

CHRISTIAN NIKOLAUS OPITZ

Imagines provocativas ad libidinem?

Der nackte (Frauen-)Körper der profanen Wandmalerei des späten Mittelalters

Entgegen der gängigen Forschungsmeinung waren Darstellungen, die Nacktheit und Erotik zum Inhalt haben, im Mittelalter nicht nur in Randbereichen und ‚inoffiziellen‘ Bildmedien denkbar, sondern auch in der Wandmalerei. In den Freskendekorationen höfischer Repräsentationsräume trifft man häufig auf Bilder, in denen die Zurschaustellung des nackten (weiblichen) Körpers eine zentrale Rolle spielt. Das beliebteste Bildmotiv waren dabei offenbar Badeszenen; aber auch in Zyklen, die höfische Erzählstoffe illustrieren, sind immer wieder Liebespaare in intimen Situationen wiedergegeben, bei denen die Frau mit entblößten Brüsten zu sehen ist. Auch in Bildern von höfischen Vergnügungen kommen Teilentblößungen des weiblichen Körpers, etwa der Beine, vor, ebenso wie Szenen, in denen Männer Frauen an Bein, Busen oder Scham fassen. Wie in vielen Aktbildern der Neuzeit kommt es zu einer asymmetrischen Repräsentation von Mann und Frau. Der Mann erscheint als aktiv Handelnder, die Frau hingegen als passives Objekt, das dem männlichen Begehren ausgesetzt ist. Damit wird der nackte weibliche Körper auch gezielt für den Blick des Betrachters als begehrenswertes Objekt inszeniert. Verschiedene zeitgenössische Kleriker unterstellten solchen Bildern daher dezidiert pornographische Absichten. Eher muss man diese Darstellungen aber als visuelles Äquivalent der Schwank- und der Fabliaux-Dichtung sehen, in der man häufig vergleichbare Schilderungen des Sexuellen findet. Die komische Wirkung der Bilder wird meist noch dadurch gesteigert, dass sie innerhalb ein- und derselben Raumausmalung ‚ernsten‘ Bildthemen gleichberechtigt zur Seite gestellt sind.

Nacktheit als Randphänomen?

Befragt man Kunsthistoriker beziehungsweise Kunsthistorikerinnen über die Relevanz der Nacktheit im Mittelalter für ihr Fach, wird man in der Regel etwa folgende Antwort bekommen: „Die Darstellung des Nackten war [...] in der Kunst des gesamten Mittelalters [...] auf die wenigen Möglichkeiten beschränkt, wo dies der Bibeltext ausdrücklich verlangte, so vor allem auf die Verbildlichung des er-

sten Menschenpaares.“¹ Spätestens ab dem 13. Jahrhundert trifft man aber immer häufiger auf Darstellungen, die Nacktheit und Erotik zum Inhalt haben², ohne sich auf biblische oder im weiteren Sinn christliche Textvorgaben zu beziehen. Allerdings wurde diese erotische Kunst, so der Konsens, „von der offiziellen Ideologie in Randgebiete verdrängt“ und trieb ihre Blüten „vor allem in der Buchmalerei, der Graphik und den Misericordien“.³ Genau genommen müsste man in diesem Zusammenhang freilich von den offiziellen Ideologien sprechen, denn neben der

1 Der vorliegende Text ist gegenüber der Vortragsversion wesentlich erweitert. Hatte die knapp bemessene Redezeit eine Konzentration auf einige wenige Bildbeispiele notwendig gemacht, so geht es mir hier nicht zuletzt auch darum, die Fülle des vorhandenen Materials zu präsentieren.

Allen Teilnehmern der Tagung sei an dieser Stelle für die angeregte Diskussion zu meinem Vortrag gedankt; sie brachte so manchen Denkanstoß. Für Hinweise und Kritik danke ich außerdem: Johanna Bampi, Martina Hauschka, Kristina Klebel, Maria Theisen, Hanns-Paul Ties und ganz besonders Michaela Zöschers.

Daniela HAMMER-TUGENDHAT, *Erotik und Inquisition. Zum „Garten der Lüste“ von Hieronymus Bosch*, in: *Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten*, hrsg. v. Daniela Hammer-Tugendhat/Renate Berger, Köln 1985, S. 10-47, hier S. 35. Ähnliche Aussagen sind in der Fachliteratur häufig anzutreffen. Vgl. z. B. Veronica SEKULES, *Women and Art in England in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, in: *Ausstellungskatalog Age of Chivalry. Art in Plantagenet England 1200-1400*, hrsg. v. Jonathan Alexander/Paul Binski, London 1987, S. 41-48, hier S. 42: “Nudity had little allure in [...] medieval art. It could represent innocence, as in the case of Adam and Eve before the fall, or the lewdness of Luxuria, or the preparedness for the afterlife of a naked soul. As a device for demonstrating appreciation of the body it had absolutely no currency, though much pleasure seems to have been gained in general [i. e. in der Literatur] from the female form.”

2 Dass Nacktheit im Mittelalter nicht zwingend mit Erotik in Beziehung stehen muss, wird gerade durch die vielfältigen Beiträge des vorliegenden Tagungsbandes aufgezeigt. Wenn ich die Begriffe „Nacktheit“ und „Erotik“ hier so selbstverständlich kombiniere, dann deshalb, weil es im folgenden um Bilder gehen wird, die in den höfischen Minnediskurs eingebettet sind, wo Nacktheit mit körperlicher Liebe bzw. sexuellem Begehren gekoppelt ist. Weitgehend unberücksichtigt bleiben hingegen andere Darstellungen von Nacktheit, etwa aus dem Bereich der skatologischen Komik, wo der entblößte Anus eine wichtige Rolle spielt. Der Vollständigkeit halber sei jedoch vermerkt, dass auch solche Darstellungen in der profanen Wandmalerei vorkommen, z. B. in der Veilchenschwank-Szene im Haus „Zur Zinne“ im schweizerischen Diessenhofen (um 1330). Vgl. dazu Roland BÖHMER, *Neidhart im Bodenseegebiet. Zur Ikonographie der Neidhartdarstellungen in der Ostschweizer Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, in: *Neidhartrezeption in Wort und Bild*, hrsg. v. Gertrud Blaschitz, Krems 2000, S. 30-52, bes. 31-33 u. Abb. 1; vgl. auch Roland BÖHMER, *Bogenschiütze, Bauerntanz und Falkenjagd. Zur Ikonographie der Wandmalereien im Haus „Zum Brunnenhof“ in Zürich*, in: *Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter. Freiburger Colloquium 1998*, hrsg. v. Eckart Conrad Lutz/Johanna Thali/René Wetzels, Tübingen 2002, S. 329-364, bes. S. 345 u. Abb. 10-11.

3 HAMMER-TUGENDHAT, *Bosch*, S. 35.

kirchlichen Leitkultur etablierte sich ab dem Hochmittelalter in Europa auch eine weltliche, nämlich die höfische Kultur.⁴ Dies schlug sich auch in der Bildproduktion nieder, so dass neben der religiösen bald auch eine profane Kunst florierte, die ihre Inhalte nicht aus der christlichen Texttradition bezog, sondern Stoffe aus der höfischen Dichtung illustrierte oder ganz allgemein höfische Lebensformen wiedergab.⁵ Es kann daher nicht verwundern, dass man in der weltlichen Malerei häufig auf Darstellungen trifft, die man mit Markus Müller als „Minnebilder“ bezeichnen kann, ist doch bekannt, dass der Liebe zwischen Ritter und Dame im höfischen Gesellschaftsentwurf zentrale Bedeutung zugesprochen wurde.⁶ Dabei stand – sowohl in der Traktatliteratur als auch in der Bildproduktion – dem Ideal der streng reglementierten, oft geradezu spirituell überhöhten hohen Minne das Zerrbild der einzig auf Erfüllung sexuellen Verlangens ausgerichteten niederen Minne gegenüber. Bilder, in denen es zu unzüchtigen Berührungen zwischen den Liebenden kommt, oder Bilder, in denen die Liebenden nackt zu sehen sind, Bilder also, in denen Sexualität offen thematisiert wird, gehörten folglich eindeutig letzterem Bereich an und stellten auch innerhalb der höfischen Normen einen Regelverstoß dar. Daher,

4 Das hat z. B. Georges Duby hervorgehoben, Georges DUBY, *Die Zeit der Kathedralen. Kunst und Gesellschaft 980–1420*, Frankfurt a. M. 1999, S. 435–442.

5 Eine grundlegende Überblicksdarstellung zur mittelalterlichen Profankunst fehlt nach wie vor. Das oft zitierte Opus magnum Raimond van Marles kann diesen Mangel keineswegs wettmachen, da es kaum mehr bietet als eine zwar umfangreiche, aber dennoch unvollständige Materialsammlung: Raimond VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance et la décoration des demeures*, 2 Bde., Den Haag 1931–1932. Eine umfassende Zusammenstellung von Kunstwerken, in denen Stoffe der weltlichen Dichtung rezipiert werden, bringt: Norbert H. OTT, *Literatur in Bildern. Eine Vorbemerkung und sieben Stichworte*, in: *Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter*. Freiburger Colloquium 1998, hrsg. v. Eckart Conrad Lutz/Johanna Thali/René Wetzel, Tübingen 2002, S. 153–197. Zu Bildern mit Minnethematik vgl. Michael CAMILLE, *Die Kunst der Liebe im Mittelalter*, Köln 2000; Markus MÜLLER, *Minnebilder. Französische Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 1996; Kaharina A. GLANZ, *De arte honeste amandi*. Studien zur Ikonographie der höfischen Liebe, Frankfurt/Main 2005; Stefan MATTER, *Minneszenen in der bildenden Kunst des späteren Mittelalters und ihr Verhältnis zu Minnereden*, in: *Triviale Minne? Konventionalität und Trivialisierung in spätmittelalterlichen Minnereden*, hrsg. v. Ludger Lieb/Otto Neudeck, Berlin 2006, S. 165–199.

6 Entgegen der älteren Meinung besteht heute ein Konsens darüber, dass die höfische Liebe viele verschiedene Facetten aufwies und sich nicht auf ein simples Konzept à la ‚Anbetung einer unerreichbaren Frau durch den Mann‘ reduzieren lässt. Entsprechend vielfältig ist die Literatur zu dem Thema; sie an dieser Stelle auch nur annähernd vollständig wiederzugeben, ist nicht möglich. Ich beschränke mich daher darauf, auf das bekannte Überblickswerk Joachim Bumkes zu verweisen, da es eine gute Einführung in den Themenkreis bietet: Joachim BUMKE, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, München 1986, S. 503–582.

so betont Müller in seiner umfangreichen Untersuchung französischer Minnebilder des 13. und 14. Jahrhunderts, seien entsprechende Darstellungen auch innerhalb des Systems höfischer Kunst nur in Randzonen oder in anderen „inoffiziellen“ Bereichen denkbar gewesen. Während „Illustrationen der ‚hohen‘, weil unphysischen und reglementierten Minne“ üblicherweise „auf Kunstgegenständen der höfischen Standeskultur“ angebracht seien⁷, bilde vor allem die *bas-de-page*-Zone illuminierter Handschriften „das künstlerische Medium des Drastisch-Niedrigen“, in dem „ungehemmte Kreatürlichkeit in allen Spielarten [...] eine Existenzberechtigung“ finde.⁸

Exemplarisch lässt sich dies mit Müller an einem Motiv veranschaulichen, in dem Nacktheit bzw. Sexualität auf besonders drastische Weise zur Darstellung gelangt: dem Phallusbaum. In einer Mitte des 14. Jahrhunderts von einer Pariser Werkstatt angefertigten Handschrift des Rosenromans findet man gleich auf zwei Seiten in der *bas-de-page*-Zone einen Baum mit phallus-förmigen Früchten.⁹ In einem der beiden Bilder (fol. 106v) ist eine Nonne zu sehen, welche die Früchte des Baumes erntet, während rechts daneben eine weitere Nonne in inniger Umarmung mit einem Mönch dargestellt ist.¹⁰ In der anderen Darstellung (fol. 160r) sind es gar zwei Klosterfrauen, welche die Früchte vom Baum pflücken, rechts hingegen erblickt man einen Mönch, der einer Nonne einen vom Körper getrennten, geflügelten Phallus überreicht (Abb. 1).¹¹ Die Nähe dieser Motive zur zeitgenössischen

7 MÜLLER, Minnebilder, S. 57.

8 MÜLLER, Minnebilder, S. 55. Vgl. auch Michael CAMILLE, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992, S. 99–127.

9 Paris, Bibliothèque Nationale, MS fr. 25526. Vgl. Lillian RANDALL, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley 1966, S. 191; CAMILLE, *Image*, S. 147–149; CAMILLE, *Kunst*, S. 89–91; MÜLLER, *Minnebilder*, S. 54–55; Harald WOLTER-VON DEM KNESEBECK, *Zahm und wild: Thematische Spannungsverhältnisse und ihre (topographische) Organisation. Die Wandmalereien des Jagdzimmers von Schloß Moos in Eppan*, in: *Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation. Burgdorfer Colloquium 2001*, hrsg. v. Eckart Conrad Lutz/Johanna Thali/René Wetzel, Tübingen 2005, S. 479–519, hier S. 505–506.

10 Abgebildet bei CAMILLE, *Image*, Abb. 81, dort allerdings fälschlich als fol. 196r angegeben.

11 Das Motiv des vom Körper getrennten, geflügelten Phallus kommt in der spätmittelalterlichen Kunst öfter vor. Es basiert auf der schon in der Antike üblichen Umschreibung des männlichen Geschlechtsorgans als „Vogel“ (vgl. im heutigen Sprachgebrauch engl. „cock“ oder ital. „uccello“). Vgl. Malcolm JONES, *Sex and Sexuality in Late Medieval and Early Modern Art*, in: *Privatisierung der Triebe? Sexualität in der frühen Neuzeit*, hrsg. v. Daniela Erlach/Markus Reisenleitner/Karl Vöcelka, Frankfurt a. M. 1994, S. 187–295, bes. S. 203–206.

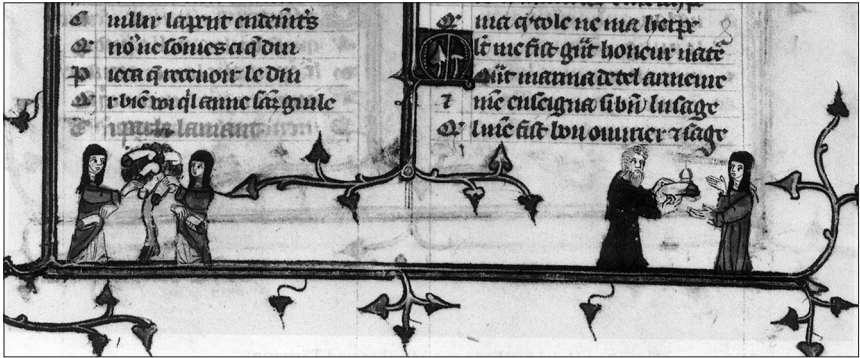


Abbildung 1: Phallusbaum. Bas-de-page-Zone einer Rosenroman-Handschrift, um 1340, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 25526, fol. 160r.



Abbildung 2: Braunschweiger Musterbuch, fol. 26v. Federzeichnung, um 1390, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett.

Schwankliteratur – man denke nur an den „Turney von dem czers“ – ist evident¹², ihr Vorkommen im Kontext einer allegorisch-stilisierten Dichtung wie dem Rosenroman aber umso erklärungsbedürftiger. Befremdlich ist vor allem die demonstrative Zurschaustellung männlicher Geschlechtsteile in den Bildern, fordert der Text des Rosenromans doch dezidiert, dass man Genitalien und andere ‚schmutzige‘ Dinge nur ja nicht beim Namen nennen dürfe, sondern sie *gloser par quelque courtoise parole* (V. 6904), durch höfische Worte umschreiben, solle.¹³ Das hier festzustellende antithetische Verhältnis zwischen dem Romantext und den ihn begleitenden Bildern lässt sich wohl am ehesten erklären, indem man den *bas-de-page*-Illustrationen eine ironisch-entlarvende Funktion zuschreibt: Was im Text durch metaphorische Sprachbilder verhüllt und sublimiert wird, wird in den Miniaturen visuell bloßgelegt und auf die Ebene des Sexuellen reduziert. Folgt man dieser von Müller ausgearbeiteten These, so erscheint der Phallusbaum ganz konkret als „Pervertierung des im Text allegorisch verwandten Motivs des ‚Rosenpflückens‘ [...] als Metapher für den Geschlechtsakt“.¹⁴

Zu den ‚inoffiziellen‘ Medien, in denen Nacktheit darstellbar war, zählen laut Müller auch die so genannten Musterbücher, also Zeichnungskonvolute, in denen Kopien nach älteren Kunstwerken gesammelt wurden, die dann wiederum als Vorlagen für Neuschöpfungen herangezogen werden konnten.¹⁵ Da sie ausschließlich zum Gebrauch innerhalb der Künstlerwerkstatt bestimmt waren, ihnen also ein ausgesprochen privater Charakter zukam, waren Darstellungen erotischen Werbens hier offenbar bedenkenlos möglich. Ein um 1380 entstandenes, Jacquemart de Hesdin zugeschriebenes Exemplar eines solchen Musterbuches etwa enthält eine Zeichnung, auf der zu sehen ist, wie ein Mann einer neben ihm sitzenden Dame körperlich nahe kommt: Während er ihr die eine Hand um die Schulter gelegt

12 Darauf hat zuletzt Harald Wolter-von dem Knesebeck eindringlich verwiesen: WOLTER-VON DEM KNESEBECK, Spannungsverhältnisse, S. 510–514.

13 Vgl. MÜLLER, Minnebilder, S. 54f.

14 MÜLLER, Minnebilder, S. 55. Ähnliches lässt sich über die Übergabe des Penis durch den Mann an die Nonne sagen. Diese stellt eine regelrechte Parodie auf „das Bildthema der zeremoniellen ‚Minnegabe‘ als ikonographische Konstante der ‚hohen‘ Minne“ dar. Ebd., S. 54.

15 Zur Gattung der Musterbücher: Ulrike JENNI, Vom mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit, in: Ausstellungskatalog Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, hrsg. v. Anton Legner, Köln 1978, Bd. 3, S. 139–150; Robert W. SCHELLER, Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470), Amsterdam 1995.

hat, greift er mit der anderen unverhohlen in ihre Schamgegend.¹⁶ Parallelen dazu finden sich auf einigen Blättern des so genannten Braunschweiger Musterbuchs, das um 1390 von einem böhmischen Künstler angelegt wurde.¹⁷ Während viele der darin enthaltenen Zeichnungen Liebespaare beim höfischen Gespräch, der *conversation galante*, zeigen, lassen sich andere geradezu als parodistische Kontrafaktur dieses Bildthemas bezeichnen.¹⁸ Das gilt besonders für fol. 25r, auf dem ein höfisch gekleideter Mann das Kleid der neben ihm sitzenden Dame anhebt und dadurch ihre Beine bis an die Knie entblößt; oder für fol. 26v, auf dem die linke Hand des Mannes sich in auffälliger Weise auf der Höhe seines Geschlechts befindet, während die ihm gegenüber sitzende Frau ihren Blick gebannt auf ebendiese Stelle zu richten scheint (Abb. 2). Der erotische Gehalt der Szene wird durch die spezifische Darstellung der Frau vollends evident: Das Haar fällt ihr aufgelöst über die bloßen Schultern, das Kleid ist weit ausgeschnitten, der Rock auch bei ihr bis zum Knie hochgeschoben. Wenngleich auf den beiden genannten Blättern nicht völlige Nacktheit zur Darstellung kommt, so haben wir es doch mit einer deutlich sexuell konnotierten Form der Entblößung zu tun, die einen klaren Verstoß gegen die im späten Mittelalter gültigen Anstandsregeln darstellt. Denn – so belehrt der Chevalier de La Tour Landry in seinem bekannten, 1371–1372 verfassten Erziehungsbuch seine Töchter – eine Frau sollte nicht „um der Welt zu gefallen, ihr schönes Haar oder ihren Hals oder Busen noch sonst etwas zeigen, was bedeckt werden muss“¹⁹. Einen noch umfangreicheren Katalog zu verhüllender Körperteile stellt schon im 13. Jahrhundert Robert de Blois zusammen:

„Es ist nicht gut für eine Frau, ihren weißen Körper vor anderen als ihren engsten Freundinnen zu entblößen. Die eine Frau erlaubt einen Blick auf ihren Busen,

16 Dazu Markus MÜLLER, Beobachtungen zur ikonographischen Kanonbildung der höfischen Minne: Das Braunschweiger Musterbuch im Herzog Anton Ulrich-Museum, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 35 (1996), S. 43–68, hier S. 53 u. Abb. 10.

17 Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 63; Joseph NEUWIRTH, Das Braunschweiger Musterbuch eines mittelalterlichen Malers, Prag 1897; SCHELLER, Model-Book, S. 211–217; MÜLLER, Kanonbildung; Jiří FAJT (Hrsg.), Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437, München/Berlin 2006, S. 195.

18 Vgl. MÜLLER, Kanonbildung, S. 52.

19 „[...] *montrer pour plaire ou monde son beau chief, sa gorge, ne sa poitrine, ne riens qui se doit tenir couuert.*“ Zit. nach Michael Y. Offord (Hrsg.), *The Book of the Knight of the Tower*, übers. v. William Caxton, London/New York/Toronto 1971, S. 229. Die deutsche Übersetzung nach Georges Duby (Hrsg.), *Geschichte des privaten Lebens*, Bd. 2: Vom Feudalzeitalter zur Renaissance, Deutsch von Holger Fließbach, Frankfurt a. M. 1990, S. 337.

um zu zeigen, wie weiß ihre Haut ist. Eine andere lässt absichtlich ihre Flanke sehen. Wieder eine andere zeigt zuviel Bein. Ein kluger Mann lobt dieses Betragen nicht; denn die Sinneslust ergreift mit List Besitz vom Herz des anderen, wenn das Auge mitspielt. [...] Und jede Dame sollte den Grundsatz kennen: Jene, die ihren Körper den Blicken anderer feilbietet, betrügt sich schlecht.“²⁰

In den beschriebenen Zeichnungen kommt es also zu einem drastischen Bruch nicht nur mit den Konventionen der hohen Minne, sondern auch mit gesellschaftlichen Normen im Allgemeinen. Daher vermutet Markus Müller, derartige Darstellungen seien „lediglich durch die Privatheit des künstlerischen Mediums zu erklären“²¹. Die „Möglichkeit einer pragmatischen Nutzenanwendung [...] außerhalb des Musterbuchs“ hält er für „eher unwahrscheinlich“.²² Allerdings kann Müller keinerlei Belege, ja nicht einmal Indizien anführen, die seine Annahme bestätigen würden; seine Deutung beruht im Grunde einzig auf der Überzeugung, dass Erotik in offiziellen Bildmedien eben prinzipiell nicht darstellbar gewesen sei. Jedoch: Das Gegenteil lässt sich beweisen.

Im Bereich der profanen Wandmalerei existieren gar nicht wenige Darstellungen, die sich den drastisch-erotischen Musterbuchzeichnungen zur Seite stellen lassen und dadurch belegen, dass diese sehr wohl auch in einem öffentlich-repräsentativen Rahmen als Vorlage herangezogen werden konnten. Werke der Monumentalmalerei wurden jedoch von der Forschung zu Nacktheit und Erotik in der Kunst des Mittelalters bislang kaum wahrgenommen, geschweige denn eingehend untersucht. Nur einige wenige Beispiele – etwa das Jungbrunnenfresko von Manta, von dem noch die Rede sein wird – haben Eingang in die entsprechende Literatur gefunden, werden dort aber meist nur cursorisch als Beleg für einen ansonsten verlorenen Denkmalbestand abgehandelt.²³ Im Folgenden soll daher gezeigt werden, dass aus dem Spätmittelalter

20 *De ce se fait dame blamer / Qui seut sa blanche char mostrer / A ces de cui n'est pas privee. / Aucune laisse desfermee / Sa poitrine, por ce c'on voie / Confaitemant sa char blancheie; / Une autre laisse tot de gré / Sa char aparoir au costé; / Une ses jambes trop descuevre. / Proudons ne loe pas cest euvre, / Car covoitise tost deçoit / Fol cuer d'autrui, quant il la voit. / [...] / Et se doit bien dame savoir: / Cele qui sovant se deslie / Voiant les genz, fait vilonie.* John Howard Fox, Robert de Blois. *Son œuvre didactique et narrative. Etude linguistique et littéraire suivie d'une édition critique avec commentaire et glossaire de l'Enseignement des Princes et du Chastoiement des Dames*, Paris 1950, S. 138–139, V. 189–210. Die deutsche Übersetzung nach DUBY, *Geschichte*, S. 345–346.

21 MÜLLER, *Kanonbildung*, S. 60.

22 ebd., S. 54.

23 Vgl. die Feststellung Daniela Hammer-Tugendhats zur erotischen Kunst des späten Mittelalters: „Einer der Gründe für die Vernachlässigung dieses Fragenkomplexes im Spätmittelalter ist

wesentlich mehr an erotischen Wandmalereien erhalten ist, als gemeinhin angenommen wird, und dass die Darstellung des nackten menschlichen Körpers gerade auch in dieser monumentalen Form offenbar fest etablierten und weit verbreiteten Darstellungskonventionen folgte. Dabei geht es mir einerseits um die Präsentation des oft weniger bekannten Materials; andererseits soll aber auch der Versuch unternommen werden, wenigstens ansatzweise zu ergründen, welche Bedeutung(en) solchen Bildern von den Zeitgenossen beigemessen wurde(n).

Erotisches in der Wandmalerei

Minnebilder gehörten im 14. und 15. Jahrhundert zum Standardrepertoire der Ausmalung höfischer Wohn- und Repräsentationsräume. Dabei ist ganz grundsätzlich festzuhalten, dass alle aus Buchmalerei und Kleinkunst bekannten Themen auch im Medium der Wandmalerei vorkommen: die schlichte *conversation galante*²⁴, Liebespaare beim Schachspiel²⁵, die Darbringung von Minnegaben

wohl die mangelnde Erhaltung der originalen Objekte im Bereich der Profankunst. Wir können aber davon ausgehen, daß die erotische Kunst in der höfischen Kultur des 14. Jahrhunderts einen breiten Platz einnahm. Dies lässt sich aus den erhaltenen Originalen, den Reflexen in der Kunst des 15. Jahrhunderts, vor allem der Grafik, und den Inventaren schließen.“ Daniela HAMMER-TUGENDHAT, Erotik und Geschlechterdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians, in: Studien zur Geschichte der Geschlechterbeziehung in der Kunst, hrsg. v. ders., Kumulative Habilitationsschrift im Fach Kunstgeschichte, Wien 1994, S. 16–17.

Auch Michael Camille bringt in seiner Untersuchung zur Kunst der Liebe im Mittelalter den Jungbrunnen von Manta als einziges Beispiel aus der Monumentalmalerei, CAMILLE, Kunst, S. 84–86. In den Untersuchungen Markus Müllers bleiben Wandmalereien, wie aus dem oben Gesagten ersichtlich sein dürfte, überhaupt außen vor, MÜLLER, Minnebilder; MÜLLER, Kanonbildung. Das ist jedoch vor allem bei der Arbeit zu den französischen Minnebildern verständlich, da, soweit ich sehe, aus Frankreich tatsächlich keine entsprechenden Fresken erhalten sind. Zudem muss hier explizit darauf hingewiesen werden, dass die Ergebnisse Müllers, trotz der oben geäußerten Kritik, die Grundlage des vorliegenden Beitrags bilden, lassen sich die von ihm „anhand der französischen Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts“ exemplifizierten Verfahren doch weitestgehend „in der gesamten mittelalterlichen Profankunst“ nachweisen, MÜLLER, Minnebilder, S. 195.

24 Zum Bildthema der *conversation galante* vgl. MÜLLER, Minnebilder, S. 101–110. In der Wandmalerei erfreute sich das Thema großer Beliebtheit; die bekanntesten Beispiele finden sich im sog. „Saal der Liebespaare“ auf Burg Runkelstein (um 1380). Vgl. Kristina DOMANSKI/Margit KRENN, Die profanen Wandmalereien im Westpalas, in: Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, André Bechtold (Red.), Bozen 2000, S. 51–98, hier S. 92–95.

25 Zu Darstellungen des Schachspiels als Minneallegorie: MÜLLER, Minnebilder, S. 120–128. Beispiele in der Wandmalerei sind u. a. erhalten in: Zürich, Haus Zur Mageren Magd (um 1370), vgl.

durch den Mann²⁶, die Bekrönung des Mannes durch die Frau²⁷, die Dame, die ihren Geliebten mit einem Liebespfeil verwundet²⁸, der Liebesgott Amor, der seine Pfeile verschießt²⁹, der Hof der Frau Minne³⁰; die Erstürmung der Minneburg³¹. Neben solchen eindeutig dem Bereich der hohen Minne zuzuordnen-

Eckart Conrad LUTZ, *Der Minnegarten im Zürcher Haus zur Mageren Magd – ein unspektakulärer Fall?* in: *Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter*. Freiburger Colloquium 1998, hrsg. v. Eckart Conrad Lutz/Johanna Thali/René Wetzel, Tübingen 2002, S. 365–404, bes. S. 375–379 u. Abb. 8; *Burg Arco (Trentino), Sala degli affreschi* (um 1370), vgl. Giovanna DEGLI AVANCINI, *Katalogeintrag Arco, Castello, Sala degli affreschi*, in: *Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, hrsg. v. Laura Dal Prà/Ezio Chini/Marina Botteri Ottaviani, Trient 2002, S. 572–599, bes. Abb. 20.20; *Zürich, Haus Zum Römer (um 1400)*, vgl. Jürg E. SCHNEIDER/Jürg HANSER, *Wandmalerei im Alten Zürich, Zürich/Egg 1986*, S. 17, S. 103 u. Abb. 27.

26 **Zum Bildthema:** MÜLLER, *Minnebilder*, S. 76–81. Prominentes Beispiel aus der Wandmalerei ist das Julibild in den Trienter Adlerturmfresken (um 1400). Vgl. Enrico CASTELNUOVO, *I mesi di Trento. Gli affreschi di torre Aquila e il gotico internazionale*, Trient 1986, Abb. auf S. 161. Vgl. auch Steffi ROETTGEN, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien 1400–1470*, Bd. 1, München 1996, S. 28–41 u. Tafel 6.

27 Trient, *Adlerturm, Monatsbild Mai (um 1400)*; vgl. CASTELNUOVO, *Mesi*, Abb. auf S. 119, ROETTGEN, *Wandmalerei*, Tafel 3. *Pallanza, Palazzo dei Morigia (um 1445)*; vgl. Mina GREGORI (Hrsg.), *Pittura tra il Verbano e il lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, Mailand 1996, S. 16–17, S. 239–240.

28 **Zum Bildthema:** Paul F. WATSON, *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*, Philadelphia 1979, S. 41–42; CAMILLE, *Kunst*, S. 41–42. Als Fresko findet sich das Thema in der böhmischen Burg Blatna (um 1470); vgl. Josef KRÁSA, *Nástěnná malba*, in: *Pozdně Gotické umění v Čechách*, hrsg. v. Jaromír Homolka, Prag 1978, S. 255–314, hier S. 276–280, Abb. auf S. 278. In dem freskierten Raum in Blatna befindet sich übrigens auch die Darstellung eines Mannes, der in anbetender Haltung vor einer nackten Dame kniet. Möglicherweise illustrieren beide Szenen die Macht der personalisierten Frau Minne.

29 **Zum Bildthema:** MÜLLER, *Minnebilder*, S. 172–194. Als Fresko findet sich das Thema in der sog. *Camera d'Amore im Castello di Sabbionara in Avio (um 1330)*; vgl. Serenella CASTRI, *La camera d'Amore: proposte interpretative*, in: *Castellum Ava. Il castello di Avio e la sua decorazione pittorica*, hrsg. v. Enrico Castelnovo, Trient 1987, S. 198–221 u. Abb. auf S. 103; Giovanna DEGLI AVANCINI, *Katalogeintrag Avio, Castello di Sabbionara, Camera di Amore*, in: *Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, hrsg. v. Laura Dal Prà/Ezio Chini/Marina Botteri Ottaviani, Trient 2002, S. 534–545, bes. Abb. 19.5.

30 **Fresko aus der Südtiroler Burg Lichtenberg (um 1400)**, jetzt im *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*, Innsbruck; vgl. Julius VON SCHLOSSER, *Die Wandgemälde aus Schloss Lichtenberg in Tirol*, Wien 1916, Tafel X; Josef RIEDMANN, *Mittelalter*, in: *Geschichte des Landes Tirol*, Bd. 1: *Von den Anfängen bis 1490*, S. 291–698, hier S. 622 u. Abb. auf S. 625; Hans NOTHDURFTER, *Die Ruine Lichtenberg*, Lana 1995, S. 9–13.

31 **Zum Bildthema:** MÜLLER, *Minnebilder*, S. 159–171; Markus MÜLLER, *Ein neuerlicher Angriff auf die Minneburg. Sprachbilder und Bildsprache der Minne*, in: *Bild und Abbild vom Menschen im Mittelalter*, hrsg. v. Elisabeth Vavra, Klagenfurt 1999, S. 89–109. Beispiele in der Wandmalerei: Diessenhofen, *Haus Zur Zinne (um 1330)*, vgl. Robert DURRER/Rudolf WEGEL, *Zwei schweizerische*

den Darstellungen stößt man aber immer wieder auf Elemente, in denen mehr oder weniger explizit auch die körperliche Seite der Liebe thematisiert wird. Die dazu eingesetzten Darstellungsmittel müssen natürlich nicht zwingend die Wiedergabe nackter Körper beinhalten, sie können auch wesentlich subtiler sein. So konnte Eckart Conrad Lutz an Hand des Minnegartens im Zürcher Haus zur Mageren Magd nachweisen, dass auch in scheinbar unspektakulären Szenenfolgen höfischer Vergnügungen das Thema Sexualität auf unterschwellige Weise sehr präsent sein kann.³² Deutlicher wird das Phänomen in einem anderen Liebesgarten greifbar, der sich ebenfalls in einem Altstadtthaus in Zürich erhalten hat und wohl annähernd gleichzeitig mit jenem in der Mageren Magd, nämlich um 1370, entstanden ist: Im zweiten Stock des Schäniserhauses (Münsterhof 6) sind in einer Sitznische fünf Liebespaare nebst einem Diener dargestellt, die sich in einem baumbestandenen Garten versammelt haben (Abb. 3).³³ Während sich vier dieser Paare mit Ballspiel und galanter Konversation die Zeit vertreiben, also die höfischen Anstandsregeln einhalten, werden diese vom Paar ganz rechts gebrochen: Die Frau hat ihre Arme emporgehoben, um eine Frucht, vermutlich einen Apfel, von einem Baum zu pflücken³⁴, ihr Geliebter steht in ihrem Rücken und umfasst indessen von hinten mit den Händen ihre Brüste. Ähnlich wie die Phallusbäume in der *bas-de-page*-Zone der oben besprochenen Rosenroman-Handschrift den sexuellen Subtext der Erzählung

Bilderzyklen aus dem Anfang des XIV. Jahrhunderts, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich LXIII (1899), S. 257–284, bes. S. 270–284 u. Tafel VIII; BÖHMER, Neidhart, S. 31–33 u. Abb. DI011.JPG auf der dem Band beiliegenden CD-ROM; Konstanz, Rineggscher Domherrenhof (Mitte 14. Jahrhundert), jetzt im Rosengartenmuseum, Konstanz; vgl. Peter WOLLKOPF, Ausstellungskatalog Ritter – Heilige – Fabelwesen. Wandmalerei in Konstanz von der Gotik bis zur Renaissance, Konstanz 1988, S. 23, S. 114 u. Abb. 15.

32 Ehemals Leuengasse 17, jetzt im Depot der städtischen Denkmalpflege. Vgl. LUTZ, Minnegarten; Eckart Conrad LUTZ, Wandmalerei und Texte. Zum kulturgeschichtlichen Erkenntniswert von Ausmalungen am Beispiel von Schweizer Profanbauten des Spätmittelalters, in: Geschichte in Schichten. Wand- und Deckenmalerei im städtischen Wohnbau des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Internationales Symposium 2000 in Lübeck, hrsg. v. Annegret Möhlenkamp/Ulrich Kuder/Uwe Albrecht, Lübeck 2002, S. 180–196, bes. S. 184–187.

33 Charlotte GUTSCHER-SCHMID, Bemalte spätmittelalterliche Repräsentationsräume in Zürich, in: Nobile Turegum multarum copia rerum. Drei Aufsätze zum mittelalterlichen Zürich, hrsg. v. Jürg E. SCHNEIDER/ François GUEX/ Charlotte GUTSCHER-SCHMID, Zürich 1982, S. 76–127, hier S. 103–105; SCHNEIDER/HANSER, Wandmalerei, S. 17 u. S. 101 u. Abb. 22–23.

34 Der Gegenstand, nach dem die Frau greift, ist nicht mehr zu erkennen, da das Fresko genau an der betreffenden Stelle beschädigt ist. Die Szene lässt sich m. E. aber nur so deuten, dass die Frau eine Frucht vom Baum pflückt. Eine Deutung als Ballspielszene etwa scheidet aus, weil die Figur ja kein Gegenüber hat.



Abbildung 3: Minnegarten. Fresko, um 1370, Zürich, Schäniserhaus.

evident machen, wird auch im Zürcher Fresko ein Motiv eingefügt, das die Konventionen der hohen Minne bricht und damit auch das scheinbar ehrbare Verhalten der übrigen Paare in anderem Licht erscheinen lässt. Das gilt besonders für die beiden Ballspielenden, war das Ballspiel doch im Mittelalter ohnehin mit erotischen Konnotationen belegt.³⁵ Zudem wirkt die ballwerfende Dame im Minnegarten des Schäniserhauses durch ihren hoch erhobenen rechten Arm regelrecht wie ein Spie-

³⁵ Vgl. Gertrud Blaschitz/Barbara Schedl, Die Ausstattung eines Festsalles im mittelalterlichen Wien. Eine ikonologische und textkritische Untersuchung der Wandmalereien des Hauses „Tuchlauben 19“, in: Blaschitz, Neidhartrezeption, S. 84–111, hier S. 96–97.



Abbildung 4: Apfelernte. Fragment eines Wandbehangs, um 1480, Privatsammlung.

gelbild der ‚begrapschten‘ Frau ganz rechts; Ballspiel- und Liebesszene sind also formal aufeinander bezogen. So wird dem Betrachter ermöglicht, wenn nicht nahe gelegt, hier auch inhaltliche Parallelen wahrzunehmen.

Aber nicht nur aufgrund ihrer ironisch-entlarvenden Funktion lässt sich die beschriebene Szene des Freskos mit den Phallusbäumen in der Buchmalerei vergleichen; gemeinsam ist beiden Bildern auch, dass sie ihre ironische Wirkung aus der visuellen Umsetzung eines Wortspiels beziehen. Ist es im Fall der Miniatur der Kontrast von Rosenpflücken und Phallusernte, so ist es im Wandbild die Parallel-Setzung des Früchtepflückens durch die Frau mit dem ‚Busengrapschen‘ des

Mannes. Da nämlich die weibliche Brust im Mittelalter idealerweise klein und rund zu sein hatte, wurde sie gerne mit einem Apfel, manchmal auch mit einer Birne verglichen.³⁶ Dass man die Szene tatsächlich in diese Richtung interpretieren konnte (und sollte), wird durch den Vergleich mit einem um 1480 in Basel entstandenen Wandbehang, der sich heute in englischem Privatbesitz befindet, deutlich (Abb. 4).³⁷ Trotz des zeitlichen Abstands von gut hundert Jahren findet sich dort eine geradezu identische Darstellung; hier ist nun ganz eindeutig zu erkennen, dass es ein Apfel ist, den die Dame vom Baum pflückt. Der Galan aber, der ihr von hinten die Hände auf die Brüste legt, sagt mittels eines ihm beigegebenen Spruchbands: *Jumbffrow fin ist das opffilln min*, also „Jungfrau fein ist das Äpflein mein“³⁸, womit die Identifikation der Frauenbrust mit dem gepflückten Apfel unzweifelhaft ausgedrückt ist.

Einen vergleichbar spielerisch-ironischen Umgang mit dem Thema der körperlichen Liebe darf man wohl auch den Neidhart-Fresken im Haus Tuchlauben 19 in Wien attestieren. Dort sind in einem um 1400 ausgemalten Festsaal verschiedene Szenen dargestellt, denen die (pseudo-) autobiographischen Dichtungen des Neidhart von Reuenthal zugrunde liegen.³⁹ Die Umsetzung der literarischen Vorlagen erfolgte dabei so, dass man die Bilder nicht nur als Textillustrationen, sondern auch ganz allgemein als Aneinanderreihung höfischer Vergnügungen im Freien lesen kann. Dazu zählt, wie im Zürcher Beispiel, auch hier eine Darstellung des Ballspiels (Abb. 5). Der immanent erotische Gehalt der Szene wird in diesem Fall dadurch hervorgehoben, dass man unmittelbar rechts davon ein Liebespaar beim Austausch von Zärtlichkeiten erblickt, das (wenigstens räumlich) als der Gruppe der Ballspielenden zugehörig erscheint (Abb. 5 & 6). Wiederum kommt die Darstellung der Liebenden nicht ohne Handgreiflichkeiten aus: Mit der Linken fasst der Mann seiner Gefährtin an den Busen. Und wiederum ließ es der ausführende Maler sich nicht nehmen, ein visualisiertes Wortspiel in das Bild einfließen zu lassen: Auf der Schulter der Frau sitzt ein Vogel, der Mann hingegen trägt eine merkwürdige Kopf-

³⁶ Vgl. JONES, Sex, S. 221.

³⁷ Vgl. Anna RAPP BURI/ Monica STUCKY-SCHÜRER, *Zahm und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mainz 1990, S. 195–196.

³⁸ Transkription und Übersetzung nach: RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER, *Bildteppiche*, S. 196.

³⁹ Vgl. Eva-Maria HÖHLE/Oskar PAUSCH/Richard PERGER, *Neidhart-Fresken um 1400. Die ältesten profanen Wandmalereien Wiens*, Wien 1982; Elga LANC, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich. Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs I*, Wien 1983, S. 32–40; BLASCHITZ/SCHEDL, *Ausstattung*.

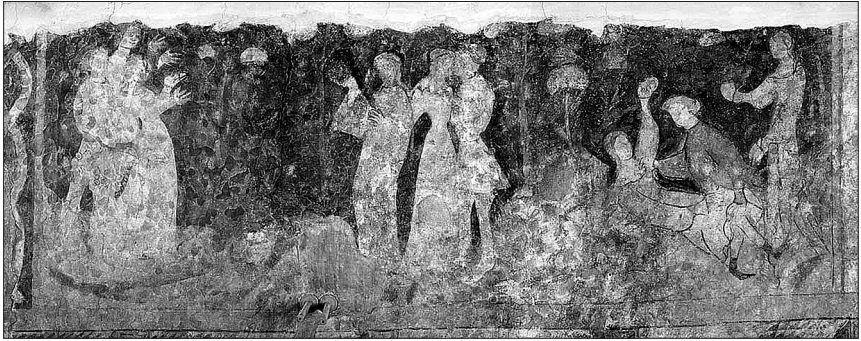


Abbildung 5: Ballspiel, Liebespaar und „Spiegelraub“. Fresko, um 1400, Wien, Haus Tuchlauben 19, Festsaal, Nordwand.

bedeckung, die sich bei genauem Hinsehen als ein Vogelnest entpuppt – offenbar wird hier auf das (vulgäre) Wort *vögel*n angespielt, das schon im Wien des 14. Jahrhunderts nachweislich als Umschreibung für den Geschlechtsverkehr in Gebrauch war.⁴⁰

Eine dem Prinzip nach erstaunlich ähnliche sexuelle Anspielung findet man auch in den berühmten Fresken auf Burg Runkelstein bei Bozen. Im so genannten Turniersaal des Westpalas, dessen Ausmalung in etwa zeitgleich mit den Wiener Neidhart-Fresken anzusetzen ist, ist unter mehreren Jagdszenen auch der Fischfang wiedergegeben (Abb. 7).⁴¹ Im mittleren Teil der Ostwand sieht man eine höfische Gesellschaft, die sich mit Angeln und Netzen um einen Weiher versammelt hat. Die Figurengruppe ist so komponiert, dass die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Dame ganz rechts gelenkt wird. Damit gerät ein Motiv ins Blickfeld, das man andernfalls leicht übersehen könnte: Der links von besagter Dame stehende Mann ist im Begriff, ihr einen der bereits gefangenen Fische zu überreichen oder zumindest anzubieten. Da der Fisch im Mittelalter auf vielfältige Weise sexuell konnotiert war – aufgrund seiner Körperform etwa wurde er schon seit der Antike als Phallussymbol gedeutet – konnte die scheinbar harmlose Episode vom zeitgenössischen Betrachter unschwer als sexuelle Aufforderung dechiffriert werden.⁴²

⁴⁰ Vgl. BLASCHITZ/SCHEDL, *Ausstattung*, S. 98–99.

⁴¹ Vgl. DOMANSKI/KRENN, *Westpalas*, S. 83–84.

⁴² Vgl. dazu DOMANSKI/KRENN, *Westpalas*, S. 83, sowie ausführlicher: René WETZEL, *Konvention und Konversation. Die Wandbilder von Runkelstein und ihre Betrachter*, in: *Literatur und Wandma-*



Abbildung 6: Der „Spiegelraub“. Fresko, um 1400, Wien, Haus Tuchlauben 19, Festsaal, Nordwand.

Man könnte nun einwenden, dass eine solche Deutung anachronistisch sei, doch lässt sich gerade anhand der Runkelsteiner Fresken nachweisen, dass die zeitgenössischen Betrachter solche visuelle Metaphern von Sexualität durchaus zu entschlüsseln vermochten.⁴³ An der Nordwand des ehemaligen Küchentrakts hat sich

lerei II. Konventionalität und Konversation. Burgdorfer Colloquium 2001, hrsg. v. Eckart Conrad Lutz/Johanna Thali/René Wetzel, Tübingen 2005, S. 521–537, bes. S. 533–535. Dass die Überreichung des Fisches hier tatsächlich nicht bloß als ‚Alltagsszene‘, sondern ganz konkret als sexuelle Anspielung gedeutet werden kann, hat Wetzel durch den Vergleich mit zahlreichen Parallelbeispielen aus Kunst und Literatur des Mittelalters überzeugend aufgezeigt. Dabei ist aber natürlich festzuhalten, dass es sich lediglich um einen Indizienbeweis handelt, dessen Richtigkeit nicht mit letzter Sicherheit nachgewiesen werden kann.

⁴³ Den Begriff „visuelle Metapher“ entlehne ich aus: Bernd MOHNHAUPT, „Das Ähnliche sehen“ – Visuelle Metaphern von Sexualität in der christlichen Kunst des Mittelalters, in: Ästhetik des Un-



Abbildung 7: Fischfang. Fresko, um 1400, Burg Runkelstein bei Bozen, Turniersaal, Ostwand.



Abbildung 8: Ritzzeichnungen im Küchentrakt. Burg Runkelstein bei Bozen, Küchentrakt, Nordwand.

nämlich eine Reihe von vermutlich spätmittelalterlichen Ritzzeichnungen erhalten, in denen die Wandmalereien der Repräsentationsräume parodierend rezipiert und auf eine sexuelle Aussage reduziert werden (Abb. 8).⁴⁴ Die größte dieser Kritzereien zeigt einen nach vorn gebeugten Höfling in weiter Schrittstellung, der unverkennbar die Männerfiguren in der Ausmalung der Badestube imitiert. Während den Herren in den Fresken jedoch bloß Dolche oder auffällige Gürtelenden zwischen den Beinen herabhängen (Abb. 9), erkennt man in der Ritzzeichnung an derselben Stelle einen übermäßig langen, bis über die Knie reichenden Phallus. Hier findet Bestätigung, was in der kunsthistorischen Forschung schon seit langem postuliert wird, dass nämlich die oft gerade im Genitalbereich vom Gürtel hängenden Dolche in spätmittelalterlichen Minnebildern auf das männliche Geschlechtsorgan verweisen.⁴⁵ In diesem Sinne wurde auch bei dem oben beschriebenen Liebespaar in den Wiener Neidhart-Fresken versucht, den Dolch, den der Mann an der Seite trägt, als erotisches Symbol zu deuten.⁴⁶ Damit wäre neben dem Griff an den Busen und der Anspielung auf das (vulgäre) Vögeln in der Szene also noch ein zusätzliches Element enthalten, das auf die körperliche Seite der Liebe verweist.⁴⁷

Unmittelbar auf Ballspiel und Liebespaar folgt in den Wiener Neidhart-Fresken eine weitere Darstellung, in der das Thema Sexualität unmittelbar angesprochen wird: der Spiegelraub (Abb. 6).⁴⁸ In dem der Szene zugrunde liegenden Text wird geschildert, wie der Dörper Engemar Neidharts Geliebter Friederun ihren Spiegel entreißt – auch das möglicherweise eine sexuelle Metapher, mit der eigentlich die Entjüngferung des Mädchens gemeint sein könnte.⁴⁹ Eine Interpretation in diese

sichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne, hrsg. v. David Ganz/Thomas Lentjes, Berlin 2004, S. 199–217.

44 Vgl. André BECHTOLD, Die andere Seite der Minne: Erotische Wandkritzereien auf Schloss Runkelstein, in: Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, Bozen 2000, S. 203–215, zur Frage nach der Datierung der Kritzereien bes. S. 203–206.

45 Vgl. z. B. CAMILLE, Kunst, S. 158.

46 Vgl. BLASCHITZ/SCHEDL, Ausstattung, S. 98.

47 Gegen diese Interpretation scheint mir allerdings der Umstand zu sprechen, dass sich der Dolch in diesem Fall nicht zwischen den Beinen, sondern an der Seite des Mannes befindet. Fakt ist aber natürlich andererseits, dass das Thema Sexualität in dem Bild so offen angesprochen wird, dass auch der mittelalterliche Betrachter möglicherweise regelrecht nach entsprechenden Anspielungen suchte und dann eben beim Dolch fündig werden konnte.

48 Durch das gemalte Rahmensystem werden diese drei Bilder sogar zu einer zusammenhängenden Sequenz verbunden (Abb. 5). Vgl. BLASCHITZ/SCHEDL, Ausstattung, S. 100–101.

49 Vgl. HÖHLE/PAUSCH/PERGER, Neidhart-Fresken, S. 24–25.



Abbildung 9: Vintler-Wappen mit Schildträgern. Fresko, um 1400, Burg Runkelstein bei Bozen, sog. Badestube, Nordwand.

Richtung wird im Fresko durchaus nahe gelegt, zeigt es doch eine auf dem Boden liegende Frau, die von einem über sie gebeugten Mann bedrängt wird. Dieser greift ihr mit der Rechten ins Dekolleté, um den anscheinend darin verborgenen Spiegel zu entwenden, während er mit der Linken ihr Kleid bis über die Knie hochschiebt, um ihr ans Bein zu fassen.⁵⁰

Die entblößten Beine des Mädchens in der Spiegelraub-Szene bringen uns dem eigentlichen Thema dieses Bandes, der Nacktheit, wieder ein Stück näher. Zugleich rufen sie die erotischen Zeichnungen des Braunschweiger Mus-

⁵⁰ Da allerdings weder der Griff in den Brustausschnitt noch die Entblößung der Beine in Neidharts Schilderung des Spiegelraubes vorkommen, dürfte es in dem Wandbild wohl zu einer Synthese mit einem anderen seiner Lieder gekommen sein. In dem betreffenden Text wird beschrieben, wie der Jüngling Erkenbolt beim Ballspiel ein Mädchen niederstößt, so dass beim Fall dessen Kniekehle sichtbar wird. Trifft dies zu, so bestünde also auch ein inhaltlicher Zusammenhang zwischen dieser und der vorangegangenen Ballspiel-Szene. Vgl. BLASCHITZ/SCHEDL, Ausstattung, S. 101.



Abbildung 10: König Wenzel IV. und Bademädchen. Titelblatt der Goldenen Bulle, um 1390, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 338, fol. 1r.



Abbildung 11: Phallusbaum. Fresko, um 1400, ehm. Burg Lichtenberg (zerstört).

terbuchs, in denen hochgeschobene Kleider ja eine nicht unwesentliche Rolle spielen, wieder ins Gedächtnis und belegen, dass derartige Darstellungen von Nacktheit und Sexualität prinzipiell eben auch im offiziellen Medium der Wandmalerei möglich waren. Überhaupt sollte aus dem Vorangegangenen bereits ersichtlich geworden sein, dass scheinbar nur für inoffizielle Bereiche Typisches auch in repräsentativen Freskenzyklen seinen Platz finden konnte. Ein gutes Beispiel dafür bilden auch die Bademädchen, die in den Randillustrationen der für Wenzel IV. gefertigten Prachthandschriften immer wieder auftauchen (Abb. 10).⁵¹ Nicht zu Unrecht wurden diese Bilder in der Forschung als die berühmtesten Darstellungen von Bademägden beziehungsweise Prostituierten in der mittelalterlichen Kunst bezeichnet.⁵² Wie ein juristisches Dokument aus dem Jahr 1413 beweist, existierte Vergleichbares aber auch in monumentaler Form, nämlich in einem Prager Altstadtthaus, das sich im Besitz Wenzels befand. Dort gab es Wandmalereien, in denen *nude lixe*, also nackte Marketenderinnen, dargestellt waren.⁵³ Man darf wohl davon ausgehen, dass diese große Ähnlichkeit mit den entsprechenden Gestalten in den Handschriften aufwiesen.⁵⁴

„Niedere Sinne“ vs. „Hohe Minne“

Nicht nur für entblößte Beine oder nackte Bademädchen finden sich Beispiele in der Monumentalmalerei, sondern auch für ein explizit sexuelles Bildthema wie den

51 Vgl. Josef KRÁSA, Die Handschriften König Wenzels IV., Wien 1971, bes. S. 64–113.

52 CAMILLE, Kunst, S. 86: „Die berühmtesten Darstellungen der Bademägdle/Prostituierten sind jene in den Handschriften, die für Kaiser [sic] Wenzel IV. von Böhmen angefertigt wurden.“

53 *Littera originalis [...] restituita est domino regi et reposita ad manus domini Hayconis subcamerarii [...] in domo seu curia domini Hanconis in parvo estuario, ubi nude lixe sunt depicte [...]*. („Das originale Schriftstück [...] wurde dem König zurückgegeben und beim Kämmerer Hayko [...] im Haus bzw. in der Kurie des Herrn Hanko in der kleinen Stube, wo die nackten Marketenderinnen gemalt sind, hinterlegt.“); Jaromír ČELAKOVSKÝ, *Codex iuris municipalis regni Bohemiae I*, Prag 1886, S. 212, Nr. 131. Zit. nach KRÁSA, Handschriften, S. 263, Anm. 152. Das Haus, um das es in dem Dokument geht, hatte sich im Besitz von Wenzels Kanzler, dem 1409 verstorbenen Hanko Brunonis, befunden und war nach dessen Tod an den König zurückgefallen. Es wurde von Wenzel als Versammlungsort und zur Aufbewahrung von Teilen des böhmischen Kronarchivs genutzt. Vgl. KRÁSA, Handschriften, S. 71. Für entsprechende Hinweise danke ich Maria Theisen, Wien.

54 Das bestätigen die Wandmalereien im Durchfahrtsgewölbe des Altstädter Brückenturms in Prag, die ebenfalls unter der Ägide Wenzels IV. ausgeführt wurden. Die dort dargestellten Bademägdle sind mit jenen der Handschriften weitgehend identisch. Vgl. KRÁSA, Handschriften, S. 69–70.

oben besprochenen Phallusbaum. Mehr noch: Von den insgesamt nur sechs aus dem Mittelalter bekannten Darstellungen dieses Sujets sind gleich drei, also die Hälfte, Wandbilder.⁵⁵ Es würde an dieser Stelle zu weit führen, sie alle zu behandeln, doch will ich wenigstens auf eine davon eingehen, jene auf Burg Lichtenberg in Südtirol. Die Darstellung des Phallusbaums war hier Teil der um 1400 entstandenen Ausmalung eines Saals im vorderen Palas.⁵⁶ Zusammen mit den übrigen Wandbildern wurde sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts abgenommen und ins Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck gebracht, ging aber später verloren, so dass sie heute nur noch anhand alter Photographien studiert werden kann (Abb. 11).⁵⁷ Wenn auch das Grundmotiv das gleiche ist, so unterscheidet sich der Lichtenberger Phallusbaum in seiner konkreten Gestaltung doch deutlich von den Pariser Miniaturen. Anstelle von Nonnen, welche die Früchte vom Baum pflücken, erkennt man hier ein Mädchen, das in die Baumkrone geklettert ist, um die Phalli herabzuschütteln. Darunter stehen mehrere ebenfalls weltlich gekleidete Frauen um den Baum herum und sammeln die ‚Früchte‘ ein.

Trotz der formalen Unterschiede lässt sich feststellen, dass die Darstellung auf der Bedeutungsebene auch im Medium des Freskos nach ähnlichen Prinzipien funktioniert wie in der Buchmalerei. Denn direkt über dem Phallusbaum

55 Neben den beiden oben genannten Beispielen in der Buchmalerei (vgl. Anm. 9) findet man das Sujet noch als Holzschnitzerei auf einem süddeutschen Minnekästchen (um 1420), das sich heute im Franziskanermuseum in Villingen-Schwenningen befindet, und als Fresko im städtischen Brunnenhaus am Hauptplatz von Massa Marittima (1265), in der Südtiroler Burg Lichtenberg sowie in Schloss Moos bei Eppan (2. Hälfte 15. Jahrhundert). Zum Minnekästchen vgl. Heinrich KOHLHAUSEN, *Minnekästchen im Mittelalter*, Berlin 1928, S. 92 u. Tafel 59; CAMILLE, *Kunst*, S. 110 u. Abb. 95. Zum Fresko von Massa Marittima: Alessandro BAGNOLI/Pietro CLEMENTE/Giuseppe GAVAZZI, *Massa Marittima. L'albero della fecondità*, Massa Marittima 2000; Adrian S. HOCH, *Duecento Fertility Imagery for Females at Massa Marittima's Public Fountain*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 69 (2006), S. 471–488. Zu Burg Lichtenberg vgl. die folgende Anmerkung. Zu Schloss Moos: WOLTER-VON DEM KNESEBECK, *Spannungsverhältnisse*, S. 504–519 u. Abb. 116.

56 **Grundlegend zu dieser Ausmalung:** VON SCHLOSSER, *Wandgemälde*; NOTHDURFTE, *Lichtenberg*, S. 9–13; Helmut STAMPFER, *Katalognummer 2f.*, in: *Ausstellungskatalog Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, hrsg. v. Enrico CASTELNUOVO/Francesca DE GRAMMATICA, Trient 2002, S. 406–409.

57 **Die lange Zeit einzig bekannte Abbildung des Lichtenberger Phallusbaums bei:** VON SCHLOSSER, *Wandgemälde*, Tafel XII; allerdings wurde die Aufnahme für die Veröffentlichung retuschiert, die Phalli wurden durch Kreise ersetzt, da sie den damaligen Herausgebern zu anstößig erschienen. WOLTER-VON DEM KNESEBECK, *Spannungsverhältnisse*, Abb. 117, reproduziert die retuschierte Abbildung aus der Publikation von Schlossers. Erst 2003 tauchte eine unretuschierte Photographie des Phallusbaums auf, abgebildet bei: Hans WIELANDER, *Der Wunderbaum*, in: *Arx* 25 (2003), S. 25–27, hier S. 25.



Abbildung 12: Rad der Fortuna und Frau Minne. Fresko, um 1400, ehm. Burg Lichtenberg (jetzt: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck).

befand sich im Freskenzyklus ein Bildfeld, in dem neben dem Rad der Fortuna die gekrönte Frau Minne mit ihrem Hofstaat thront (Abb. 12). Hohe Minne und niedere Sinneslust waren also auch hier unmittelbar neben- beziehungsweise ganz wörtlich übereinander gestellt, die eine im allegorischen Modus der Personifikation, die andere durch ein bildliches Exemplum der im Mittelalter sprichwörtlichen weiblichen Lüsternheit. Ein wesentlicher Unterschied zur Buchmalerei besteht hingegen darin, dass der Phallusbaum auf Burg Lichtenberg nicht einer inoffiziellen Darstellungsebene wie der *bas-de-page*-Zone zugewiesen wurde, sondern dass hier Hohes und Niedriges gleichwertig an den Wänden des Saals verteilt war.⁵⁸ Das gilt nicht nur für das Bildpaar Phallusbaum/Frau Minne, sondern

⁵⁸ Daneben existieren freilich auch profane Freskenzyklen, in denen „hohe“ und „niedere“ Sujets ähnlich wie in der Buchmalerei streng getrennt auf Haupt- und Randzone aufgeteilt werden. Als Beispiel sei hier nur die um 1400 entstandene Ausmalung des Sala delle caccie im Castello di Brianza genannt, wo repräsentative Jagddarstellungen zur Decke hin von einem schmalen ornamentalen Fries abgeschlossen werden. Betrachtet man diese obere Randzone genauer, so erkennt man, dass hier die dekorativen Akkanthusranken von kleinen nackte Frauenfiguren bevölkert werden. Vgl. Oleg ZASTROW, *Affreschi gotici nel territorio di Lecco*, Bd. 2, Lecco 1990, S. 229-232 u. Abb. 122-125.



Abbildung 13: Jungbrunnen. Fresko, um 1420, Schloss Manta bei Saluzzo, Sala Baronale, Südwand.

auch für die Raumausmalung als Ganzes: Ausgesprochen höfisch-repräsentativen Motiven (Lanzenstechen, Reigentanz) standen komisch-unterhaltsame Schwank- und Fabelszenen (Fuchs predigt den Gänsen; Fuchs und Storch) gegenüber.⁵⁹ Das gilt aber auch für viele andere profane Freskenzyklen des Spätmittelalters, etwa für die nun schon bekannten Neidhart-Fresken in Wien. Denn auch hier sind Darstellungen des Triebhaft-Niederer (Ballspiel-Szene, Spiegelraub, Dörperkampf) mit Bildern geordneter höfischer Etikette (Reigentanz, Mahlszene) kombiniert.

Eine ähnliche Anordnung findet sich bekanntlich bereits im gegen 1080 entstandenen Teppich von Bayeux, wo der eigentliche Bildstreifen mit der historischen Erzählung von der Eroberung Englands oben und unten von je einem schmalen Randstreifen gerahmt wird. Auch hier zeigen diese Randbereiche die typischen Drolerie-Motive, etwa Tiere, Fabelwesen, aber auch Erotisches. Vgl. exemplarisch CAMILLE, Kunst, S. 16-18. Von der umfangreichen Spezialliteratur zum Teppich von Bayeux können hier nur einige wenige der neueren Titel wiedergegeben werden: *The study of the Bayeux tapestry*, hrsg.v. Richard GAMESON, Woodbridge, 1997; Lucien MUSSET, *La Tapisserie de Bayeux*, Paris 2002; J. Bard McNULTY, *Visual meaning in the Bayeux tapestry. Problems and solutions in picturing history*, Lewiston 2003; *King Harold II and the Bayeux tapestry*, hrsg. v. Gale R. OWEN-CROCKER, Woodbridge 2005.

⁵⁹ Ein Schema der ursprünglichen Anordnung der einzelnen Bildfelder im Palas bei Nothdurfter, Lichtenberg, hintere Umschlagklappe.



Abbildung 14: Die Neun Helden und die Neun Heldinnen. Fresko, um 1420, Schloss Manta bei Saluzzo, Sala Baronale, Nordwand.

Damit erfüllten die Malereien eine wichtige Funktion in der Ständesrepräsentation des Auftraggebers, des reichen Tuchhändlers und Ratsherren Michel Menschein. Anhand der Bilder konnten er und seine Gäste richtiges und falsches Verhalten diskutieren, sich mit den höfischen Figuren identifizieren, über die derbe Drastik von Dörperkampf und Spiegelraub hingegen lachen und dadurch ihren Anspruch auf Zugehörigkeit zur als sittlich überlegen verstandenen Elitekultur manifestieren.⁶⁰

Die gleichwertige Gegenüberstellung von Hohem und Niedrigen kann man auch als das Grundprinzip der Sala baronale in Schloss Manta im Piemont bezeichnen. Um 1420 ließ der Schlossherr Valerano von Saluzzo diesen repräsentativen Saal vollständig mit Fresken ausstatten.⁶¹ Die gesamte Süd-, sowie Teile der Ost-

⁶⁰ Dass Wandmalereien für ‚neureiche‘, nicht-adlige Stadtbürger ein beliebtes Mittel zur Konstruktion einer pseudo-adligen Identität waren, wurde in der jüngeren Literatur mehrmals betont. Hervorgehoben wurde auch, dass dabei nicht nur die Bildprogramme selbst, sondern auch das höfisch-gelehrte Gespräch vor den Bildern von entscheidender Bedeutung waren. Vgl. u. a. LUTZ, Wandmalerei; WETZEL, Konvention.

⁶¹ Vgl. Paolo D'ANCONA, Gli affreschi del castello di Manta nel Saluzzese, in: L'Arte 8 (1905); Georg TROESCHER, Burgundische Malerei, Berlin 1966, S. 286–295; Andreina GRISERI, Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte, Turin 1966, S. 55–71; Anna RAPP, Der Jungbrunnen in Literatur und

und Westwand werden dabei von einer Darstellung des Jungbrunnens eingenommen (Abb. 13). Der architektonisch aufwändig gestaltete Brunnen selbst befindet sich, von zwei Fenstern gerahmt, ziemlich genau in der Mitte der Südwand. Links davon streben Alte aus allen sozialen Schichten in einem langen Zug zu dem wundersamen Quell, rechts hingegen ziehen die Verjüngten in einer prächtigen Prozession wieder ab. Zahlreiche Einzelepisoden und Details lassen erkennen, dass es sich hier um das freskierte Äquivalent einer erotischen Schwankerzählung handelt, etwa wenn im rechten Bildteil einer der Verjüngten versucht, eine Frau am Arm in ein Wäldchen zu zerren, um ihr dort beizuwohnen (Abb. 15). Legt schon die unsanfte Art seiner Annäherung nahe, dass hier ein Verstoß gegen die Regeln der hohen Minne vorliegt, so machen die den Figuren beigefügten Inschriften die Szene endgültig zu einer Parodie auf das Bildthema der *conversation galante*. Der Mann nämlich sagt: *Dedans cest boys vous faut venir / pour nostres amours mius acumplir*, also sinngemäß: „Kommt mit mir in diesen Wald, um unsere Liebe besser vollziehen zu können“; die Dame jedoch gibt zu bedenken: *Si d'aucun fusiens trovés / nous seriens deshonorés*, also etwa: „Wenn wir von jemandem entdeckt würden, wären wir entehrt“.⁶² Doch vor allem das Treiben der Badenden im Jungbrunnen selbst lässt keinen Zweifel daran, dass die Darstellung als Ganze dem niederen Bereich der „ungehemmten Kreatürlichkeit“⁶³ zuzuschlagen ist, erblickt man in dem großen sechseckigen Becken doch mehrere nackte Paare in verschiedenen Stadien körperlicher Annäherung (Abb. 16). Und auch bei dem ebenfalls unbedeckten Paar in der oberen Brunnenschale geht es im wörtlichen Sinn handgreiflich zur Sache: Während der Mann seiner Partnerin mit der Linken ans Kinn fasst, bewegt sich seine Rechte in die Richtung ihrer Scham.

Die Drastik des Jungbrunnenfreskos wird noch dadurch gesteigert, dass an der Nordwand des Saals ein völlig anderer Ton angeschlagen wird (Abb. 14). Hier erblickt man die gravitatisch-ernsten Gestalten der Neun Helden und der Neun Heldinnen, die in höfischer Eleganz und ritterlicher Würde nebeneinander aufgereiht erscheinen. Abermals finden wir in einer profanen Raumausmalung also Hohes

bildender Kunst des Mittelalters, Zürich 1976, S. 93–101; Giovanni ROMANO (Hrsg.), *La Sala Baronale del Castello della Manta*, Mailand 1992; ROETTGEN, *Wandmalerei*, S. 42–59.

62 Eine ausführliche Besprechung der Inschriften bei: Maria Luisa MENEGHETTI, „Sublimis“ e „humilis“: Due stili di scrittura e due modi di rappresentazione alla Manta, in: „Visibile parlare“. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento, hrsg. v. Claudio Ciociola, Neapel 1997, S. 397–408, bes. S. 405–407.

63 Die Formulierung nach MÜLLER, *Minnebilder*, S. 55.



Abbildung 15: Jungbrunnen: Detail Paar rechts vom Brunnen. Fresko, um 1420, Schloss Manta bei Saluzzo, Sala Baronale, Südwand.

und Niederes zusammen, wenngleich im konkreten Fall durch die streng getrennte Anbringung burlesker und ernster Bildthemen auf einander gegenüberliegenden Wänden eine scharfe Kontrastierung der beiden Bereiche erreicht wird. So unterschiedlich die beiden Teile des Freskenzyklus sind, so werden sie aber doch durch ein *tertium comparationis* verbunden: Einander gegenübergestellt sind zwei Wege, zur Unsterblichkeit zu gelangen. Zwei Wege, die verschiedener nicht sein könnten. Hier das Bad im Jungbrunnen als der niedere, mit körperlichen Freuden verbundene Weg, dort das Erlangen unsterblichen Ruhmes durch höfische Lebensführung und ritterlichen Mut.⁶⁴ Welchem der beiden Wege dabei der Vorzug zugedacht war,

⁶⁴ Vgl. Ingrid SEDLACEK, *Die Neuf Preuses. Heldinnen des Spätmittelalters*, Marburg 1997, S. 108. Wenig überzeugend erscheint mir der Versuch Steffi Roettgens, auch das Kreuzigungsbild, das sich in einer Nische an der Ostwand befindet, als gleichwertig in dieses Programm mit einzubeziehen



Abbildung 16: Jungbrunnen: Detail Mittelfeld. Fresko, um 1420, Schloss Manta bei Saluzzo, Sala Baronale, Südwand.

wird durch den Umstand offensichtlich, dass sich hinter den Bildern von Hector und Penthesilea im Helden und Heldinnen-Zyklus Kryptoporträts des Auftraggebers und seiner Frau verbergen.⁶⁵

Die Drastik des Jungbrunnenfreskos wird aber auch dadurch gesteigert, dass Nacktheit und Sexualität hier auf eine Art und Weise präsentiert werden, die auf etablierte Darstel-

und darin einen dritten, nämlich den christlichen Weg zur Unsterblichkeit zu sehen. Denn zum einen ist die Kreuzigung (auch im Figurenmaßstab) deutlich kleiner als die übrigen Szenen der Raumausmalung, zum anderen konnte die Nische, wie noch vorhandene Scharniere an der Seite bezeugen, ursprünglich durch Türen verschlossen werden und war wohl nur zu besonderen Gelegenheiten sichtbar. Es kommt ihr also keineswegs dasselbe Gewicht zu wie dem Jungbrunnenbild und dem Helden/Heldinnen-Zyklus. Als abwegig ist daher der Ansatz zu bezeichnen, wonach die Kreuzigung das eigentliche Schlüsselbild der ganzen Freskenfolge sei und auch den übrigen Darstellungen ein christlicher Gehalt innewohne. Roettgens darauf aufbauender Versuch, den Jungbrunnen als christlichen Lebensbrunnen zu deuten, kann schon allein deshalb nicht aufrechterhalten werden, weil er in eindeutigem Widerspruch zum visuellen Bestand des Freskos steht. Schließlich wird der Brunnen ja von einer Statue Amors bekrönt, und das Treiben der Verjüngten lässt sich nur schwer mit christlichen Moralvorstellungen vereinbaren. Vgl. ROETTGEN, Wandmalerei, S. 46.

⁶⁵ Die Identifikation beruht auf einer 1587 verfassten Beschreibung der Fresken durch Valeranos Nachfahr Valerio Saluzzo della Manta; der Text ist abgedruckt bei: GRISERI, Jaquero, S. 151–152. Dass sowohl im Gewand Hectors als auch in jenem Penthesileas mehrmals das Wort „leit“ – Valeranos Motto – eingestickt ist, kann als Bestätigung für Valerios Behauptung gelten.

lungskonventionen der sakralen Malerei zurückgreift und diese parodierend verfremdet. Wenn etwa im Zug der Alten zum Brunnen vom einfachen Volk bis zu Königen und Kardinälen Angehörige aller Stände vertreten sind, gemahnt dies an Bilder des Jüngsten Gerichts, in denen die Scharen der Seligen und der Verdammten traditionellerweise ebenfalls einen Querschnitt durch sämtliche Gesellschaftsschichten boten, um die universelle Gültigkeit des Themas hervorzuheben. Wenn, wie eine Beschreibung des 16. Jahrhunderts überliefert, in einem heute verlorenen Teil des Freskos verschiedene Könige zu sehen waren, die mit reichem Gefolge an Dienern, Sklaven und exotischen Tieren ebenfalls zum Brunnen zogen⁶⁶, so fühlte sich der zeitgenössische Betrachter womöglich an die damals beliebten Darstellungen des Zuges der Heiligen Drei Könige erinnert⁶⁷. Die Figuren schließlich, die sich unmittelbar links vom Brunnen ihrer Kleider entledigen, waren in der Ikonographie von Taufbildern so fest etabliert, dass sie dem Betrachter sicher geläufig waren und ihn an entsprechende Darstellungen in sakralen Zyklen denken ließen.⁶⁸ Ihren Höhepunkt findet die pseudo-sakrale Inszenierung des burlesken Geschehens aber in der Architektur des Jungbrunnens. Nicht nur wird hier mit dem tabernakelartigen Aufbau, der die Konstruktion nach oben abschließt, ein als Bekrönung

66 Der Zug der Alten zum Jungbrunnen setzte ursprünglich an der Ostwand ein, deren Bemalung jedoch fast zur Gänze verloren ist. Sie lässt sich jedoch anhand der detaillierten Beschreibung, die Valerio Saluzzo della Manta in einem Brief von 1587 davon gibt, rekonstruieren. Valerios Text ist im Wortlaut wiedergegeben bei: GRISERI, Jaquerio, S. 150–154, zur Beschreibung der Ostwand vgl. bes. S. 152.

67 Der Zug der Heiligen Drei Könige als selbständiges Bildthema scheint sich v. a. von der Mitte des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreut zu haben. Beispiele für diesen Bildtyp nennt: Adolf WEIS, Eintrag „Drei Könige“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. v. Engelbert KIRSCHBAUM, Freiburg i. B. 1968, Bd. 1, Sp. 539–549, hier Sp. 549.

68 Wie Anna Rapp nachweisen konnte, lässt sich das Motiv der Sich-Entkleidenden auf byzantinische Vorbilder zurückführen; vgl. RAPP, Jungbrunnen, S. 90–92. Im Zusammenhang mit Manta wichtiger ist allerdings der Hinweis darauf, dass vergleichbare Figuren zum Standardrepertoire in italienischen Taufdarstellungen der Zeit um 1400 gehörten. Als Beispiele wären zu nennen: Tomaso da Modena, „Taufe des englischen Prinzen“ aus dem Ursula-Zyklus, Treviso, S. Margherita (jetzt im Museo Civico, Treviso), um 1360; vgl. Michelangelo MURARO, Tomaso da Modena. *Le storie di Sant'Orsola*, Villorba/Treviso 1987, Abb. auf S. 49; Robert GIBBS, Tomaso da Modena. *Painting in Emilia and the March of Treviso 1340–1380*, Cambridge 1989, Tafel 71. Gebrüder Salimbeni, „Johannes beim Taufen“, Urbino, Oratorio di San Giovanni Battista, um 1420; vgl. ROETTGEN, Wandmalerei, Tafel 29, 32. Masolino, „Taufe Christi“, Castiglione Olona, Baptisterium, um 1420; vgl. ROETTGEN, Wandmalerei, Tafel 77, 79. Pisanello, „Taufe Christi“, Federzeichnung, Paris, Louvre R. F. 420 r., um 1430; vgl. Bernhard DEGENHART/Annegrit SCHMITT, Pisanello und Bono da Ferrara, München 1995, Abb. 92.

von Taufbrunnen typisches Element aufgegriffen⁶⁹, sondern dieses wird auch noch durch zwei seitliche, in Fialen auslaufende Pfeiler zu einer Art von Baldachin erweitert, der an Mikroarchitekturen erinnert, wie sie zur rahmenden Inszenierung von Heiligenfiguren, aber auch an Monstranzen oder Ostensorien üblich waren⁷⁰. Es ist ein fast schon blasphemisch zu nennender Zug, dass dieses architektonische Gehäuse in Manta nicht den Leib Christi oder eines Heiligen birgt, sondern die nackten Körper zweier Normalsterblicher, die im Begriff sind, sich einander sexuell zu nähern.

Badeszenen und Bettgeschichten

Mit dem Jungbrunnen von Schloss Manta sind wir nun auch endlich bei einem Werk angelangt, in dem nicht nur entblößte Beine oder körperlose Phalli, sondern vollständig hüllenlose Menschen dem Blick des Betrachters präsentiert werden. Dabei fällt freilich auf, dass es ausschließlich die Frauengestalten sind, die in engerem Sinn als Akt erscheinen, während die Männer auch beim Baden noch Unterhosen tragen. Nur der Mann in der oberen Brunnenschale ist ebenfalls völlig nackt, doch wird sein Geschlecht vom Rand der Brunnenschale verdeckt. Von seiner rechts von ihm stehenden Partnerin hingegen ist nicht nur der makellos weiße Oberkörper mit den runden, nicht zu großen Brüsten zu sehen⁷¹, sondern auch die Vagina, nach der der Mann seine Hand ausgestreckt hat. Hier zeichnet sich bereits etwas ab, das für die erotische Kunst späterer Jahrhundert paradigmatisch sein wird: Die asymmetrische Repräsentation von Mann und Frau.⁷² Dem entspricht der Umstand, dass die Frau eben ein klein wenig nackter als der Mann dargestellt ist, aber auch

69 Vgl. z. B. den Taufbrunnen im Baptisterium des Doms von Siena. Dazu John POPE-HENNESSY, *Italian Gothic Sculpture*, London 1996, S. 266f. u. Tafel 155.

70 Darauf hat mich freundlicherweise Reinhard Köpf, Köln, hingewiesen. Ihm sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

71 Helle Haut und kleine, runde Brüste entsprachen dem mittelalterlichen Schönheitsideal. Vgl. oben, Anm. 20 und Anm. 36.

72 Vgl. dazu Evangelia Kelperi, *Die nackte Frau in der Kunst. Von der Antike bis zur Renaissance*, München 2000, S. 143–151. Vgl. auch die grundlegenden Arbeiten von Daniela Hammer-Tugendhat: HAMMER-TUGENDHAT, Tizian; Daniela HAMMER-TUGENDHAT, Jan van Eyck – Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz, in: *Der nackte Mensch*, hrsg. v. Detlef HOFFMANN, Marburg an der Lahn 1989, S. 80–101.

dass der Mann – ganz im Sinne von John Bergers prägnantem Diktum „men act and women appear“⁷³ – als der aktivere Part erscheint, der mit beiden Händen versucht, den nackten Körper der weitgehend passiven Frau in Besitz zu nehmen. Dass diese Rollenverteilung kein Zufall ist, sondern etablierten Konventionen folgt, belegt ein Blick auf die bisher behandelten Fallbeispiele: Sei es in der Musterbuchzeichnung des Jacquemart de Hesdin, sei es in den Wiener Neidhart-Fresken, sei es im Zürcher Minnegarten, stets ist es der Mann, der der Frau ans Bein, an die Brust oder an die Scham fasst und sie dadurch zum passiven Objekt männlichen Begehrens macht.⁷⁴ Die Reihe der Beispiele lässt sich noch fortsetzen; einen ganzen Katalog spätmittelalterlicher Darstellungen, in denen vergleichbare Übergriffe vorkommen, hat Malcolm Jones zusammengestellt.⁷⁵ Prominentestes Beispiel ist dabei der bekannte, Mitte des 15. Jahrhunderts entstandene Kupferstich des Bandrollenmeisters, der ebenfalls den Jungbrunnen zeigt (Abb. 17).⁷⁶ Auch hier befinden sich mehrere nackte Paare im Brunnenbecken und auch hier fasst einer der Badenden der neben ihm Stehenden ans Geschlecht. Das Motiv wird bei den Verjüngten rechts vom Brunnen wiederholt: Im Bildvordergrund hat ein Mann einer Frau den Rock hochgeschoben und führt seine Hand zwischen ihre Beine.

Den von Jones angeführten Beispielen lassen sich weitere einschlägige Darstellungen hinzufügen, etwa ein Blatt aus dem „Tacuinum Sanitatis“ der Bibliothèque Générale in Lüttich, einer medizinischen Handschrift des späten 14. Jahrhunderts (Abb. 18).⁷⁷ Inhalt der Darstellung sind eigentlich das angenehm temperierte Wasser und dessen Auswirkungen auf den menschlichen Organismus. Veranschaulicht wird das durch eine Badeszene: In einem hölzernen Zuber steht eine nackte Badende, links vom Zuber eine ebenso unbekleidete Gestalt, die mit der Rechten nach dem Geschlecht der Badenden greift.⁷⁸ Rechts hingegen ist eine weitere Nackte da-

73 John BERGER, *Ways of Seeing*, London 1972, S. 47.

74 Eine Ausnahme bilden natürlich die Darstellungen des Phallusbaums, die den Topos der übertriebenen weiblichen Begierde visuell umsetzen und nach mittelalterlichem Verständnis wohl als ein Exemplum weiblicher Lasterhaftigkeit zu lesen sind.

75 JONES, *Sex*, S. 255f., Anm. 230.

76 RAPP, *Jungbrunnen*, S. 104–108 u. Abb. 12; Doris KUTSCHBACH, *Das irdische Paradies. Liebesgärten im Spätmittelalter*, in: *Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter*, hrsg. v. Allmuth SCHUTTWOLF, Ostfildern-Ruit 1998, S. 82–92, hier S. 88–89, Abb. 15.

77 Lüttich, *Bibliothèque Générale*, Ms. 1041, fol. 76. Luisa COGLIATI ARANO, *Tacuinum Sanitatis*, München 1976, S. 22–34 u. Abb. 77.

78 Da die betreffende Figur von hinten gegeben ist, lässt sich ihr Geschlecht nicht eindeutig feststellen. Die Haartracht scheint mir allerdings eher dafür zu sprechen, einen Mann darin zu sehen.



Abbildung 17: Meister mit den Bandrollen, Jungbrunnen. Kupferstich, um 1460, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

bei, ebenfalls ins Bad zu steigen. Durch die weite Schrittstellung wurde ihre Scham dem Blick des Betrachters derart ostentativ präsentiert, dass ein späterer Benutzer der Handschrift glaubte, zensierend eingreifen zu müssen, und die Stelle unkenntlich machte. Eine ganz ähnlich inszenierte Zurschaustellung der weiblichen Geschlechtsteile findet sich indes auch in einem Blatt aus dem „Mittelalterlichen Hausbuch“, einer Handschrift vom Ende des 15. Jahrhunderts, in der das praktische Wissen der Zeit gesammelt ist.⁷⁹ Auf fol. 15r erblickt man die Planetengöttin Venus und ihre Kinder, die bei verschiedenen Vergnügungen wie dem Kartenspiel oder dem Tanz zu sehen sind (Abb. 19). Auch eine erotisch aufgeladene Badeszene fehlt nicht. In der linken unteren Ecke des Bildes befindet sich ein Badezuber, darin

⁷⁹ Schloss Wolfegg, Fürstlich zu Waldburg-Wolfegg'sche Kunstsammlung. Vgl. Christoph Graf zu WALDBURG WOLFEGG, *Venus und Mars. Das mittelalterliche Hausbuch aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg Wolfegg*, München/New York 1997; Christoph Graf zu WALDBURG WOLFEGG (Hrsg.), *Das Mittelalterliche Hausbuch. Faksimile und Kommentar*, München/New York 1997.

ein junger Mann, zu dem gerade eine Frau ins Bad steigt – beide sind nackt. Auch hier gibt die Schrittstellung der Frau den Blick auf die Geschlechtsteile frei. Das Tuch, das um ihren linken Arm geschlungen ist, fällt so, dass es den Schambereich gerade nicht verdeckt. Die alte Frau, die den Badenden zu Essen und zu Trinken bringt, ist durch den Geldbeutel an ihrem Gürtel als Kupplerin oder Zuhälterin gekennzeichnet, was den sexuellen Charakter des Dargestellten zusätzlich betont.⁸⁰

Im Spätmittelalter gab es also eine erotische Kunst, die immerhin bedeutend genug war, um fest gefügte ikonographische Traditionen – wie eben etwa Badeszenen – zu entwickeln. Ich will hier darauf verzichten, weitere einschlägige Werke aus Buchmalerei und Grafik aufzuzählen, auch wenn sich die Liste leicht verlängern ließe – allein das Bildthema der Venuskinder böte hier reiches Material. Wichtiger ist mir der Nachweis, dass erotische Badeszenen auch in der Wandmalerei fest etabliert waren, das Jungbrunnenfresko von Manta also keineswegs einen Einzelfall darstellt. Dass der Jungbrunnen ein besonders beliebtes Motiv höfischer Raumdekoration gewesen sein dürfte, wurde in der Forschung bereits des Öfteren bemerkt.⁸¹ Mehrere französische Inventare des 14. und 15. Jahrhunderts nennen heute verlorene Tapisserien mit diesem Bildthema⁸², und auch für ein nicht erhaltenes Wandbild lässt sich ein dokumentarischer Beleg anführen: 1375 wird der Maler Loys für die Ausführung eines entsprechenden Freskos im Schloss von Valenciennes bezahlt.⁸³ Die Aktennotiz, in der diese Auszahlung registriert ist, nennt auch die Bilder, die der Künstler zusammen mit dem Jungbrunnen zur Darstellung brachte,⁸⁴ nämlich zum einen das *Geu del eskiek*, also das Schachspiel, das als Metapher erotischen Werbens dem Bereich der Minnebilder zuzuschlagen ist⁸⁵; zum anderen den *Mierchier as singes*, also den von Affen beraubten schlafenden Händler, der aus der mittelalterlichen Schwankliteratur bekannt ist⁸⁶. Das Jungbrunnenfres-

80 Vgl. SCHUTTWOLF, Jahreszeiten, S. 94–95.

81 Vgl. RAPP, Jungbrunnen, S. 101; HAMMER-TUGENDHAT, Van Eyck, S. 88.

82 Vgl. RAPP, Jungbrunnen, S. 101–103.

83 ebd. S. 101.

84 Die Originalzitate bei Julius von Schlosser, *L'arte di corte nel secolo decimoquarto*, Mailand 1965, S. 106, Dokument G.

85 Vgl. Anm. 25.

86 Die Geschichte vom Händler und den Affen wurde auch um 1470 als Teil einer profanen Raumaussmalung im ehemaligen Pfarrhof von Ostermiething (Oberösterreich) dargestellt. Durch die Kombination mit Bildsujets aus dem Bereich der Weiberlisten und der Verkehrten Welt wird ihr schwankhafter Charakter hervorgehoben. Vgl. Elga LANC, *Gotische Monumentalmalerei in Oberösterreich*, in: Ausstellungskatalog *Gotikschätze Oberösterreich*, hrsg. v. Lothar Schulte/Bernhard



Abbildung 19: Der Planet Venus und seine Kinder. Federzeichnung, um 1480, Mittelalterliches Hausbuch, fol. 15r, Schloss Wolfegg, Fürstlich zu Waldburg-Wolfegg'sche Kunstsammlung.

ko von Valenciennes stand somit in einem Ausmalungszusammenhang, in dem die Bereiche Komik und Erotik offenbar eine mehr oder weniger große Rolle spielten. Aufgrund dieses Kontextes darf vermutet werden, dass komische und erotische Aspekte auch in der Darstellung des Jungbrunnens vorkamen, doch ist dies natürlich nicht mehr als Spekulation.

Bei allen dokumentarischen Belegen musste das Wandgemälde von Manta dennoch lange Zeit als das „einzige erhaltene Beispiel [gelten], das den Jungbrunnen als Thema grossflächiger Raumdekoration wiedergibt“⁸⁷. Ein erst vor wenigen Jahren entdecktes Fresko in einem Regensburger Altstadtthaus erlaubt es mittlerweile, diese Meinung zu revidieren. In einer Stube im ersten Obergeschoß des Hauses Ludwigstraße 3, zeigt ein Bildfries aus der Zeit um 1370 neben einer Darstellung kämpfender wilder Männer auch den Jungbrunnen (Abb. 20).⁸⁸ Eindeutig auszumachen sind dabei noch die gebückten, auf Stöcke gestützten Gestalten zweier Alter, die sich von rechts dem Brunnen nähern, sowie eine sich entkleidende Figur rechts hinter dem Brunnenbecken. Der Brunnen selbst bestand offenbar aus einem großen polygonalen Becken, aus dessen Mitte ein Brunnenstock aufragt, doch ist dieser Teil des Bildfeldes so stark beschädigt, dass nur noch Reste der Brunnenarchitektur auszumachen sind. Im noch sichtbaren Teil des Beckens erblickt man immerhin zwei Badende, die – so weit zu sehen – völlig nackt sind: einen anscheinend noch nicht verjüngten Mann mit grauem Bart und eine junge Frau, die aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes jedoch nur mehr von den Schultern aufwärts erkennbar ist.⁸⁹

Prokisch, Linz 2002, S. 132–142, hier S. 139f.; Vgl. außerdem Verena DAHLITZ, Die spätmittelalterliche Wandmalerei im ehemaligen Pfarrhof von Ostermiething. Eine kunsthistorische Untersuchung (Magisterarbeit), Wien 1999.

⁸⁷ RAPP, Jungbrunnen, S. 101.

⁸⁸ Eine umfassende Publikation der Fresken steht m. W. noch aus. Eine knappe Erwähnung finden sie bei: Gerald DOBLER, Die gotischen Wandmalereien in der Oberpfalz, Regensburg 2002, S. 85. Abbildungen bringt: Jürgen PURSCH, Freilegen oder Verdecken? Erfahrungen aus Jahrzehnten, in: Geschichte in Schichten. Wand- und Deckenmalerei im städtischen Wohnbau des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Internationales Symposium 2000 in Lübeck, hrsg. v. Annegret Möhlenkamp/Ulrich Kuder/Uwe Albrecht, Lübeck 2002, S. 204–219, hier S. 212 (Abb. 12) u. S. 214 (Abb. 14b).

⁸⁹ Aufgrund des schlechten Erhaltungszustands lässt sich auch nicht mehr beurteilen, ob die Nacktheit in dem Fresko erotische Konnotationen enthielt. Dass man die daneben dargestellten Wilden Männer als Verkörperung der Triebhaftigkeit deuten konnte, scheint in diese Richtung zu weisen. Andererseits hatten monströse Menschenrassen und Mischwesen nach mittelalterlicher Vorstellung ihren Lebensraum am Ende der Welt, im fernen Osten. Dort befand sich der Überlieferung nach aber auch der Jungbrunnen; vgl. RAPP, Jungbrunnen, S. 18–24, 32f., 41–44. Möglicherwei-

Abbildung 20: Jungbrunnen.
Fresko, um 1370, Regensburg,
Haus Ludwigstraße 3.



In der Forschung ebenfalls verschiedentlich als Jungbrunnen gedeutet wurde ein um 1360 entstandenes Wandbild im Haus Zum Meyershof in Zürich.⁹⁰ Allerdings fehlen für den Jungbrunnen charakteristische Motive wie der Zug der Alten zum Brunnen, so dass der heute üblichen Benennung als Liebesbrunnen sicher der Vor-

zug zu geben ist.⁹¹ Die Darstellung ist in einen weitläufigen Minnegarten integriert, der sich ehemals über die ganze Nordwand des betreffenden Raumes erstreckte. Die Szene wird links und rechts von Liebespaaren flankiert, was ihren amourösen Gehalt offenbart. In dem rechteckigen Brunnenbecken haben mindestens sechs Badende Platz genommen, doch lassen sich ihre Gestalten nicht mehr genau ausmachen, weil sie offenbar weggekratzt wurden. Dieser Eingriff kann eigentlich nur in zensierender Absicht erfolgt sein und lässt darauf schließen, dass die Figuren auf eine Weise dargestellt waren, die als anstößig empfunden wurde. Man darf also wohl davon ausgehen, dass sie ursprünglich nackt waren.

se liegt dem Regensburger Freskenzyklus also ein Überthema wie „Wunder des Orients“ zugrunde, das die beiden Szenen verbindet. Da der Rest der Ausmalung nicht überliefert ist, kann darüber jedoch lediglich spekuliert werden.

90 Zürich, Münsterstraße 12-18. Die Fresken wurden 1946 abgelöst und befinden sich heute im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich. Vgl. Lucas WÜTHRICH, Wandgemälde. Von Münstair bis Hodler. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Zürich 1980, S. 100–106, Abb. 152, 154; SCHNEIDER/HANSER, Wandmalerei, S. 16, S. 102. Die Deutung als Jungbrunnen z. B. bei Melanie CLAPARÈDE-CROLA, Profane Wandmalerei des 14. Jahrhunderts zwischen Zürich und Bodensee, München 1973, S. 69, 100.

91 Vgl. WÜTHRICH, Wandgemälde, S. 103–104.

Ein anscheinend noch viel anstößigeres Wandbild mit Szenen aus dem Wiesbadener Badeleben sah der Theologe Heinrich von Langenstein, als er im Jahr 1383 das Haus des Mainzer Stadtkämmerers Johannes von Eberstein besuchte. Seine in einem bald darauf verfassten Brief erhaltene Beschreibung des heute verlorenen Freskos verrät nicht nur etwas über dessen Aussehen, sondern zeigt auch, wie ein frommer Kleriker ein Kunstwerk erotischen Inhalts wahrnahm. Unter der Überschrift *De voluptate carnali* („Von der Fleischeslust“) schreibt Heinrich:

„Aber wie konnte die Fleischeslust angemessener dargestellt werden als im Gemälde des Wiesbadener Festes, das in jeder Fleischlichkeit zügellos und durch den Schaum jeder Sinneslust schmutzig ist? Von überall her kommt man zu diesem Fest in Freude und Jubel heran [...]. Sobald man angekommen ist, werden gemeinsame Mahlzeiten eingerichtet, wird die Gesellschaft von Frauen gesucht, wird das Bad betreten, werden die Körper gewaschen, die Seelen beschmutzt. Nun hat man das Bad verlassen, und es schmettern die Trompeten, es singen die Pfeifen, es werden Reigentänze aufgeführt. Dort werden den reinen Augen der Betrachtenden Schauspiele der Verderbtheit dargeboten, von beiderlei Geschlecht, von ausschweifenden Gebärden und von unzüchtigem Verhalten. Dort nimmt man bei den Frauen die Nacktheit der Brüste wahr, bei den Männern die Entblößung des Hinterteils, allenthalben Ausschweifung, durch die der sittenreine Geist beleidigt wird. Kurz: Dort sieht man jegliche Eitelkeit und Zügellosigkeit, keinerlei Frömmigkeit, keine Ordnung; dort ist Gott vergessen, dort ist jede Tugend verbannt; es gibt kein Schamgefühl, es fehlt das Maßhalten, es regiert die Völlerei, es tobt die Genussucht. [...] Im Bad lassen sie sich nackt nieder, dann führen nackte Frauen mit nackten Männern den Reigen. Ich schweige nun und übergehe die Dinge, die im Dunkeln geschehen, denn sie sind alle bekannt.“⁹²

92 *Quomodo autem voluptas carnalis appropriatius designiri potuit, quam in pictura festi Wesebadensis, omni carnalitate lascivi, et spuma omnis sensualis voluptatis squalidi? Ad quod undique acceditur in letitia et exultatione [...]. Ubi cum perventum est, constituuntur commessiones, quaeritur mulierum societas, intratur balneum, lavantur corpora, maculantur animae. Exitur, et strepunt tubae, canunt fistulae, fiunt choreae. Ibi aspicientium castis oculis obiiiciuntur spectacula corruptionis, quae sunt utriusque sexus gestus luxuriosi et habitus impudici. Ibi in feminis inspicitur nuditas uberum, in viris discoopertio natium, ubique luxus quo castus offenditur animus. Quid multa? Ibi cernitur omnis vanitas et dissolutio, nulla devotio, nullus ordo; ibi dei oblivio, ibi omnis virtus exulat; non est verecundia, abest temperantia, regnat gula, insanit luxuria. [...] In balneo nudis consident, nudaee cum nudis choream ducunt. Taceo iam et transeo ea, quae in obscuro fiunt, quia vulgata sunt omnia.* Text nach: Cornelius WILL, Henricus de Hassia über das Wiesbadener Badeleben im 14. Jahrhundert, in: Annalen des Vereins für Nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung 13 (1874), S. 344–349, hier S. 348f. Eine Zusammenfassung des bei Will Gesagten bringt: Joachim GLATZ, Mittelalterliche Wandmalerei in der Pfalz und in Rheinhessen, Mainz 1981, S. 276. Zu Heinrich von Langenstein und zu den Entstehungsumständen des Textes vgl. Georg KREUZER, Heinrich von Langenstein. Studien

Das, was Heinrich von Langenstein hier so taktvoll verschweigt, ist an der Fassade des Kommunalpalasts im lombardischen Novara offen dargestellt. In einem freskierten Bilderfries des frühen 13. Jahrhunderts erblickt man zwischen zahlreichen anderen Einzelszenen ein Liebespaar, das sich anschickt, Geschlechtsverkehr zu haben (Abb. 21).⁹³ Zwar sind beide Partner stehend wiedergegeben und überdies bekleidet, doch ist der Mantel der Frau so weit geöffnet, dass er den Blick auf ihre Beine und auf ihre Vulva freigibt, die durch die weite Schrittstellung deutlich erkennbar ist. Auch der Mann hat seine Beinkleider so weit heruntergelassen, dass sein erigierter Penis sichtbar wird. Diesen hat die Frau mit ihrer rechten Hand ergriffen, um ihn in ihre Vagina einzuführen.⁹⁴

Von allen mir bekannten erotischen Szenen in der profanen Wandmalerei kommt das Liebespaar in Novara einer Koitus-Darstellung im eigentlichen Sinn am nächsten.⁹⁵ So sehr in den späteren Freskenzyklen auch umarmt und „gegrapscht“ wird,

zur Biographie und zu den Schismatraktaten unter besonderer Berücksichtigung der *Epistola pacis* und der *Epistola concilii pacis*, Paderborn u.a. 1987, S. 63–72.

Nur am Rande sei erwähnt, dass nach Heinrichs Beschreibung dem erotischen Wandbild des Badelebens ritterliche Schlacht- und Turnierdarstellungen gegenübergestellt waren, dass also auch im Saal Johanns von Eberstein „Hohes“ mit „Niedrigem“ kombiniert war.

93 Maria Laura GAVAZZOLI TOMEA, Villard de Honnecourt e Novara. I topoi iconografici delle pitture profane del Broletto, in: *Arte Lombarda* N. S. 52 (1979), S. 31–52.

94 Wie diese Figurengruppe, noch dazu an einem öffentlichen Gebäude, zu deuten ist, wurde zwar in der Forschung viel diskutiert, stellt aber letztlich eine nach wie vor offene Frage dar. Vgl. zusammenfassend GAVAZZOLI TOMEA, Villard, S. 34f. Hinzuweisen ist aber darauf, dass sie Teil eines schmalen Bildfrieses ist, der sich über die ganze Länge der Fassade erstreckt und in dem neben zahlreichen ritterlichen Kampfszenen auch Tiere sowie monströse Fabel- und Mischwesen enthalten sind, also Bildthemen, die auch für Marginalillustrationen etwa in der Buchmalerei üblich waren. Interessanterweise existierten zwei schmale, leider nur durch Aquarellkopien überlieferte Bildfriese, die jenem von Novara sowohl formal als auch ikonographisch sehr nahe stehen, auch an der Fassade des Stadtpalastes von Treviso, des sog. Palazzo dei Trecento. Auch hier gelangten Themen zur Darstellung, die man gemeinhin mit dem Bereich der Marginalien verbindet, etwa Schwankszenen und Drollerien, aber eben auch Erotisches. Vgl. Enrica Cozzi, *Temi cavallereschi e profani nella cultura figurativa Trevigiana dei secoli XIII e XIV*, in: *Ausstellungskatalog Tomaso da Modena*, hrsg. v. Luigi Menegazzi, Treviso 1979, S. 44–59, hier S. 47, 54f. Insgesamt scheinen diese Zyklen m. E. eher in Zusammenhang mit den thematisch ähnlichen skulptierten Friesen an den Gesimsen romanischer Kirchen zu stehen als mit der höfischen Profanmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts, doch lässt sich beim derzeitigen Kenntnisstand kein definitives Urteil fällen.

95 Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang aber auf eine Ofenkachel des 15. Jahrhunderts aus dem slowakischen Banská Bystrica. Dort ist ein nacktes Paar beim Geschlechtsverkehr dargestellt. Vgl. Dušan BURAN (Hrsg.), *Gotika. Dejiny Slovenského Výtvarného Umenia*, Bratislava 2003, S. 551, 827, Abb. 505. Kachelöfen waren ein zentrales Ausstattungselement spätmittelalterlicher Räume



Abbildung 21: Liebespaar. Fresko, um 1230, Novara, Broletto.

auf den Sexualakt selbst wird allenfalls angespielt. Besonders auffällig ist diese Eigenart bei Raumdekorationen, in denen ein literarischer Stoff in Bilder übertragen wird. Selbst in Fällen, in denen die Textvorlage eigentlich eine Beischlafszene erwarten lässt, ist höchstens das vor oder nach dem Geschlechtsakt nebeneinander im Bett liegende Paar wiedergegeben. Als Beispiele lassen sich entsprechende Bilder im Runkelsteiner Tristan-Zyklus

(um 1400)⁹⁶ oder in den Lancelot-Fresken von Frugarolo (um 1395)⁹⁷ anführen. Die hier zu beobachtende Zurückhaltung dürfte aber wohl gattungsbedingt sein, handelt es sich doch um Illustrationen höfischer Epik. Anders als in der häufig

und als Anbringungsort von Bildern nicht unwichtig. Die auf den Kacheln dargestellten Themen entsprechen weitgehend jenen der Wandmalerei – das ist nicht weiter verwunderlich, erfüllten doch diese wie jene dieselbe Funktion als repräsentativer, offen sichtbarer Raumschmuck. Vgl. Rosemarie FRANZ, *Der Kachelofen auf mittelalterlichen Burgen*, in: *Arx* 21 (1999), No.2, S. 30–36.

96 Vgl. Kristina DOMANSKI/Margit KRENN, *Die profanen Wandmalereien im Sommerhaus*, in: *Schloss Runkelstein. Die Bilderburg*, Bozen 2000, S. 99–154, zum Tristan-Zyklus bes. S. 133–150. Vgl. auch Norbert H. OTT, „Tristan“ auf Runkelstein und die übrigen zyklischen Darstellungen des Tristanstoffes. *Textrezeption oder medieninterne Eigengesetzlichkeit der Bildprogramme?* in: *Runkelstein. Die Wandmalereien des Sommerhauses*, hrsg. v. Walter Haug/Joachim Heinzle/Dietrich Huschenbett/Norbert H. Ott, Wiesbaden 1982, S. 194–239; Andrea GOTTDANG, „Tristan“ im Sommerhaus der Burg Runkelstein. *Der Zyklus, die Texte und die Betrachter*, in: *Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter*. Freiburger Colloquium 1998, hrsg. v. Eckart Conrad Lutz/Johanna Thali/René Wetzel, Tübingen 2002, S. 435–460.

97 Aus konservatorischen Gründen wurden die Fresken abgenommen und befinden sich jetzt in der Pinacoteca Civica von Alessandria. Vgl. Enrico CASTELNUOVO (Hrsg.), *Ausstellungskatalog Le stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo*, Mailand 1999; Elena ROSSETTI BREZZI, *Katalognummer 4*, in: *Ausstellungskatalog Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, hrsg. v. Enrico CASTELNUOVO/Francesca DE GRAMMATICA, Trient 2002, S. 410–413.

recht derben Schwankliteratur wird in den Texten dieser Gattung nämlich der Vollzug des Geschlechtsakts bloß angedeutet, metaphorisch verschleiert oder überhaupt verschwiegen.⁹⁸ Konsequenterweise folgt daher die bildliche Umsetzung des Tristan- oder des Lancelot-Romans anderen Gesetzmäßigkeiten als die Darstellung eines burlesken Themas wie des Jungbrunnens oder des Neidhart'schen Spiegelraubs. Man kann auch sagen: Es handelt sich eigentlich um Szenen aus dem Bereich der hohen Minne, in denen offen zur Schau gestellte Nacktheit und Sexualität eben nur bedingt einen Platz haben.⁹⁹

Ganz ohne Nacktheit kommen freilich auch die genannten Lancelot- und Tristan-Fresken nicht aus. Da im Zentrum beider Geschichten ja eine ehebrecherische Beziehung steht, musste der Ehebruch zumindest soweit veranschaulicht werden, dass er für den Betrachter evident war. Im Runkelsteiner Tristan-Zyklus geschieht dies durch die Darstellung von Tristan und Isolde, die nebeneinander im Bett liegen, während Brangäne daneben wacht (Abb. 22). Die Bettdecke ist dabei so weit zurückgeschlagen, dass Isoldes nackte Brüste gerade noch sichtbar sind, wodurch

98 Vgl. Peter DINZELBACHER, *Mittelalterliche Sexualität – die Quellen*, in: *Privatisierung der Triebe? Sexualität in der frühen Neuzeit*, hrsg. v. Daniela Erlach/Markus Reisenleitner/Karl Vozelka, Frankfurt a. M. 1994, S. 47–110, hier S. 65–66.

99 Auf ähnliche Art ist wohl auch der Umgang mit dem Thema Nacktheit in der Ausmalung der Stanza della Castellana im Florentiner Palazzo Davanzati zu verstehen, einer weiteren literarisch inspirierten Bilderzählung, die ich mit Watson in die Zeit um 1350 datieren würde. Vgl. WATSON, *Garden*, S. 43–51. Grundlegend zur Bilderzählung: Maribel KÖNIGER, *Die profanen Fresken des Palazzo Davanzati in Florenz. Private Repräsentation zur Zeit der Internationalen Gotik*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 34 (1990), S. 245–277. Auffälligerweise sind in diesem Freskenzyklus weder die Titelheldin der Geschichte, die Châtelaine de Vergi, noch ihr Geliebter in irgendeiner der Szenen nackt dargestellt. Auch dort, wo sie der Textvorlage nach beim Geschlechtsverkehr zu sehen sein müssten, begnügt sich der Maler mit der Darstellung einer Umarmung (Szenen 11 u. 16 in der Zählung Königers; vgl. Abb. 7 u. 9 ebd.). Anders gesagt: Ihre Darstellung entspricht den etablierten Bildformeln der ‚hohen‘ Minne. Bezeichnenderweise zeigt eine der Szenen indes die verleumderische Gegenfigur, die Herzogin, in entblößtem Zustand: Während ihr Mann unbekleidet, aber bis zur Brust zugedeckt im ehelichen Bett liegt, versucht die ebenfalls nackte Herzogin sich seinen Liebkosungen zu entziehen und steigt aus dem Bett, so dass Oberkörper und Brüste dem Betrachter präsentiert werden (Szene 17 in der Zählung Königers; vgl. Abb. 9 u. 12 ebd.). Diese Zuweisung der Nacktheit an die Negativfigur ist sicher kein Zufall, ist es doch das sexuelle Verlangen der Herzogin, das sie zu unhöfischem Verhalten verleitet und schlussendlich zum Untergang des Heldenpaares, aber auch zu ihrem eigenen Tod führt. Die Nacktheit kennzeichnet die Herzogin also gewissermaßen als jemand, der gegen die höfischen Normen verstoßen hat bzw. verstößt.

der erotische Gehalt der Szene vorsichtig unterstrichen wird.¹⁰⁰ Erotik wird aber auch dadurch evoziert, dass es in dem Bild einen Voyeur gibt, der das intime¹⁰¹ Geschehen heimlich beobachtet: In der Tür zum Schlafraum steht Tristans Freund Marjodo, der den vor den Eingang gezogenen Vorhang ein Stück weit zur Seite schiebt und so zum Zeugen der verbotenen Liebschaft wird. Dadurch wird gewissermaßen auch dem Betrachter des Freskos die Rolle eines Voyeurs zugewiesen, beobachtet er doch ebenso wie Marjodo die intime Zusammenkunft der Liebenden und zwar auch durch eine architektonische Öffnung, die den Schlafraum von außen einsehbar macht.¹⁰²

100 Die Szene ist nur in Nachzeichnungen des 19. Jahrhunderts erhalten. Vgl. DOMANSKI/KRENN, Sommerhaus, S. 144–145 u. Abb. 202; OTT, Tristan, S. 197 u. Abb. 11 (auf S. 246); GOTTDANG, Tristan, S. 441 u. Abb. 10.

101 Wenn ich hier auf den Begriff der „Intimität“ zurückgreife, dann natürlich im vollen Bewusstsein, dass dieser für das Mittelalter nur bedingt anwendbar ist. Dabei kann die in den letzten Jahren viel diskutierte Frage, inwieweit es in der Vormoderne überhaupt eine Vorstellung von Privatheit oder gar Intimität gegeben habe, an dieser Stelle nicht weiter diskutiert werden, da dies den Rahmen des vorliegenden Beitrags sprengen würde. Verwiesen sei daher nur auf die Zusammenfassung der jüngeren Forschung bei: Fridrun FREISE, Einleitung, in: Offen und Verborgenen. Vorstellungen und Praktiken des Öffentlichen und Privaten in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. v. Caroline Emmelius u. a., Göttingen 2004, S. 9–32. Gerade für den Bereich der höfischen Liebe zeichnet sich doch deutlich ab, dass Spielarten von Intimität wie Heimlichkeit oder das Verborgensein vor der Öffentlichkeit die Paarbeziehung der Liebenden ganz wesentlich konstituieren. Vgl. dazu exemplarisch: Sebastian BAIER, Heimliche Bettgeschichten. Intime Räume in Gottfrieds *Tristan*, in: Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter, hrsg. v. Elisabeth Vavra, Berlin 2005, S. 189–202. Einschränkend anzumerken ist natürlich, dass sich derartige Aussagen bloß auf die höfische Liebe als literarisches Konstrukt beziehen lassen, dass sie also nur sehr bedingt Rückschlüsse auf Formen der Intimität in der zeitgenössischen Lebenswelt zulassen. Zu diesem methodischen Grundproblem vgl. die mittlerweile klassische Studie Luhmanns: Niklas LUHMANN, Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt/Main 1982. Für die hier behandelten Wandmalereien ist diese Einschränkung freilich weitgehend irrelevant, da sich die Darstellungen ja nicht primär auf die Alltagswelt beziehen, sondern eher selbst Teil des literarisch-fiktiven Diskurses sind.

102 Dass dem heute als Voyeurismus bekannten Phänomen auch im Mittelalter große Bedeutung zukam, hat anhand zahlreicher Belege aus der Dichtung A. C. Spearing aufgezeigt. Seine Untersuchung macht auch deutlich, dass durch den Akt der Beschreibung oft auch der Dichter selbst zum „Voyeur“ wird – und mit ihm der Leser. Vgl. Anthony C. SPEARING, *The Medieval Poet as Voyeur*, Cambridge 1993. Dass Voyeurismus „ein bedeutendes Thema nicht nur der mittelalterlichen höfischen Literatur, sondern auch der Bilder, die mit Liebe zu tun haben“, ist, hat schon Michael Camille erkannt; vgl. CAMILLE, Kunst, S. 44. Allerdings lässt er dieser Bemerkung bloß einige Zeilen zur Baumgartenszene in Illustrationen des Tristanstoffs folgen, die das Thema bei weitem nicht erschöpfend behandeln. Eine umfassende Untersuchung einschlägiger Darstellungen steht m. W.

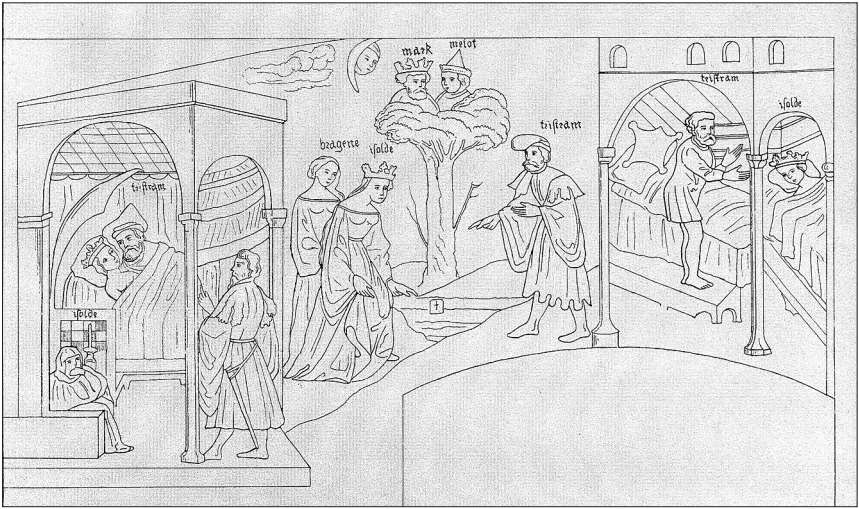


Abbildung 22: Szenen aus dem Tristanzyklus (Marjodo entdeckt Tristan und Isolde; Baumgartenszene; Tristans Bettsprung). Burg Runkelstein bei Bozen, Fresko, um 1400, Umzeichnungen von Ignaz Seelos 1857.

Demselben Prinzip folgt die Wiedergabe der ersten gemeinsamen Nacht von Lancelot und Guinevre im Lancelot-Zyklus von Frugarolo (Abb. 23).¹⁰³ Hier ist eindeutig ein Zeitpunkt nach dem Vollzug des Ehebruchs wiedergegeben, denn die beiden Liebenden sind schlafend dargestellt. Auch hier wird Erotik dadurch evoziert, dass die Brüste der Frau über der Bettdecke zu sehen sind, jedoch abermals auch dadurch, dass der Betrachter regelrecht in die Rolle eines Voyeurs gedrängt wird. Der Blick auf das schlafende Paar erfolgt nämlich durch ein offenes Fenster, so dass man den Eindruck hat, von außen in die Schlafkammer der Liebenden zu spähen. Noch dazu ist zwischen dem Fenster und dem Bett ein Vorhang gespannt, der die Schlafenden eigentlich vor verbotenen Blicken schützen sollte, stattdessen aber gerade so weit geöffnet ist, dass dem Betrachter ein Blick auf die im Bett Lie-

noch aus. Neben Bildern zur Tristan-Sage wären darin auf jeden Fall die biblischen Themen „Susanna im Bade“ und „David und Bathseba“ mit einzubeziehen.

103 Vgl. Elena Rossetti Brezzi, *Storie di amori e di battaglie. Gli affreschi arturiani di Frugarolo*, in: CASTELNUOVO, Stanze, S. 57–65, Abb. 4 u. Tafel VI (auf S. 146).

genden möglich wird.¹⁰⁴ Die Inszenierung der nackten Körper, vor allem des nackten Frauenkörpers, kalkuliert hier also gezielt den Betrachterblick mit ein – auch das ein Phänomen, das für die Aktmalerei der Neuzeit charakteristisch ist. Denn, so schreibt John Berger: „In the average European [...] painting of the nude the principal protagonist is never painted. He is the spectator in front of the picture and he is presumed to be a man. Everything is addressed to him.“¹⁰⁵ Was Berger hier beschreibt, ist ein Phänomen, das man, vor allem in der Gender-Theorie, üblicherweise mit dem Etikett *male gaze* belegt. Gemeint ist „a look which signifies the power of men over women, the power to define women as objects or commodities, passive recipients of male desire, put on display for male enjoyment“¹⁰⁶. Etwas überspitzt formuliert könnte man daher sagen, in den Bettszenen von Runkelstein und Frugarolo kommt dem Betrachterblick dieselbe Rolle zu, wie den bildinternen ‚Grapscher‘-Figuren im Jungbrunnen von Manta und anderswo.

Der Blick auf ein entkleidetes Paar im Schlafzimmer wird noch in einem anderen Beispiel voyeuristisch inszeniert, und zwar abermals mit Hilfe eines Vorhangtricks. Die betreffende Darstellung ist Teil eines Freskenzyklus aus der Zeit um 1310, der im Kommunalpalast von San Gimignano den ehemaligen Wohnraum des Podestà zielt.¹⁰⁷ Dargestellt ist eine Liebesgeschichte, die deutliche Ähnlichkeiten zu einigen der erotischen Novellen in Boccaccios „Decamerone“ aufweist.¹⁰⁸ Die genaue Textvorlage konnte allerdings noch nicht identifiziert werden, was nicht zuletzt dar-

104 Der Vollständigkeit halber sei darauf hingewiesen, dass die Szene gewissermaßen doppelt erscheint. Auf genau dieselbe Art und Weise ist nämlich, gleichsam im Zimmer nebenan, die gleichzeitig stattfindende Liebesnacht von Galehaut und der Dame de Malohaut dargestellt. Vgl. die in der vorangegangenen Anmerkung genannten Abbildungen.

105 BERGER, Ways, S. 54. „Im durchschnittlichen europäischen Aktgemälde ist der eigentliche Hauptdarsteller nie dargestellt. Dieser ist der Betrachter vor dem Bild, und es wird davon ausgegangen, dass es sich bei ihm um einen Mann handelt. Alles ist an ihn gerichtet.“

106 SPEARING, Poet, S. 23. „[Der ‚male gaze‘ ist] ein Blick, der die Macht von Männern über Frauen zum Ausdruck bringt, die Macht, Frauen als Objekte oder Waren zu definieren, als passive Empfängerinnen männlichen Begehrens, die zum Vergnügen der Männer zur Schau gestellt werden.“

Mit dem *male gaze*-Konzept setzte sich v. a. die feministische Filmtheorie intensiv auseinander, grundlegend ist hier: Laura MULVEY, Visuelle Lust und narratives Kino, in: Frauen in der Kunst, Bd. 1, hrsg. v. Gislinde Nabakowski/Helke Sander/Peter Gorsen, Frankfurt a. M. 1980, S. 33–45. Dass die Untersuchung des Phänomens aber auch in den traditionellen Forschungsgebieten der Kunstgeschichte große Relevanz haben kann, demonstriert u. a. HAMMER-TUGENDHAT, Tizian.

107 Dazu grundlegend: C. Jean CAMPBELL, The Game of Courting and the Art of the Commune of San Gimignano, Princeton 1997, bes. S. 107–190.

108 Vgl. ebd., S. 147–155, Abb. 46–48.



Abbildung 23: Lancelot und Guinevre, Galehaut und die Dame de Malohaut. Fresko, um 1395, ehm. Frugarolo, Torre Pio V (jetzt: Alessandria, Pinacoteca Civica).

an liegt, dass nur die ersten drei Szenen des ursprünglich umfangreicheren Zyklus erhalten sind. Die Handlung setzt mit der Begegnung eines jungen Mannes und einer Frau auf offener Straße ein (Abb. 24). In der zweiten Szene hat der Jüngling bereits das Haus der Frau betreten und ist gemeinsam mit ihr ins Bad gestiegen (Abb. 25). Man sieht die beiden in einem hölzernen Badezuber sitzen, über dessen Rand ihre nackten Oberkörper deutlich zu erkennen sind, der Unterleib bleibt dem Blick des Betrachters allerdings verborgen. Ebenfalls durch den Zuber verdeckt ist die linke Hand des Jünglings – es scheint jedoch, als befände sie sich ziemlich genau auf der Höhe der Scham seiner Partnerin. Im Bildfeld rechts davon ist schließlich als dritte Episode dargestellt, wie der Jüngling zur Frau ins Bett steigt (Abb. 25). Diese scheint bereits zu schlafen, hat sie die Augen doch geschlossen. Ihre Haltung ist eine weitgehend passive, der Mann hingegen tritt wiederum als aktiv Handelnder auf, vor allem auch als aktiv Schauender. Wie im Jungbrunnenfresko von Manta erscheint die Frau, deren Brüste von der Bettdecke wieder einmal gerade nicht verdeckt werden, hier als ein Objekt, das dem männlichen Begehren und dem männlichen Blick ausgesetzt ist – auch dem des Betrachters. Dieser voyeuristische Effekt wird durch die Figur der Dienerin verstärkt, die im Bildvordergrund damit beschäftigt ist, den Bettvorhang zu schließen und das Dahinterliegende dem Blick zu entziehen. Der zeitgenössische Betrachter könnte das Motiv aber auch in die umgekehrte Richtung gelesen haben. Der Dienerin vergleichbare Gestalten waren nämlich aus der Grabskulptur bekannt, wo häufig Vorhänge von Engeln hochgehalten werden, um den Blick auf die dahinter liegende Figur des Verstorbenen zu ermöglichen.¹⁰⁹ Und auch hier in San Gimignano wirkt es eigentlich so, als würde die Dienerin den Vorhang nicht schließen, sondern öffnen, um das intime Geschehen im Bett erst sichtbar zu machen.

Wie im Jungbrunnen von Manta wird also auch hier ein Motiv der Sakralkunst übernommen, um einen nackten Frauenkörper zu rahmen und dem Betrachter blick auf auffällige Weise zu präsentieren. Durch die Art der Inszenierung wird auch die Bettszene von San Gimignano zu einem Paradebeispiel für das oben beschriebene *male gaze*-Modell, in dem die Frau zum passiven Objekt männlicher Begierde wird. Bezieht man jedoch auch das erste Bild der Freskenfolge in die Betrachtung mit ein, wird rasch klar, dass die Sache sich etwas komplizierter verhält,

109 Für eine Zusammenstellung einschlägiger Werke vgl. POPE-HENNESSY, Sculpture, S. 61–87.



Abbildung 24: Memmo di Filippuccio, „Bathhouse Romance“: Erste Szene. Fresko, um 1310, San Gimignano, Palazzo Comunale, Turmzimmer, Ostwand.

spielt die Frau doch offenbar eine ausgesprochen aktive Rolle beim Zustandekommen der sexuellen Beziehung. Denn bei der Begegnung des Paares auf der Straße, mit der die Bildgeschichte beginnt, hat die Frau, unter Missachtung der geltenden

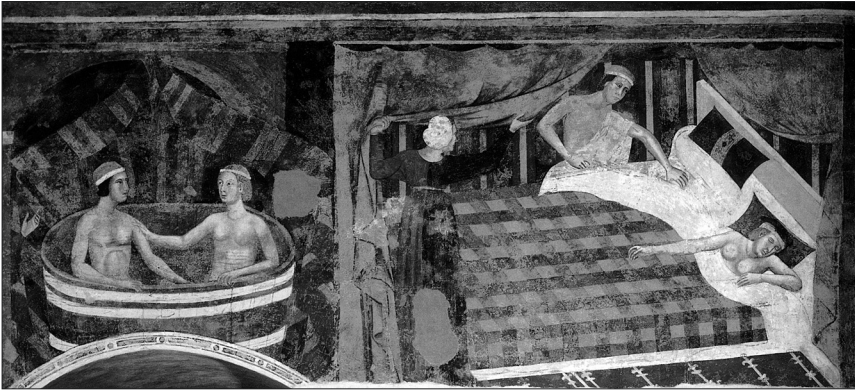


Abbildung 25: Memmo di Filipuccio, „Bathhouse Romance“: Zweite und dritte Szene. Fresko, um 1310, San Gimignano, Palazzo Communale, Turmzimmer, Ostwand.

Anstandsregeln, den Blick nicht züchtig zu Boden gesenkt¹¹⁰, sondern sieht dem Mann gerade ins Gesicht. Liest man die Freskenfolge noch dazu, wie Jean Campbell es tut, vor dem Hintergrund von Boccaccios Iancofiore-Novelle („Decamerone“ VIII, 10), so wird klar, dass die Sequenz als Ganze eher die Verführung des Mannes durch die Frau wiedergibt als umgekehrt.¹¹¹ In der Bettszene würde das *male gaze*-Prinzip demnach umgedreht, oder besser gesagt, von der Frau bewusst instrumentalisiert. Indem sie sich mit voller Absicht dem männlichen Blick aussetzt und sich selbst zum begehrenswerten Objekt macht, gewinnt sie Macht über den sie Begehrenden, denn „to be looked at is in one sense to submit to a dominant male gaze, but, within the given framework of sexual politics, to attract the gaze is a source of female power“¹¹².

Diese Lesart findet Bestätigung durch den Kontext, in dem die Bilderzählung angebracht ist. Denn in demselben Raum ist auch die im Mittelalter weit verbrei-

110 Die Disziplinierung des weiblichen Blicks wird in mittelalterlichen Anstandslehren immer wieder gefordert; vgl. Horst WENZEL, Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995, S. 138–141.

111 Vgl. CAMPBELL, Courting, S. 147–168.

112 SPEARING, Poet, S. 100. „Betrachtet zu werden bedeutet einerseits, sich dem dominanten männlichen Blick zu unterwerfen, doch im gegebenen Rahmen sexueller Machtverhältnisse bildet es [andererseits] eine Quelle weiblicher Macht, den Blick [bewusst] auf sich zu ziehen.“

tete Geschichte von Aristoteles und Phyllis dargestellt.¹¹³ In diesem Exempel von der Macht der Liebe fällt der alte, weise Philosoph den Verführungskünsten einer jungen Frau zum Opfer. Diese erreicht ihr Ziel, indem sie in aufreizender Kleidung im Garten vor Aristoteles' Fenster spazieren geht und den männlichen Blick gezielt auf sich zieht. Das Ende der Geschichte ist bekannt: Es dauert nicht lang, bis der Alte den Reizen des Mädchens erliegt und sich von ihr zum Gespött seiner ganzen Umgebung machen lässt.¹¹⁴ Und noch eine dritte narrative Einheit ist in der Raumausmalung im Kommunalpalast enthalten: Die Parabel vom Verlorenen Sohn, in der weibliche Verführungskünste ebenfalls eine zentrale Rolle spielen (Abb. 26). Das berühmte biblische Gleichnis erfuhr im Mittelalter zahlreiche selbstständige Bearbeitungen als moralisches Exempel, das gegenüber dem Text des Evangeliums meist deutlich erweitert wurde.¹¹⁵ Dieser Texttradition entsprechend steht

113 Vgl. CAMPBELL, *Courting*, Abb. 1, S. 36f.

114 Die Geschichte von Aristoteles und Phyllis zählt wohl zu den am häufigsten bearbeiteten Erzählstoffen des Mittelalters und war auch in der Kunst ein beliebtes Thema; vgl. CAMPBELL, *Courting*, S. 124–130. Dementsprechend oft trifft man in der höfischen Wandmalerei auf entsprechende Darstellungen. Neben den bei Campbell erwähnten Beispielen in Treviso und Colle Val d'Elsa (CAMPBELL, *Courting*, S. 245, Anm. 40, S. 253, Anm. 112) wären hier zu nennen: Konstanz, Haus „Zur Kunkel“, um 1330; Werner WUNDERLICH, *Weibsbilder al fresco. Kulturgeschichtlicher Hintergrund und literarische Tradition der Wandbilder im Konstanzer Haus „Zur Kunkel“*, Konstanz 1996, S. 146–149; Ostermiething, ehemaliger Pfarrhof, um 1470: vgl. Anm. 88; Calliano, Castel Pietra, um 1470: Silvia SPADA PINTARELLI/Angela MURA, Calliano, Castel Pietra, Sala di Amore, in: *Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, hrsg. v. Laura Dal Prà/Ezio Chini/Marina Botteri Ottaviani, Trient 2002, S. 628–643, Abb. 24.4. In allen drei dieser Raumausmalungen wird die Aristoteles-Darstellung übrigens mit anderen Themen der Weibermacht verbunden. In Castel Pietra zählt dazu auch das Urteil des Paris, in dem wiederum nackte Frauenkörper prominent ins Bild gerückt sind, erscheinen die Göttinnen Juno, Minerva und Venus doch bis auf Schuhe und Kopfputz unbekleidet; vgl. Abb. 24.7 bei Spada Pintarelli/Mura, op. cit. Eine beinahe identische Wandmalerei existiert auch in einem Lübecker Bürgerhaus: Lübeck, Aegidienstraße 15, zweite Hälfte 15. Jahrhundert; vgl. Thomas BROCKOW, *Spätmittelalterliche Wand- und Deckenmalereien in Bürgerhäusern der Ostseestädte Lübeck, Wismar, Rostock, Stralsund und Greifswald. Ein Beitrag zur Erfassung und Auswertung von Quellen der Kunst- und Kulturgeschichte in norddeutschen Hansestädten*, Hamburg 2001, S. 130–132, 304–305; Annegret MÖHLENKAMP, *Wand- und Deckenmalereien des 13. bis 17. Jahrhunderts in Lübeck*, in: *Geschichte in Schichten. Wand- und Deckenmalerei im städtischen Wohnbau des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Internationales Symposium 2000 in Lübeck*, hrsg. v. Annegret Möhlenkamp/Ulrich Kuder/Uwe Albrecht, Lübeck 2002, S. 22–55, hier S. 38f.; Abbildungen finden sich sowohl bei Brockow als auch bei Möhlenkamp

115 Vgl. CAMPBELL, *Courting*, S. 130–138. Auch für die Geschichte des Verlorenen Sohns gab es im Mittelalter neben einer Text- eine Bildtradition. Entsprechende Beispiele aus der Elfenbeinschnitzerei bringt CAMPBELL, *Courting*, Abb. 42–44. Die Umsetzung des Stoffes im bekannten Glasfenster der Kathedrale von Bourges (um 1215) und im Marburger Bildteppich (um 1425) behandelt: Wolfgang

im Fresko von San Gimignano der Aufenthalt des Sohnes im Freudenhaus, wo er bei Prostituierten sein ganzes Geld verprasst, im Zentrum. Genau in der Mitte des Wandfelds ist ein prunkvolles Zelt dargestellt, in dem man den Jüngling in inniger Umarmung mit einer Prostituierten auf einem Bett sitzend erblickt. Mit der rechten Hand greift die Frau nach dem Geldbeutel, den der verlorene Sohn am Gürtel hängen hat. Doch dieser Griff veranschaulicht mehr als nur den Verlust des Geldes: Da der Jüngling den Beutel im Genitalbereich trägt, lässt sich die Handbewegung der Frau auch als Griff nach seinem Geschlecht lesen.¹¹⁶ Wie in den Phallusbaum-Bildern handelt es sich hier um eine Umkehrung der eigentlich zu erwartenden Rollenverteilung. Nicht der Mann ‚begrapscht‘ die Frau, sondern sie ihn. Wie in den Phallusbaum-Bildern wird auch hier die nach mittelalterlicher Vorstellung für den Mann bedrohliche sexuelle Begierde der Frauen in Szene gesetzt.

Betrachtet man die erhaltenen Teile der Raumausmalung als Ganzes, muss man darin wohl eine Warnung vor der (sexuellen) Macht der Frauen sehen oder allgemeiner „a moral warning about the vanity of worldly pursuits“¹¹⁷. Auch die in den Bildern dargestellte Nacktheit ist somit wohl ganz im christlichen Sinn als sündhaft und verwerflich zu verstehen.¹¹⁸ Dennoch bleibt die Darstellung ambivalent. So eindeutig die freskierte Erzählung ihrem Inhalt nach als Warnung vor weiblicher Sexualität zu interpretieren ist, so verführerisch rückt sie den nackten weiblichen Körper ins Bild. Vor allem durch das Vorhangmotiv, das den Betrachter in die Voyeursrolle drängt, wird die entblößte Frau als begehrenswertes Objekt in Szene gesetzt.

KEMP, *Memoria*, Bilderzählung und der mittelalterliche Esprit de système, in: *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hrsg. v. Anselm Haverkamp/Renate Lachmann, München 1993, S. 263–282. Auch aus der profanen Wandmalerei lässt sich ein weiteres Beispiel anführen: Lübeck, Haus Fischergrube 20, Mitte 14. Jahrhundert. Vgl. BROCKOW, Wand- und Deckenmalereien, S. 116–121, 323–324; MÖHLENKAMP, Wand- und Deckenmalereien, S. 30–31; Abbildungen finden sich sowohl bei Brockow als auch bei Möhlenkamp.

116 Vgl. CAMPBELL, *Courting*, S. 138, Abb. 1 u. 40.

117 CAMPBELL, *Courting*, S. 190.

118 Zur Nacktheit als Zeichen der Sünde vgl. zusammenfassend: Oskar HOLL, „Nacktheit“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 3, hrsg. v. Engelbert Kirschbaum, Freiburg i. B. 1971, Sp. 308–309.

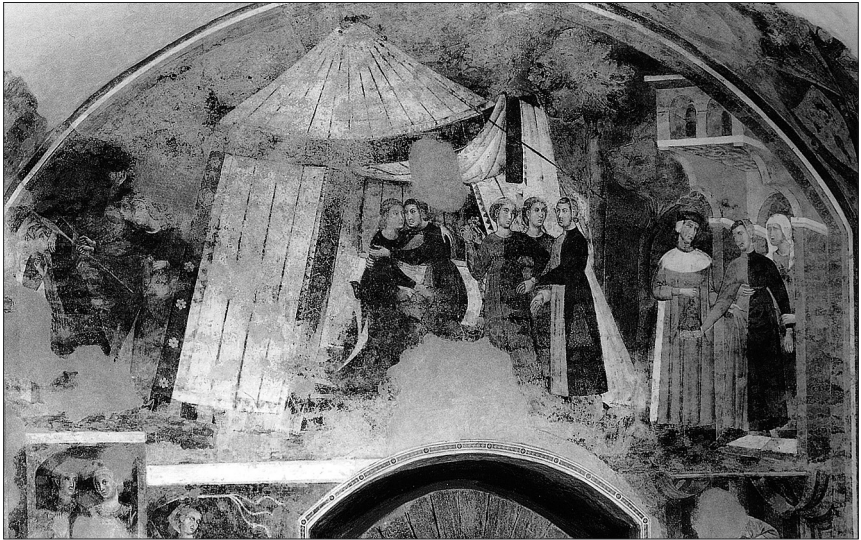


Abbildung 26: Memmo di Filipuccio, Parabel vom Verlorenen Sohn. Fresko, um 1310, San Gimignano, Palazzo Comunale, Turmzimmer, Nordwand.

Deutungen und Ausblicke

Die in San Gimignano festzustellende Ambivalenz lässt sich auch in den meisten anderen der besprochenen Beispiele ausmachen. Fast immer sind Nacktheit und Sexualität einerseits als etwas Negatives gekennzeichnet, da sie im Widerspruch zu den Werten entweder der höfischen oder der christlichen Leitkultur stehen, andererseits wird Nacktheit auf eine Weise inszeniert, die darauf schließen lässt, dass man diesen Darstellungen durchaus auch etwas Positives abgewinnen konnte. Das hat vor allem die ältere Forschung irritiert, da sie derartige Bilder ausschließlich vor dem Hintergrund der rigiden Sexualmoral der mittelalterlichen Kirche betrachtete. Die Folge war, dass man sich scheute, erotische Kunst als solche zu benennen, und Darstellungen von Nacktheit stattdessen allegorisch interpretierte¹¹⁹ – selbst in der jüngsten Literatur zu Manta wird noch versucht, den Jungbrunnen als christli-

¹¹⁹ Eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Deutungstradition bei HAMMER-TUGENDHAT, Van Eyck, S. 86–87; vgl. auch David FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago/London 1989, S. 13–14.

chen Lebensbrunnen zu interpretieren¹²⁰. Diese Lesart ist jedoch in keiner Weise mit dem visuellen Bestand des Freskos vereinbar und lässt sich nur aufrechterhalten, indem die sexuellen Aktivitäten der Badenden stillschweigend übergangen werden. Um noch ein weiteres Beispiel zu nennen: In einem Haus im Tiroler Solbad Hall wurde um 1480 als Teil einer malerischen Raumdekoration eine sitzende Frau dargestellt, die nur mit Kopftuch und Hausschuhen bekleidet, ansonsten aber nackt ist (Abb. 27).¹²¹ Einen eindeutigen Schlüssel zum Verständnis dieser Figur liefern weder die übrigen Wandbilder des Raumes, noch die fragmentierte Inschrift, die ihr beigegeben ist; diese lautet *Du liebe[st] mi[n] vir alle...* Dennoch wurde in der Forschung im Ton unumstößlicher Gewissheit postuliert, sie versinnbildliche „die Freuden des Ehelebens“¹²². Damit konnte auch diese Nackte in den Rahmen christlicher Moralvorstellungen integriert werden.

Nicht zuletzt die Rezeption der Gender Studies innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung und die damit verbundene Beschäftigung mit Körper und Sexualität haben in den letzten zwei Jahrzehnten aber zu einem Umdenken geführt. Entscheidende Impulse gaben dabei die Arbeiten Daniela Hammer-Tugendhats oder David Freedbergs. Während erstere etwa in einer Reihe von Fallstudien unter dem Stichwort „Geschlechterdifferenz“ das *male gaze*-Modell für die Analyse von Aktdarstellungen der Frühen Neuzeit fruchtbar machen konnte¹²³, behandelt letzterer in seinem Buch „The Power of Images“ die grundsätzliche Frage nach der Fähigkeit von Aktbildern, den in der Regel männlich gedachten Betrachter sexuell zu stimulieren.¹²⁴ Auch er behandelt dabei vor allem Kunstwerke der Neuzeit, doch eröffnet sein Ansatz für das Mittelalter ebenfalls neue Perspektiven. Ganz im Sinne Freedbergs äußerte etwa Peter Dinzelbacher die Vermutung, dass selbstständige Frauenakte in der spätgotischen Graphik als „pin-up-girls avant la lettre“ zu betrachten seien (Abb. 28).¹²⁵ Trifft dies zu, so wäre möglicherweise auch Wandbildern, in denen nackte Frauenkörper ohne erkennbaren narrativen Sinnzusammenhang präsentiert werden, eine ähnliche Funktion zuzuschreiben. Das könnte das merk-

¹²⁰ Vgl. Anm. 66.

¹²¹ Vgl. Ernst BACHER, Ausstellungskatalog Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich. Originale, Kopien, Dokumentation, Wien 1970, S. 51f.

¹²² BACHER, Wandmalerei, S. 52.

¹²³ Vgl. Anm. 74.

¹²⁴ Vgl. FREEDBERG, Power.

¹²⁵ DINZELBACHER, Sexualität, S. 81f. Auch Malcolm Jones behandelt eine solche Graphik unter der Bezeichnung „late medieval pin-up“. Vgl. JONES, Sex, S. 211.

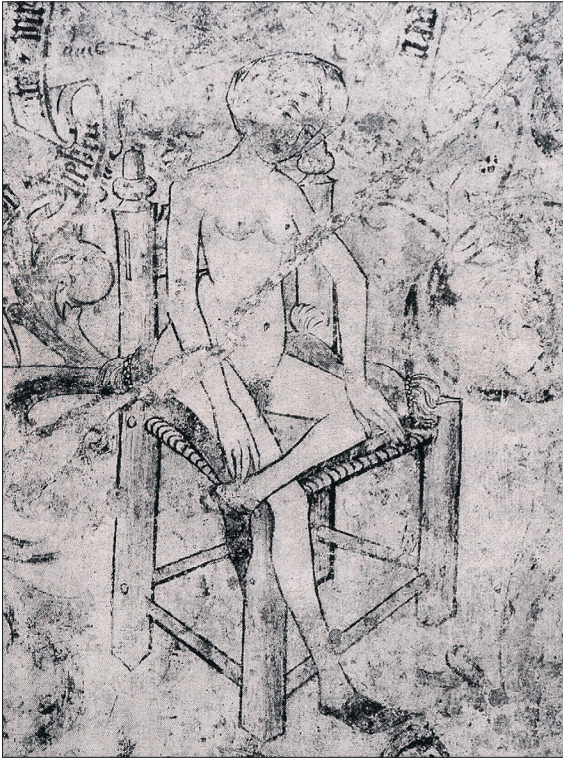


Abbildung 27: Sitzender Frauenakt. Fresko, um 1480, ehm. Solbad Hall in Tirol, Haus Rosengasse 6 (jetzt: Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum).

würdige Fresko von Solbad Hall erklären, aber auch eine Reihe weiterer Fresken, die weibliche Aktfiguren ähnlich kontextfrei in Szene setzen.¹²⁶

126 Dazu zählt z. B. eine stehende nackte Frauengestalt in einer von Landsknecht-Figuren, Kampf- und Spielszenen dominierten Raumausmalung auf Burg Rappottenstein (Niederösterreich); vgl. LANC, Wandmalereien, S. 246–253. Zu nennen wären aber auch die Fresken im Ansitz Niederhaus in Haslach bei Bozen, wo um 1420 mehrere Räume mit beachtlichem Aufwand malerisch dekoriert wurden. In einem kleinen Saal im ersten Stock etwa ist inmitten verschiedenster höfischer Vergnügungen auf einer Wiese auch ein hölzerner Zuber, in dem sich nackte Badende tummeln, dargestellt. Kann eine solche Badeszene als Teil eines höfischen Bildprogramms nach allem bisher Gesagten kaum erstaunen, so ist die Inszenierung von Nacktheit in der Ausmalung des anstoßenden Raumes umso rätselhafter. Hier handelt es sich um eine Kammer, deren Wände ursprünglich völlig mit einem Quadermuster bemalt waren. Die so entstandenen Felder werden (soweit noch erhalten) abwechselnd von geometrischem und vegetabilem Dekor eingenommen, aber auch von figürlichen Darstellungen. Diese bestehen zum großen Teil aus exotischen Tieren wie Affen, Papageien und Ge-



Abbildung 28: Meister der Weibermacht, Frauenakt mit Rose. Kupferstich, um 1460.

Dinzelbachers „pin-up“-These hat einiges für sich, nicht zuletzt, dass sie sich durch zeitgenössische Textbelege stützen lässt. Zwar betreffen die von ihm beigebrachten Quellen allesamt den Bereich der kirchlichen Kunst¹²⁷, doch gibt es auch eine ganze Reihe von Aussagen spätmittelalterlicher Kleriker, die sich auf den profanen Bereich beziehen und Darstellungen nackter Frauen die Absicht und die Fähigkeit unterstellen, den Betrachter zur Fleischeslust anzustacheln. So wettet der Wiener Augustinermönch Stephan von Landskron in der 1484 erstmals gedruckten „Hymelstrasz“ gegen jene, „die schamlose Bilder in ihren Häusern haben oder solche Bilder kaufen [...]“. Denn, so fährt er fort, „wir dürfen uns nicht zu solchen Dingen verlocken lassen, zeigen wir doch ohnehin schon

genug, ja zuviel Neigung dazu.“¹²⁸ Ins selbe Horn stößt der Heilige Antonius von

parden, dazu kommen auch Brustbilder höfisch gekleideter Damen und Herren. Zwei dieser Damen sind nun allerdings gar nicht bekleidet, sondern zeigen dem Betrachter ihre unbedeckten Schultern und Brüste. Die Frage nach der Wirkung, die diese entblößten Gestalten ausüben sollten, ist beim momentanen Stand der Forschung nicht zu beantworten. Vgl. Nicolò RASMO, *L'età cavalleresca in Val d'Adige*, Mailand 1980, S. 124–126, Abb. 209 u. 211.

127 DINZELBACHER, *Sexualität*, S. 82.

128 [...] *die unverschampte pilder in jren heüsern haben oder sölliche pilder kauffen [...] Wann wir bedürffen uns nicht raizen czü söllichen dingen wir seyen sunst genüg und nur czevil darczü genaiget.* STEPHAN VON LANDSKRON, *Die Hymelstrasz. Mit einer Einleitung und vergleichenden Betrachtungen zum Sprachgebrauch in den Frühdrucken (Augsburg 1484, 1501 und 1510)*, hrsg. v. Gerardus Johannes Jaspers, Amsterdam 1979, LXVIII verso. Die Stelle bespricht in ähnlichem Zusammenhang Ernst ENGLISH, *Die Ambivalenz in der Beurteilung sexueller Verhaltensweisen im Mittelalter*, in: *Privatisierung der Triebe? Sexualität in der frühen Neuzeit*, hrsg. v. Daniela Erlach/Markus Reisenleitner/Karl Vocelka, Frankfurt a. M. 1994, S. 167–186, hier 177f.

Florenz in seiner um 1450 verfassten „Summa Theologica“. Er verurteilt alle Bilder, die nicht dazu dienen, Andacht und Frömmigkeit hervorzurufen, sondern eitles Gelächter. Als besonders verwerflich aber hebt er *imagines provocativas ad libidinem* [...] *ut mulieres nudas et hujusmodi* hervor, also „Bilder, die zur Unzucht reizen, wie nackte Frauen und dergleichen“.¹²⁹ Bilder aber, die zur Unzucht reizen, fallen nach der heute gängigen Definition eindeutig in den Bereich der Pornographie, denn als solche sind sexuelle Darstellungen zu bezeichnen, bei denen „die Intention der sexuellen Reizwirkung im Vordergrund“ steht.¹³⁰

Geht es nach Antonius von Florenz, so sind also im Grunde alle der in diesem Beitrag behandelten Wandmalereien pornographischen Inhalts, zeigen sie doch alle in der einen oder anderen Form *mulieres nudas et hujusmodi*. Aber natürlich darf man die besorgten, ja empörten Äußerungen der zeitgenössischen Kleriker nicht überbewerten, denn sie spiegeln eine Meinung wieder, die mit jener der Auftraggeber solcher Bilder keineswegs übereinstimmen muss. Eher im Gegenteil: Was uns in den Worten eines Stephan von Landskron oder eines Antonius von Florenz entgegentritt, ist der missbilligende Blick von Verfechtern der christlichen Lehre, in der jede Form sexueller Lust als Todsünde galt, auf Hervorbringungen der höfischen Kultur, in der die geschlechtliche Liebe zum Ideal erhoben war.¹³¹

Was die Kritik der Kleriker dann aber doch belegt, ist, dass auch die sexuelle Stimulierung des Betrachters im Spätmittelalter prinzipiell als Deutungsmöglichkeit von Kunstwerken in Frage kam. Mit aller gebotenen Vorsicht kann man daher vielleicht sagen, dass nackte (Frauen-)Körper in der mittelalterlichen Wandmalerei zwar nicht zwingend, aber doch potentiell pornographisch waren. Dass sie also beim männlichen Betrachter tatsächlich so etwas wie sexuelle Erregung auslösen konnten, auch wenn dies wohl nicht die Funktion war, die ihnen von den Auftraggebern primär zugedacht wurde. Ähnlich wie in den Schwankerzählungen oder den Fabliaux hatten Darstellungen von Nacktheit und Sexualität auch im Bildmedium

129 Zitiert nach Creighton GILBERT, The Archbishop on the painters of Florence, 1450, in: The Art Bulletin XLII (1959), S. 75–87, hier 76.

130 Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden, 19. Aufl., Bd. 17, Pes-Rac, Mannheim 1992, S. 367: „Im Unterschied zu explizit sexuellen Darstellungen früherer Epochen und anderer Kulturen steht bei P. [Pornographie] die Intention der sexuellen Reizwirkung im Vordergrund.“

131 Zum Ideal der geschlechtlichen Liebe im höfischen Gesellschaftswurf vgl. BUMKE, Kultur, S. 503–582 (zur Frage, inwieweit dieses Ideal auch im wirklichen Leben umgesetzt wurde, bes. S. 558–583).

wohl in erster Linie eine unterhaltende Absicht.¹³² Ihre komische Wirkung bezogen diese Bilder nicht zuletzt aus dem Konventionsbruch, aus dem parodistischen Aufgreifen etablierter Bildformeln der Sakralkunst, aus der spielerischen Umkehrung höfischer Verhaltensnormen. Der komische Effekt beruhte daher nicht zuletzt auf dem Kontext, in den die Darstellungen integriert waren, auf der Kombination mit ernststen Themen innerhalb ein- und derselben Raumausmalung.

Dass in der profanen Wandmalerei Hohes und Niederes gleichberechtigt nebeneinander Platz finden konnten, ist vielleicht der größte Unterschied zur Buchmalerei, anhand derer das Phänomen der Nacktheit im Mittelalter von Kunsthistorikern bislang bevorzugt untersucht wurde.¹³³ Die vor allem aus dem Studium illuminierter Handschriften gewonnene Forschungsmeinung, dass Nacktheit nur in Randzonen oder in inoffiziellen Medien darstellbar war, muss somit – das glaube ich gezeigt zu haben – relativiert werden. Das im vorliegenden Beitrag zusammengestellte Material belegt die große Verbreitung von erotischen Bildern gerade auch in der Monumentalmalerei. Während sexuell motivierte Handgreiflichkeiten oder Teilentblößungen des weiblichen Körpers dabei häufig in höfischen Gesellschaftsbildern anzutreffen sind, scheint es allerdings, dass Nacktheit im eigentlichen Sinn in der Regel narrativ legitimiert werden musste, etwa durch die Einbindung in eine Bade- oder eine literarisch inspirierte Liebeszene. Daneben trifft man jedoch vereinzelt auch auf Aktfiguren, die nicht durch einen solchen Erzählsammenhang erklärbar sind – wenigstens nicht nach unserem heutigen Verständnis. Gerade an diesen Werken und den Fragen, die sie aufwerfen, wird deutlich, dass unsere Kenntnisse von der profanen Kunst des Mittelalters noch ausgesprochen lückenhaft sind. Weitere Untersuchungen zum Thema Nacktheit in der Wandmalerei, aber auch zur Profankunst im Allgemeinen stellen daher ein dringendes Forschungsdesiderat dar. Denn immerhin eines dürfte das hier vorgestellte Material klar gemacht haben: Wer sich mit erotischen Darstellungen des 14. und 15. Jahrhunderts auseinandersetzt, beschäftigt sich keineswegs mit einem Randphänomen, sondern rührt an eine der Grundüberzeugungen der Kunstgeschichte: der Vorstellung, dass die Kunst des 14. und 15. Jahrhundert quasi aus-

132 Zum Zusammenspiel von Sexualität und Komik in den *Fabliaux* vgl. Thomas D. COOKE, *Pornography, the Comic Spirit, and the Fabliaux*, in: *The Humour of the Fabliaux. A Collection of Critical Essays*, hrsg. v. Thomas D. Cooke/Ben L. Honeycutt, Columbia 1974, S. 137–162.

133 Vgl. RANDALL, *Images*; CAMILLE, *Image*; MÜLLER, *Minnebilder*; vgl. auch den Beitrag von Veronika Sattler im vorliegenden Band.

schließlich im Dienst der Kirche stand.¹³⁴ Dass diese Vorstellung zumindest hinterfragenswert ist, belegen die zahlreichen Äußerungen besorgter Kleriker, die sich genötigt sahen, gegen profane, besonders auch gegen erotische Kunst Stellung zu beziehen, bildete diese doch eine ernstzunehmende Konkurrenz für Gemälde geistlichen Inhalts. Denn, so klagt kein geringerer als Jan Hus: „Leider malen die Menschen anstelle der Passion Christi den trojanischen Krieg. [...] Und anstelle des Wandels Christi malen sie das Leben des Neidhart [von Reuenthal]. Und anstelle des Martyriums der heiligen Jungfrauen malen sie das Freien der närrischen Jungfrauen und der untreuen Nackten.“¹³⁵

Bildnachweis:

Abbildung 1: Nach: Markus Müller, *Minnebilder. Französische Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 1996.

Abbildung 2: Nach: Markus Müller, *Beobachtungen zur ikonographischen Kanonbildung der höfischen Minne: Das Braunschweiger Musterbuch im Herzog Anton Ulrich-Museum*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 35 (1996), S. 43–68.

Abbildung 3, 5 & 6: Nach: *Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation. Burgdorfer Colloquium 2001*, hrsg. v. Eckart Conrad Lutz/Johanna Thali/René Wetzel, Tübingen 2005.

Abbildung 4: Nach: Anna Rapp Buri/ Monica Stucky-Schürer, *Zahm und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mainz 1990.

Abbildung 7, 8 & 9: Nach: *Schloss Runkelstein. Die Bilderburg*, André Bechtold (Red.), Bozen 2000.

Abbildung 10: Nach: Josef Krása, *Die Handschriften König Wenzels IV.*, Wien 1971.

Abbildung 11 & 12: Nach: Julius von Schlosser, *Die Wandgemälde aus Schloss Lichtenberg in Tirol*, Wien 1916.

Abbildung 13 & 14: Nach: *Castello della Manta (Manta, Cuneo)*, Donazione Elisabetta De Rege Provana 1983.

Abbildung 15 & 16: Nach: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*

134 Vgl. z. B. die Feststellung Bernd Mohnhaupts, wonach Darstellungen „mit christlich-heilsgeschichtlicher Thematik“ den „Kernbereich der mittelalterlichen Kunst“ bilden. MOHNHAUPT, *Metaphern*, S. 200.

135 *Ale pohriechu již lidé miesto Kristova umučenie malujú trojanské bojovanie. [...] A miesto obcovanie Krista malujú život Najtharta. A miesto svätých panen umučenie malujú bláznivých panen frejovanie a naháčov nepoctivých.* Jan Hus, *Výklady (Magistri Iohannis Hus Opera Omnia, Tomus I)*, ed. Amedeo MOLNÁR, Prag 1975, S. 138. Die Übersetzung der Textstelle besorgte Kristina Klebel, Wien. Ihr sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

1400–1470, Bd. 1, München 1996.

Abbildung 17 & 19: Nach: Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter, hrsg. v. Allmuth Schuttwolf, Ostfildern-Ruit 1998.

Abbildung 18: Nach: Georges Duby (Hrsg.), Geschichte des privaten Lebens, Bd. 2: Vom Feudalzeitalter zur Renaissance, Deutsch von Holger Fliessbach, Frankfurt a. M. 1990.

Abbildung 20: Nach: Geschichte in Schichten. Wand- und Deckenmalerei im städtischen Wohnbau des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Internationales Symposium 2000 in Lübeck, hrsg. v. Annegret Möhlenkamp/Ulrich Kuder/Uwe Albrecht, Lübeck 2002.

Abbildung 21: Nach: Maria Laura Gavazzoli Tomea, Villard de Honnecourt e Novara. I topoi iconografici delle pitture profane del Broletto, in: Arte Lombarda N. S. 52 (1979), S. 31–52.

Abbildung 22: Nach: Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, André Bechtold (Red.), Bozen 2000.

Abbildung 23: Nach: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), Ausstellungskatalog Le stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo, Mailand 1999.

Abbildung 24 & 25: Nach: C. Jean Campbell, The Game of Courting, Princeton 1997.

Abbildung 26: Nach: Giulietta Chelazzi Dini, Alessandro Angelini u. Bernardina Sani, Siene-sische Malerei, Köln 1997.

Abbildung 27: Nach: Ernst Bacher, Ausstellungskatalog Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich. Originale, Kopien, Dokumentation, Wien 1970.

Abbildung 28: Nach: Late Gothic Engravings of Germany & the Netherlands. 682 Copper-plates from the „Kritischer Katalog“ by Max Lehrs, New York 1969.

Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:

Christian Nikolaus OPITZ, *Imagines provocativas ad libidinem. Der nackte (Frauen-) Körper der profanen Wandmalerei des spätem Mittelalters*, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 211–268.