl. Georgs auf die Geschehnisse in Mantua verweisen soll, wird nicht klar. Es gibt inner- und außerhalb des norditalienischen Kontextes genügen Georgsbilder, bei denen dieser eine abgebrochene Lanze trägt, weil deren Spitze im Leib des Drachens verblieben ist. Formal wird das Bild so beschrieben:

*Das Gemälde zeichnet sich durch die für das späte Mantegna typische Monumentalität aus. Es besteht aus einer Pyramidenkonstruktion, an deren Spitze die Jungfrau Maria steht, umgeben von vier Heiligenkriegern, dem **Heiligen Andreas**, dem **Heiligen Michael**, dem **Heiligen Longinus** und dem **Heiligen Georg**, von Francesco selbst und einer älteren weiblichen Figur, bei der es sich möglicherweise um Elisabeth oder vielleicht um die selige Osanna Andreasi handelt. **Die Jungfrau Maria, das Jesuskind und der Heilige Johannes** stehen auf einem kostbaren Sockel, auf dem eine Szene mit der Versuchung **Adams** und **Evas** zu sehen ist. Den Rahmen bildet eine wunderschöne, mit Blumen und Früchten geschmückte Pergola, an der **eine große rote Koralle** hängt, Symbol der Leidenschaft.*

Die Pomposität der Szene schmälert etwas ihre Spontaneität, obwohl das Werk zweifellos die Fähigkeit des Malers bestätigt, seine Figuren auf skulpturale Weise darzustellen, indem er sehr kräftige Farbtöne kombiniert, die im Bildraum hervorstechen.¹⁸

Zu klären wären demnach die konkrete Symbolik der Heiligenfiguren und der roten Koralle für den infrage kommenden Kontext: also entweder Segen und Schutz für den Herrscher oder Triumph über das Judentum bzw. die Familie Norsa.

- Zumindest für die **rote Koralle** lässt sich sagen, dass sie im Wesentlichen in der christlichen Ikonographie als Schutzsymbol verstanden wird. Eine spezifische antijüdische Symbolik ist dagegen nicht überliefert. Da es in Mantegnas Bild um den erfolgreichen Schutz des Lebens von Francesco II. Gonzaga geht, erklärt das die Koralle.



- Der **Hl. Longinus** soll der Legende nach irgendwann Palästina verlassen haben und nach Mantua gereist sein. Dort habe er das Christentum verkündet und die Heilig-Blut-Verehrung kultiviert. Vor seiner Rückreise nach Caesarea soll er das Blut Jesu in Mantua vergraben haben. Er ist also eine bedeutende lokale Bezugsgröße, er ist ein Schutzheiliger von Mantua. Eine spezifische antijüdische Symbolik hat er hier nicht.
- Der **Hl. Andreas** ist nicht spezifisch mit Italien oder Mantua verknüpft, aber er ist einer der beiden Schutzheiligen von Mantua. Auch er dürfte wie der Hl. Georg zu den Schutzheiligen der Fürstenfamilie gehören.
- Der **Hl. Georg** ist ebenfalls nicht durch einen spezifischen Kontext mit dem Judentum bekannt. Man könnte mit einer Brachialhermeneutik seine Hilfe für Lydda im Kampf gegen den «Drachen» im Gegenzug zur Konversion der dortigen Bewohner zum Christentum mit den Ereignissen in Mantua in Verbindung bringen, aber das ist wohl kaum gemeint, denn um Konversion ging es nicht.
- Der **Hl. Michael** ist als Erzengel für den finalen Kampf gegen den Satan und als Verantwortlicher für das Buch des Lebens jedes Menschen beim Jüngsten Gericht bekannt. Eine spezifisch antijüdische Funktion hat er nicht.
- Der **Hl. Johannes** (als späterer Täufer Jesu) ist auf sehr vielen Madonnenbildern mit Jesuskind präsent. Eine spezifische antijüdische Funktion kommt ihm nicht zu.
- Sollte die Stifterfigur rechts nicht **Elisabeth d'Este**, die Frau des Fürsten sein, dann käme **Osanna Andreasi** (**Osanna von Mantua**) in Frage, eine Stigmatikerin und lokale Selige. Dagegen spricht, dass sie zur Zeit der Erstellung des Bildes noch lebte und zudem Dominikanerin ist. Dafür spricht, dass sie als spirituelle Ratgeberin des Fürstenpaares gilt.

Daher erscheint mir eine antijüdische Ausrichtung des Bildes eher unwahrscheinlich zu sein. Antijüdisch ist der Kontext des Bildes, nicht der Bildinhalt. Zumindest gibt es keine offensichtlichen Indizien dafür. Alles läuft darauf hinaus, dass wir es mit einem Ex-Voto-Bild zu tun haben.

Was bedeutet das für die museale Präsentation? In einem Museum müsste zwingend auf die problematische Genese des Bildes hingewiesen werden, aber das Bild selbst bzw. der Bildinhalt ist kein spezifisches Beispiel für Judenfeindschaft im Bild. Aber ohne die Kontextualisierung wäre die Bildvorstellung unzureichend.

Soweit ich es sehe, verzichtet der Louvre darauf, die näheren Umstände der Entstehung des Bildes zu erläutern. Auf seiner Webseite erläutert er das Bild wie folgt:

Die Madonna della Vittoria wurde von Francesco II. Gonzaga in Auftrag gegeben, um an den zweifelhaften Sieg über die französischen Truppen Karls VIII. bei Fornovo in der Nähe von Parma am 6. Juli 1495 zu erinnern.

Ein Jahr nach der Schlacht wurde das Gemälde in einer feierlichen Prozession in die neue Kirche Santa Maria della Vittoria getragen.

Es fehlt nicht an militärischen Anspielungen: kniend und in Rüstung bringt der Markgraf der Jungfrau Maria seine Dankbarkeit zum Ausdruck. Unter den Persönlichkeiten, die den Marmorthron umgeben, befinden sich drei kriegerische Heilige in prächtiger Paradekleidung: links der Heilige Michael mit seinem großen, mit Edelsteinen besetzten Schwert und rechts der Heilige Georg mit seiner gebrochenen Lanze, wie ein „wagnerischer“ Held. Dahinter die beiden Schutzheiligen von Mantua, Andreas, erkennbar an seinem Attribut, dem Kreuz, und Longinus mit seinem gefiederten Helm. Zusammen mit der heiligen Elisabeth und dem kleinen Johannes stehen sie alle unter einer durchbrochenen Laube mit Zitronen- und Orangenbäumen, auf denen Vögel sitzen.

Auf dem Sockel des Throns, wie in einer Reihe von Gemälden mit kleinen Abmessungen, die vergoldete Bronze oder Steinreliefs imitieren. Mantegna konkurriert in seinen illusionistischen Effekten mit der Bildhauerei.¹⁹

Das finde ich für ein Museum wie das Louvre unzureichend. Einige Formulierungen sind nationalistisch gefärbt (der zweifelhafte Sieg über die französischen Truppen) bzw. geben den Sachverhalt falsch wieder: es ging um den Erhalt des Lebens des Fürsten von Mantua, nicht um seinen Sieg in der Schlacht. Das kann man dem Bild entnehmen. Darüber hinaus zeigt eine Formulierung, dass die Museumspädagogen Kenntnisse vom konkreten antijüdischen Kontext haben («in die neue Kirche Santa Maria della Vittoria getragen»). Das wird aber nicht näher erläutert. Aber das Bild ist ohne dieses Wissen nicht umfassend zu verstehen.

Ich glaube nicht, dass Museen mittel- und langfristig bei dieser Strategie der Vermeidung heikler Themen durch bloße Beschreibung der Ikonografie bleiben können (so wie auch meine, dass Kirchen antijüdische Bilder nicht einfach hängen lassen können). Aufgabe des Museums ist es nicht nur, den Fortschritt der Malerei zu dokumentieren und den Besucher:innen die Ikonografie zu erläutern, sondern in einem umfassenden Sinn Kunst-Geschichte zu vermitteln. Und zu dieser Geschichte gehört der Umstand, dass viele der ausgestellten Werke antijüdischen Kontexten entstammen oder auch antijüdische Inhalte vermitteln. Und es reicht nicht, ab und an eine Thementausstellung zum Antisemitismus und zum Antijüdischen in der Kunst zu machen und danach das Bild wieder ohne weitere Erläuterung in den Ausstellungssaal zurückzuhängen.

Fragen wie «Wie kommt ein Bild zustande? Wer gibt es mit welchen Intentionen in Auftrag? Was kostet so ein Bild und wer kommt dafür auf? Was ist der konkrete Kontext des Bildes?» müssen im Museum erörtert werden. Einen gewissen Einblick vermittelt etwa «Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts» von Michael Baxandall.²⁰ Das sollte man sich zum Vorbild nehmen. Als Baxandall das Buch schrieb, standen Fragen antijüdischer Bildinhalte noch nicht so im Blickfeld. Das hat sich geändert und muss nun nachgetragen werden.

Anmerkungen

- ¹ Katz, Dana E. (2000): Painting and the Politics of Persecution: Representing the Jew in Fifteenth-Century Mantua. In: Art History, Jg. 23, H. 4, S. 475–495.
- ² Vgl. Katz, a.a.'=., S. 493. Katz argumentiert zurecht, dass im Refektorium normalerweise ein Abendmahlsbild hängt und der funktionale sinn dieses Bildes in einem Refektorium nicht ersichtlich ist.
- ³ Gefragt nach der heutigen Kaufkraft von 110 Gold-Dukaten des Jahres 1496 sagt die Ki Perplexity: «Unter Berücksichtigung der historischen Kaufkraft könnte die Summe von 110 Dukaten heute einem Wert von mehreren Hunderttausend Euro entsprechen». Selbst wenn es nur 100.000 Euro wären, wäre es eine exorbitante Summe.
- ⁴ Kampling, Rainer; Koch, Rene (2009): Madonna della Vittoria (Gemälde von Andrea Mantegna, 1496) . In: Benz, Wolfgang (Hg.): Handbuch des Antisemitismus Band 7: Literatur, Film, Theater und Kunst. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Berlin etc.: De Gruyter Saur, S. 294–295.
- ⁵ So auch Heinrich Graetz in seiner Geschichte der Juden.
- ⁶ Capistrano soll dem Papst sogar angeboten haben, sämtliche Juden Italiens auf Schiffe zu verladen und sie in einem fernen Land abzusetzen.
- ⁷ Graetz Geschichte der Juden, Band 8, S. 255.
- ⁸ Ebd., S. 258f.
- ⁹ Ebd., S. 259.
- ¹⁰ So auch Graetz. „Er soll einen eigenen Legaten zur Untersuchung nach Trient geschickt haben; dieser wurde aber in Bern misshandelt“, Band 8, S. 260.
- ¹¹ Capistrano ist später heiliggesprochen worden. Und das wurde nie wieder rückgängig gemacht. Vielleicht sollte die katholische Kirche nach der Schoa darüber nachdenken, ob es richtig ist, einen Judenschlächter als vorbildlichen Menschen hinzustellen.
- ¹² Das ist im biblischen Text nicht intendiert, wird auf dem Bild aber so gedeutet.
- ¹³ Er ist freilich 1494 bereits gestorben, konnte auf das Bild keinen Einfluss nehmen.
- ¹⁴ So jedenfalls die Meinung von Heinrich Graetz, der schreibt, die Predigermönche predigten geradezu die Ausrottung des Judentms.
- ¹⁵ Nachweis
- ¹⁶ Vgl. Mertin, Andreas (2001): Der allgemeine und der besondere Ikonoklasmus. Bilderstreit als Paradigma christlicher Kunsterfahrung. In: tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Jg. 3, H. 9. <http://www.theomag.de/09/am1.htm>.
- ¹⁷ Kampling, Rainer; Koch, Rene (2009): Madonna della Vittoria, a.a.O.
- ¹⁸ <https://artsandculture.google.com/asset/madonna-della-vittoria/nwGN7FHRzVx5mg>
- ¹⁹ https://mini-site.louvre.fr/mantegna/acc/xmlen/section_7_0.html [Übers. DeepL]
- ²⁰ Baxandall, Michael (1988): Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 442).

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Mertin, Andreas: Die Norsa-Madonna. Ein antijüdisches Bild und sein Hintergrund, tà katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 155 – Fort-Schreibungen, erschienen 01.06.2025
<https://www.theomag.de/155/pdf/am875.pdf>