

1

Bamberger
interdisziplinäre
Mittelalterstudien

UND SIE ERKANNTEN, DASS SIE NACKT WAREN

NACKTHEIT IM MITTELALTER

HERAUSGEGEBEN VON STEFAN BIESSENECKER



UNIVERSITY OF
BAMBERG
PRESS



UNIVERSITY OF BAMBERG PRESS

In Anlehnung an die berühmte Kontroverse zwischen Nobert Elias und Hans Peter Duerr um die Frage der Entstehung der Schamgrenzen im Verhältnis von Körper und Kultur wendet sich dieser Sammelband in inter- und transdisziplinärer Weise der „Nacktheit im Mittelalter“ zu. In 18 Beiträgen aus der gesamten Bandbreite geisteswissenschaftlicher Disziplinen (Geschichte, Islamwissenschaften, Kunstgeschichte, Latinistik, Literaturwissenschaften, Theologie und Philosophie) werden verschiedenste Aspekte entblößter Körper behandelt und umfassend, teilweise mit reichem Bildmaterial dargestellt.

ISSN 1865-4622

ISBN 978-3-923507-29-0

20,- €

Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien

Band 1

Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien

hrsg. vom
Zentrum für Mittelalterstudien
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Band 1



University of Bamberg Press

2008

„Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“
Nacktheit im Mittelalter

Ergebnisse einer
interdisziplinären Tagung
des Zentrums für Mittelalterstudien
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

3. & 4. November 2006

hrsg. von
Stefan Bießenecker



University of Bamberg Press

2008

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb-nb.de> abrufbar.

Dieser Band ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Weiterverbreitung in digitaler Form, die Vervielfältigung von Auszügen und Zitate sind unter Angabe der Quelle gestattet. Übersetzung oder Nachdruck des gesamten Werkes oder vollständiger Beiträge daraus wird mit der Auflage genehmigt, der Universitätsbibliothek der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, D-96045 Bamberg, ein Exemplar der Publikation kostenlos zu überlassen.

Bitte schonen Sie Bibliotheksexemplare und verzichten Sie auf die Anfertigung von Kopien. Laden Sie stattdessen die PDF-Datei auf Ihren Computer und drucken Sie die Seiten aus, von denen Sie Kopien benötigen. Die vollständigen bibliographischen Angaben sind am Ende jedes Beitrags eingefügt.

Herstellung und Druck: digital print, Erlangen

Datum der Drucklegung: 17.9.2008

Umschlaggestaltung: André Wirsing

Abbildung auf dem Einband: Adam und Eva am Adamsportal des Bamberger Doms, Diözesanmuseum Bamberg. Die Wiedergabe erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Diözesanmuseums Bamberg.

© University of Bamberg Press Bamberg 2008

<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN 1865-4622

ISBN 978-3-923507-29-0 (Druckausgabe)

URN urn:nbn:de:bvb:473-opus-1526

Inhaltsverzeichnis

Was heißt „nackt“?	9
<i>Reinhard Köpf</i>	
Nackte Tatsachen. Beobachtungen zur Nacktheit der Figuren von Adam und Eva am Bamberger Dom.	15
<i>Stefan Trinks</i>	
Nacktheit am spanischen Pilgerweg – Antike als Antidot	35
<i>Maurice Sprague</i>	
Erinnerungen an das Paradies, die Versuchung und den Sündenfall	67
<i>Kai Lorenz</i>	
<i>da von er so hart erkam, das er nackend usz dem sloffe sprang.</i> Überlegungen zur Darstellung und Funktion von Nacktheit in Heinrichs von dem Türln „Diu Cröne“	89
<i>Susanne Moraw</i>	
Virtus und Sünde. Nacktheit in der lateinischen Spätantike	113
<i>Hans Peter Pökel</i>	
Nacktheit und Scham im islamischen Mittelalter. Der nackte Frauenkörper und der Blick im Werk von al-Ġāhiz (gest. 869)	141
<i>Mirko Gründer</i>	
Nacktheit als Metapher. Das mittelalterliche Bild des nackten Menschen im Lichte der Metaphorologie Hans Blumenbergs	161
<i>Johanna Rahner</i>	
Ein nackter Gott? Theologische Perspektiven zur Nacktheit im Mittelalter	173
<i>Veronika Sattler</i>	
Nacktheit am Rande. Die Darstellung von Nacktheit in der gotischen Marginalillustration	185

<i>Christian Nikolaus Opitz</i>	
<i>Imagines provocativas ad libidinem?</i> Der nackte (Frauen-)Körper der profanen Wandmalerei des späten Mittelalters	211
<i>Julia Weitbrecht</i>	
<i>Die magd nakint schowen / Ir reinen lip zerhowen.</i> Entblößung und Heiligung in Märtyrerinnenlegenden	269
<i>Laura Brander</i>	
Nackte Verführung und enthaltsame Jungfrau. Funktion und Instrumentalisierung von Nacktheit im Umfeld von Brautwerbung, Beilager und Hochzeitsnacht	289
<i>Andreas Hammer</i>	
Nacktheit an der Grenze. Narrative Umschreibungen der <i>rites de passage</i>	321
<i>Silke Winst</i>	
Körper und Identität. Geschlechtsspezifische Codierungen von Nacktheit im höfischen Roman um 1200.	337
<i>Andrea Grafetstätter</i>	
Die Performanz von Nacktheit im mittelalterlichen Spiel	355
<i>Andreas Goltz</i>	
Der nackte Theoderich. Ein Verfolger auf dem Weg in die Verdammnis	387
<i>Heiko Hiltmann</i>	
Von nackten Brüsten und blanken Schwertern. Offensive Formen der weiblichen Brustentblößung am Beispiel der „Eiríks saga rauða“, K. 11	413
<i>Mihai Grigore</i>	
Vom Phallos, Zwergen und Auferstehung. Anmerkungen am Rande einer Auseinandersetzung um die Männlichkeit Christi	437

Was heißt „nackt“?

Als Norbert Elias in seinem 1939 erschienenen und lange Zeit als Grundlagenwerk der Kulturwissenschaften geltenden Werk mit dem Titel „Über den Prozess der Zivilisation“ schrieb, dass „die Sensibilität der Menschen“ vom Mittelalter zur Neuzeit „gegenüber allem, was mit ihrem Körper in Berührung kam, wuchs“, brachte er damit seine Überzeugung zum Ausdruck, dass die Menschen im Mittelalter ein natürlicheres, ja kindliches und unbefangenes Verhältnis zu ihrem Körper gehabt hätten und mit aller Körperlichkeit freier umgegangen seien.¹ Spätestens aber mit der im Jahr 1988 von Hans Peter Duerr vorgelegten breiten Kritik der Thesen Elias’ „Der Mythos vom Zivilisationsprozess“, in der Duerr zeigt, dass das „Zerrbild vergangener und fremder Kulturen“ wenig bis nichts mit den durch historische Methoden zu erschließenden Gegebenheiten vergangener Zeiten zu tun hat, ist klar, dass Elias vollkommen überdacht werden muss.² Die von Elias postulierte „kindliche Unbefangenheit“ im Umgang mit dem eigenen Körper komme beispielsweise auch darin zum Ausdruck, dass sich eine spezielle Nachtbekleidung erst im Laufe des 16. Jahrhunderts entwickelt habe und die Menschen in mittelalterlichen Zeiten vorwiegend nackt geschlafen hätten.³ Doch lassen sich zahlreiche Hinweise finden, die das Gegenteil nahe legen: So wissen wir, dass bereits die alten Germanen nicht nackt schliefen: Sie trugen entweder ihr Unterkleid oder ein langes Hemd, selbst ein spezielles Nachthemd ist aus vormittelalterlicher Zeit bekannt, welches mit einer knielangen Unterhose getragen wurde, die im Schritt offen war.⁴

Auch ein flüchtiger Blick ins Mittelalter zeigt uns Nachtgewändern vergleichbare Kleidungsstücke: So werden Tristan und Isolde in die Bruche bzw. einen langen Unterrock gehüllt schlafend dargestellt⁵, und von Brunhilde berichtet das Nibelungenlied, dass sie den nach Minne dürstenden Gunther, *in sabenwizem heme* abgewehrt hätte⁶. Von frommen Männern hören wir, dass sie dem Vorbild der Mönche nachfolgend über ihren Schlafgewändern noch zusätzlich ihre Wolltunika

1 Norbert ELIAS, Über den Prozeß der Zivilisation I, Basel 1939, S. 224.

2 Hans Peter DUERR, Nacktheit und Scham (Der Mythos vom Zivilisationsprozeß I), Frankfurt am Main 1988, S. 7.

3 ELIAS, Über den Prozeß der Zivilisation I, S. 79f., 89, 142.

4 vgl. Herman WEISS, Kostümkunde II, Stuttgart 1864, S. 411.

5 ebd. – Karl WEINHOLD u. Georg SIEFERT, Altnordisches Leben, Stuttgart 1944, S. 101, 107f.

6 Dargestellt finden sich die beiden in entsprechender Bekleidung in einem berühmten Freskenzyklus auf Burg Runkelstein, Südtirol. – Nibelungenlied Vers 637–640.

anbehielten.⁷ Mönche und Nonnen trugen nachts lange Hemden. Von nackt Schlafenden also keine Spur. In einer spätmittelalterlichen Pilgermeisteranweisung aus dem bayerischen Raum können wir folgende Empfehlung lesen: Der Pilgermeister habe darauf zu achten, dass die im Pilgerhaus Übernachtenden sich vor dem Zubettgehen bis aufs Hemd auszögen, damit sie mit ihrer Reisegarderobe nicht die Bettwäsche beschmutzten.⁸ Auch hier schlief man nicht nackt, sondern legte sich eher gar in kompletter Kleidung ins Bett.

Immer wieder ist auch davon zu lesen, dass im Mittelalter des Öfteren mehrere Personen in einem Bett geschlafen hätten; wie haben wir uns das vorzustellen? Klaus van Eickels hat in seiner Habilitations-Schrift den Freundschaft bekundenden Charakter dieser Geste aufgezeigt, dabei aber vor allem den Hochadel des Hoch- und Spätmittelalters betrachtet.⁹ In Herbergen, in denen aus Platzmangel mehrere Personen gleichzeitig in einem Bett nächtigen mussten, sind seine Erklärungsmodelle sicherlich nicht anwendbar. Die schon genannte Pilgerhausordnung weiß dazu, dass Frauen und Männer nicht in der gleichen Kammer schlafen durften, auch wenn sie schwören würden, dass sie verheiratet seien.¹⁰ Und von den Gasthäusern am Pilgerweg nach Santiago de Compostela wird berichtet, dass nicht einmal diejenigen Paare gemeinsam in einem Bett übernachten durften, die nachweisen konnten, dass sie tatsächlich ein Ehepaar waren.¹¹ Unproblematischer wurde die Notwendigkeit das Bett zu teilen dadurch aber nicht. Aus dem Jahr 1399 ist überliefert, dass ein Koch auf dem Scheiterhaufen verbrannt wurde, weil er des Nachts die Hand nicht bei sich behalten konnte und einem unmittelbar neben ihm im gleichen Bett schlafenden Gerichtsdiener die Genitalien massierte. Dieser wurde darauf jedoch ebenfalls aus der Stadt verbannt, denn das Gericht kam zu dem Schluss, dass er die Hand seines Nachbarn geduldet hätte.¹² Und in mittelalterlichen Karawanse-

7 Georg GRUPP, *Kulturgeschichte des Mittelalters II*, Paderborn 1923, S. 295.

8 Johann BAADER, *Kulturgeschichte aus der baierischen Grafschaft Werdenfels*, in: *Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte* 4 (1875), S. 473.

9 Klaus VAN EICKELS, *Vom inszenierten Konsens zum systematisierten Konflikt. Die englisch-französischen Beziehungen und ihre Wahrnehmung an der Wende von Hoch- zum Spätmittelalter*, 2002, bes. S. 341–398.

10 BAADER, *Kulturgeschichte aus der baierischen Grafschaft Werdenfels*, S. 473.

11 Herman KELLENBENZ, *Pilgerspitäler, Albergues und Ventas in Spanien*, in: *Gastfreundschaft, Taverne und Gasthaus im Mittelalter*, hg. v. Hans Conrad PEYER, München 1983, S. 142.

12 *Entgieng [ihm] sin nature wie doch er tet, als ob er schliefte*. Hans-Rudolf HAGEMANN, *Basler Rechtsleben im Mittelalter*, Basel 1981, S. 262.

reien, so wird uns berichtet, waren vor allem bartlose Jünglinge nicht vor Übergriffen fremder Männer geschützt; so mancher Knabe wachte des Nachts auf, da etwas Unbekanntes in seinen After drang.¹³ Der anscheinend recht enge Körperkontakt in Herbergen führte also durchaus auch zu sexuellen Übergriffen gleichgeschlechtlicher Art.

Unter diesen Voraussetzungen kann es wenig verwundern, dass in allen Klosterregeln Vorsichtsmaßnahmen getroffen wurden; so heißt es zum Beispiel in der bis heute gültigen „Regula Benedicti“ in ihrem 22. Kapitel: Jeder Bruder solle sein eigenes Bett haben und alle gemeinsam in einem Raum schlafen, beständig habe eine Lampe in diesem Raum zu brennen, die Brüder müssen angekleidet und umgürtet schlafen und zwischen den Betten zweier jüngerer habe stets das Bett eines älteren Bruders zu stehen.¹⁴ Erasmus von Rotterdam empfiehlt noch im 17. Jahrhundert, dass, wenn man einmal genötigt sei, mit jemand anderem in einem Bett zu schlafen, darauf zu achten sei, sich beim Zubettgehen und beim Aufstehen nicht zu entblößen. Auch im Bett sei es zu vermeiden, dem anderen oder sich selbst die Decke wegzuziehen und sich auf diese Art und Weise unbedeckt zu zeigen.¹⁵

Nacktheit scheint stets mit Verführung, Lust und Sündhaftigkeit verbunden gewesen zu. Vor dem Hintergrund der wohl berühmtesten Schilderung zweier Nackter, kann dies wenig verwundern:

„Und die Frau sah, dass die Früchte des Baumes köstlich munden müssten, einen lieblichen Anblick darboten und es begehrenswert wäre, durch sie einsichtig zu werden. Und sie nahm von seiner Frucht und sie aß. Und sie gab davon auch ihrem Mann, der bei ihr war, und auch er aß. Da gingen beiden die Augen auf, und sie erkannten, dass sie nackt waren. Sie flochten Blätter vom Feigenbaum zusammen und machten sich Schurze. Als sie aber das Geräusch der Schritte Gottes des Herrn hörten, der sich zur Zeit des Tagwindes im Garten erging, versteckten sich der Mensch und seine Frau vor Gott dem Herrn zwischen den Sträuchern des Gartens. Doch Gott der Herr rief nach Adam und fragte ihn: ‚Wo bist du?‘ Der antwortete: ‚Als ich im Garten das Geräusch deiner Schritte hörte, fürchtete ich mich, weil ich nackt bin; so habe ich mich verborgen.‘ Da fragte er: ‚Wer hat dir

13 Nachweise liefert: Norman ROTH, Deal Gently With the Young Man, in: Love of Boys in Medieval Hebrew Poetry of Spain, in: *Speculum* 57,1 (1982), S. 26.

14 http://www.benediktiner.de/regula/RB_latein02.htm#XXII (letzter Zugriff: August 2008).

15 Erasmus von Rotterdam, *De civilitate morum puerilium*, Hamburg 1673, S. 86f.

gesagt, dass du nackt bist? Hast du etwa von dem Baum gegessen, von dem zu essen ich dir verboten habe?“¹⁶

Die durch den Verzehr der verbotenen Frucht erlangte Erkenntnis öffnete Adam und Eva die Augen und ließ sie bemerken, dass sie nackt waren. Unmittelbare Folge waren Scham und Furcht. Der Nacktheit der beiden ersten Menschen markierte damit auch die Sünde.

Wie passen nun aber diese Schilderungen mit den zahlreichen Berichten öffentlicher Nacktheit zusammen? Wie sind vor allem spätmittelalterliche Berichte über die nackt ausgetragenen öffentlichen Hurenwettläufe und die Darstellung der nackten Adam und Eva vor dem Sündenfall in Mysterienspielen und an Kirchenbauten vor dem Hintergrund dieser Vermeidung von Nacktheit zu verstehen?¹⁷ Gedanken machen muss man sich an dieser Stelle vor allem über die Bedeutung des Wortes nackt. Denn wenn uns aus dem Jahr 1400 im Rahmen eines Unzuchtsprozesses aus Florenz berichtet wird, die Nachbarin hätte durch das Fenster beobachtet, wie die Angeklagte nackt mit ganz nackten Männern im Bett gelegen hätte, müssen wir in unseren Überlegungen berücksichtigen, dass nackt nicht gleich nackt ist.¹⁸ Dass es sich bei der Bedeutung von nackt in jedem Fall um ein kulturelles Konstrukt handelt, kann ein weiteres Beispiel erläutern: So berichtet Afanassij Nikitin, ein russischer Kaufmann und Indienreisender, in seiner „Fahrt über drei Meere“ (1466–1472) über die Inder, sie seien alle nackt. Dies meint er jedoch eindeutig im Sinne von ‚unzulänglich‘ oder ‚nicht angemessen bekleidet‘, denn er erwähnt für verschiedene Gruppen Schulter- und Lendentücher. Andererseits betont er auch, dass die Frauen mit nackten Brüsten umhergehen und die Kinder bis zum Alter von sieben Jahren auch die Scham unbedeckt lassen. Eine hochgestellte Persönlichkeit, die nur Schultern und Lenden mit Tüchern bedeckt hat, ist für Nikitin offenbar nackt; Frauen mit unbedeckten Brüsten und Kinder mit unbedeckter Genitalregion dagegen erscheinen ihm mehr als nackt.¹⁹

¹⁶ Gen 3,6–11.

¹⁷ vgl. E. WESSELY, Das weibliche Modell in seiner geschichtlichen Entwicklung, Leipzig 1884, S. 55f. – ELIAS, Über den Prozeß der Zivilisation I, S. 242.

¹⁸ Dieses und zahlreiche weitere Beispiele für die Bedeutungsvielfalt von „nackt“ finden sich bei DUERR, Nacktheit und Scham, S. 267–307.

¹⁹ Diesen Hinweis verdanke ich Klaus van Eickels und Sebastian Kempgen. – Die Fahrt des Athanasius Nikitin über die drei Meere. Reise eines russischen Kaufmanns nach Ostindien, aus dem

In der Annahme, dass es durchaus unterschiedliche Arten und Grade von Nacktheit gegeben haben muss, kann uns auch ein Blick auf Entblößungsstrafen des Mittelalters bestärken. Eine Miniatur aus Toulouse (1296) zeigt einen Ehebrecher, der von seiner ebenfalls vollkommen nackten Ehefrau mittels eines an seinem Penis befestigten Stricks öffentlich vorgeführt wird.²⁰ Für das Jahr 1292 findet sich hingegen folgende Beschreibung eines Ehebrecherpaares, das nackt durch die Stadt getrieben wurden, jedoch *pudibundis tamen mulieris coopertis*. Die Frau konnte sich also die Scham bedecken.²¹ Für den Mann findet sich dieser Zusatz nicht. Beide sind also nackt, wobei die Frau in moderner Diktion als ‚teilweise nackt‘ zu bezeichnen wäre. Schon Tacitus machte einen feinen Unterschied im Grad der Nacktheit, wenn er berichtet, dass der betrogene Ehemann bei den Germanen seine Frau *nudata* aus dem Haus jagt und durch das Dorf peitscht – ‚entblößt‘ also und nicht nackt.²²

Das weite Bedeutungsspektrum des mittellateinischen Wortes *nudus* von „gänzlich unbekleidet“ bis hin zu „nicht dem eigenen Rang und/oder der Situation angemessen bekleidet“ hat sich beispielsweise in der französischen Sprache bis heute erhalten: Die französische Umgangssprache differenziert daher zwischen dem generischen Wort ‚nu‘, das etwa auch bei lediglich entblößtem Oberkörper verwendet werden kann, und der eindeutigeren Wendung ‚à poil‘ (= ‚tout nu‘), die das gänzliche Fehlen jeder Kleidung unterstreicht.²³

Vor recht genau drei Jahren kam ich mit Klaus van Eickels auf die Nacktheit im Mittelalter zu sprechen. Anlass war ein Projekt zur Finanzierung der klammen Universität: ein studentischer Aktkalender. Das damit verdiente Geld lehnte die Universität aus moralischen Gründen ab. Obwohl wir beim Wettbewerb um die Verwendung

Altrussischen übersetzt, mit einer Einleitung, Anmerkungen und einer Kartenskizze versehen von Karl H. Meyer (Quellen und Aufsätze zur russischen Geschichte 2), Leipzig 1920; P. Winter-Wirz, Die Reise des russischen Kaufmanns Afanasij Nikitin und sein Aufenthalt in Indien 1466–1472 (Diss. phil. Basel 1960), Heidelberg 1960; Die Fahrt des Afanasij Nikitin über drei Meere (1466–1472), von ihm selbst niedergeschrieben, München 1966; vgl. Sebastian Kempgen, „Oh Gott, errette mich!“ Afanasij Nikitin, der erste Russe in Indien (1471–1474), in: Kontakte, Kontraste, Kulturtransfer: Europa und der islamische Orient im Mittelalter. Ringvorlesung des Zentrums für Mittelalterstudien im Sommersemester 2008, hrsg. v. Birgitt Hoffmann/Lorenz Korn (BIMS VV 2), Bamberg 2009 (im Druck).

20 George Duby, *The Aristocratic Women in France in the 12th Century*, in: *Danish Medieval History*, hg. v. N. Skyum-Nielson u. N. Lund, Kopenhagen 1981, S. 184.

21 zitiert nach R. Reuter, *Verbrechen und Strafen nach altem lübischen Recht*, Weimar 1937, S. 66.

22 Tacitus, *Germania* § 19.

23 Diesen Hinweis verdanke ich Klaus van Eickels.

des Geldes das Nachsehen hatten, stand fest: Eine Tagung zum Thema „Nacktheit im Mittelalter“ ist sinnvoll, interessant und zudem längst überfällig. Die Kollegen an den Lehrstühlen für Mittelalterliche Geschichte und Deutsche Philologie des Mittelalters mussten nicht lange überzeugt werden. Im ZEMAS, dem Zentrum für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, fand sich in unkomplizierter Art und Weise ein Finanzier.

Den vielen helfenden Händen und Köpfen, ohne die ein solches Unternehmen nicht möglich wäre, möchte ich an dieser Stelle auch im Namen meiner Kollegen noch einmal herzlich danken: den Hilfskräften des Lehrstuhls für Mittelalterliche Geschichte und des ZEMAS, der Sekretärin des ZEMAS, Christiane Schönhammer, dem ZEMAS als Geldgeber, allen voran Professor Ingrid Bennewitz und insbesondere Professor Klaus van Eickels. Darüber hinaus gilt mein Dank vor allem Frau Dr. Christine van Eickels, die die Mühen des Korrekturlesens mehr als einmal auf sich genommen und mich im Redaktionsprozess durch zahlreiche kritische Anregungen maßgeblich unterstützt hat.

Dieser Band, der als Band 1 der Bamberger interdisziplinären Mittelalterstudien erscheint, durchlief ein peer review-Verfahren; den Gutachtern möchte ich noch einmal für ihre engagierte Arbeit danken. Dieses vor allem im amerikanischen Raum übliche, in Deutschland erst langsam Fuß fassende Mittel zur Sicherung wissenschaftlicher Qualität braucht Zeit und hat seine Schwachpunkte, führt aber letztlich zu einer wissenschaftlich fundierten Rückmeldung und bietet zahlreiche Gelegenheiten zur kritischen Überarbeitung der Texte. Wenn also das Ziel, die Tagungsbeiträge zügig zu publizieren, nicht ganz erreicht wurde, so hoffe ich doch, dass sich die intensive Arbeit an den Texten durch ihre Qualität rechtfertigt.

Bamberg, im September 2008

Stefan Bießenecker

REINHARD KÖPF

Nackte Tatsachen.

Beobachtungen zur Nacktheit der Figuren von Adam und Eva am Bamberger Dom

Die Figuren von Adam und Eva am Adamsportal des Bamberger Domes werden häufig als die ersten monumentalen Aktfiguren des Mittelalters gefeiert. Aus der kirchlichen Skulptur des Mittelalters ist uns jedenfalls kein anderes Beispiel bekannt. Die Nacktheit der beiden Figuren wurde bisher meist nur zur Kenntnis genommen, ohne sie einer genaueren Untersuchung zu unterziehen. Der Beitrag konzentriert sich daher auf die Frage, welche Rolle die Nacktheit von Adam und Eva für das Verständnis des Portals spielt. Es wird zu zeigen sein, dass sich mit den Bamberger Skulpturen zahlreiche Aspekte von Nacktheit im Mittelalter verbinden lassen. Einerseits werden die Figuren von Adam und Eva als Zeugen für die Wahrnehmung von Nacktheit als ästhetischem Phänomen aufgerufen, andererseits ihre Blöße in den ikonologischen Kontext des Portals sowie in die zeitgenössischen Gegebenheiten vor Ort eingebettet.

Unerhörtes zeigt das Adamsportal des Bamberger Domes. Mitten unter den verehrten Stiftern des Domes, Heinrich II. und Kunigunde, im Kreise der Heiligen Petrus und Stephanus, treten dem Betrachter die lebensgroßen Sandsteinfiguren von Adam und Eva gegenüber – fast nackt, so wie Gott sie schuf (Abb. 1 & 2). Wir kennen in der kirchlichen Skulptur des Mittelalters kein anderes Beispiel.¹ Nicht

¹ Für anregende Diskussionen möchte ich besonders Ina Piontek, Hiltrud Westermann-Angerhausen, Katja Browarzik, Susanne Moraw, Laura Brander, Stefan Trinks und Bernd Mohnhaupt danken. Vgl. Willibald SAUERLÄNDER, Katalogtexte zu den Skulpturen des Bamberger Doms, in: Die Zeit der Stauer. Geschichte – Kunst – Kultur, hrsg. v. Reiner Hausherr, Stuttgart 1977. Katalog der Ausstellung im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart vom 26. März bis 5. Juni 1977, 4 Bde., Stuttgart 1977, hier Bd. 1, S. 313–321, bes. S. 321. Aus der unüberschaubaren Anzahl an Publikationen zu den Bamberger Domfiguren nenne ich den zuletzt erschienen Aufsatz von Achim Hubel, der eine Fülle weiterführender Literatur nennt, vgl. Achim HUBEL, Die jüngere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms. Überlegungen zur Erzählform und zur Deutung der Skulpturen, in: Architektur und Monumentalskulptur des 12.–14. Jahrhunderts. Produktion und Rezeption. Festschrift für Peter Kurmann zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Stephan Gasser/Christian Freigang/Bruno Boerner, Berlin/Brüssel/Frankfurt a. M. 2006, S. 475–528.

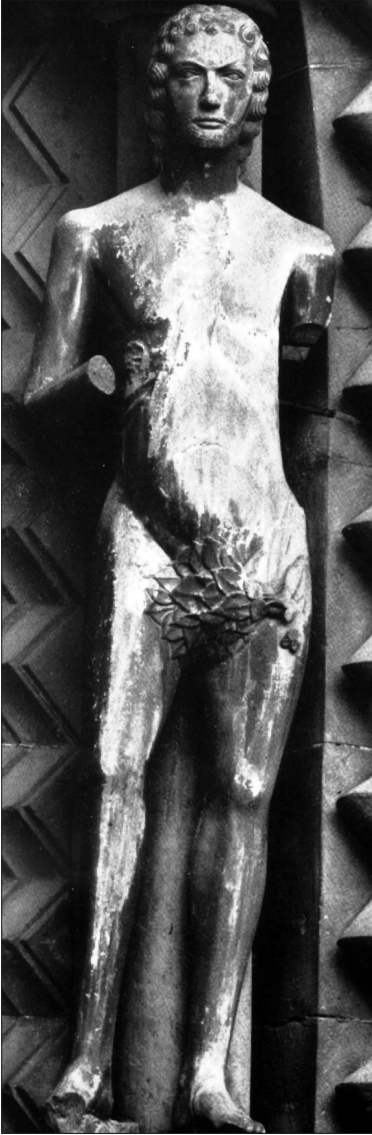


Abbildung 1: Bamberg, Dom –
Figur des Adam, vor 1237.



Abbildung 2: Bamberg, Dom –
Figur der Eva, vor 1237.

selten werden sie von Kunsthistorikern als die ersten monumentalen Aktfiguren nach der Antike gefeiert. Doch bleibt ihre Deutung im Kontext des Portals umstritten. Hartnäckig entziehen sie sich einer schlüssigen Interpretation. Die Nacktheit von Adam und Eva wurde meist nur zur Kenntnis genommen, bestenfalls am Rande gewürdigt. So scheint es gerechtfertigt, ihre nackten Körper stärker in den Mittelpunkt des Interesses zu rücken, als dies bisher geschah. Versuchen wir daher im Folgenden einige Fragen zu sammeln, die uns abschließend zur Beantwortung des entscheidenden Problems führen sollen: Welche Rolle spielt die Nacktheit von Adam und Eva für das Verständnis des Adamsportals am Bamberger Dom?

Das Adamsportal und seine Figuren

Beginnen wir mit einer Betrachtung des Portals. Wahrscheinlich noch vor der Schlussweihe des Bamberger Doms im Jahr 1237 wurde die zunächst als gestuftes Zackenportal geplante Adamspforte als nördlicher Zugang neben der Ostapsis des Doms nachträglich mit sechs Säulenfiguren ausgestattet. Christine Hans-Schuller und Manfred Schuller haben alles dokumentiert, was wir zu diesem Portal wissen können.² Ihre minutiösen Analysen konnten anhand einer Vielzahl bis dato unbeachteter Details vor allem zeigen, dass die Skulpturen von Anfang an für diesen Aufstellungsort geschaffen worden sind und nicht erst im Zuge einer Planänderung, gleichsam als Notlösung, an diesen Ort versetzt wurden.³ Seit 1993 befinden sich die Originale im Bamberger Diözesanmuseum. Bis zum tausendjährigen Bistumsjubiläum 2007 soll das Portal seinen figürlichen Schmuck in Form von Abgüssen zurückerhalten. Im rechten Gewände des Portals werden dann wieder Adam und

2 Christine HANS-SCHULLER, Das Adamsportal des Bamberger Domes – Ergebnisse der Bauaufnahme, in: Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte 1/2 (1995), hrsg. v. Markus Hörsch/Peter Ruderich, S. 35–47, und Manfred SCHULLER, Architektonisches Nebenwerk und Befund – Am Beispiel der Bamberger Adamspforte, in: ebd., S. 49–81.

3 Mit abenteuerlichen Spekulationen verbunden, vgl. Tilman BREUER, Überlegungen zu Papstgrab und Adamspforte, in: Bericht über das Kolloquium „Der Bamberger Dom und seine plastische Ausstattung bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts“ (8. u. 9. April 1975, Bamberg), hrsg. v. Jochen Zink, in: Kunstchronik 28 (1975), S. 387–405 u. S. 425–448.

Eva sowie die Figur des Heiligen Petrus und im linken Heinrich und Kunigunde zusammen mit dem Heiligen Stephanus ihren angestammten Platz einnehmen.⁴

Renate Kroos öffnete uns aus kunsthistorischer Sicht als erste den Blick auf den Aussagewert der mittelalterlichen Quellen zum Bamberger Dom.⁵ Wenn auch die Ordinarien keine gesicherten Angaben zur Nutzung des Portals zulassen, so dürfen wir nach heutigem Kenntnisstand davon ausgehen, dass die Adamspforte im Mittelalter an hohen Festtagen als öffentlicher Hauptzugang für die von der Stadt auf den Domberg strömenden Gläubigen diente.⁶ Von der einstigen exponierten Lage des Portals ist freilich nichts mehr zu spüren, da die Umgestaltung des Dombergs im frühen 18. Jahrhundert die topographischen Verhältnisse grundlegend veränderte.⁷ So ist es heute nur schwer nachvollziehbar, dass die ersten Figuren, die dem Betrachter, der sich von Südosten näherte, ins Auge fielen, diejenigen des rechten Gewändes waren. Welches Seherlebnis, so könnten wir zuerst fragen, bot die Nacktheit von Adam und Eva dem mittelalterlichen Betrachter?

Konzentrieren wir uns auf die Gestaltung der Skulpturen von Adam und Eva. Beide wurden jeweils aus einem etwa zwei Meter hohen Schilfsandsteinblock gemeißelt. Sie sind fest mit dem Säulenschaft verbunden, treten aber beinahe vollplastisch aus diesem hervor. Als Standfläche dienen jeweils Konsolen. Adams Stand- und Spielbein sind kaum unterschieden, weshalb seine Haltung relativ steif wirkt. Im Vergleich zum Oberkörper erscheinen die Beine ein wenig zu kurz und die Knie zu weit nach oben verschoben. Dem Breitgelagerten der Hüfte stehen die kräftigen Schultern mit den eckigen Ansätzen der Arme gegenüber. Das Fehlen dieser Gliedmaßen beeinträchtigt die Betrachtung der Figur erheblich. Die Reste der linken, auf dem Oberschenkel liegenden Hand halten einen kleinen Ast, der

⁴ Ich beziehe mich dabei auf den Betrachterstandpunkt.

⁵ Aus den spätmittelalterlichen Ordinarien ist nur wenig zu erfahren. Frühestens im 15. oder 16. Jahrhundert dürfte vor dem Portal das Dekanatsgericht abgehalten worden sein. Für das 15. Jahrhundert ist mit dem Titelholzschnitt des Heiltumsbuches von 1493 eine Quelle überliefert, die zur Osterprozession die Gläubigen mit dem Heinrichsschrein in die Adamspforte einziehen lässt. Auch die verbreitete Annahme, die Adamspforte diene zur Austreibung und Wiederaufnahme der Büsser, ist anhand der liturgischen Quellen nicht nachweisbar. Vgl. sämtliche Angaben bei: Renate Kroos, Liturgische Quellen zum Bamberger Dom, in: Der Dom in Bamberg. Die Baugeschichte bis zur Vollendung im 13. Jahrhundert, hrsg. v. Dethard von Winterfeld, Bd. 1, Berlin 1979, S. 160–208, bes. S. 163 f.

⁶ Vgl. zur Bezeichnung als „Adamspforte“ mit weiteren Nennungen Kroos, Liturgische Quellen, S. 163.

⁷ Vgl. Hans-Schuller, Adamsportal, S. 35 mit Anm. 4.

Adams Geschlecht bedeckt. Das Blattwerk ist eher schematisch arrangiert und erscheint wie an den Körper geklebt. Auch der Kopf Adams wirkt ein wenig zu groß. Er ist als einzige der Portalfiguren unmittelbar mit der Säule verbunden. Sein Haar liegt in sauber ornamental gearbeiteten, schneckenartig aufgerollten Locken und breiten Strähnen eng am Haupt an. Der Gesichtsausdruck ist verhalten, nur die Brauen ziehen sich über der Nasenwurzel ein wenig zusammen. Die breiten Wangen, das Kinn und die Oberlippe werden von einem kurz gewachsenen, subtil ausgearbeiteten Bart bedeckt.

Eva dagegen lehnt scheinbar lässig an ihrer Säule. Weiche und runde Formen bestimmen ihren Körperbau. Ein zaghaft vorgesetztes Spielbein deutet den leichten Kontrapost der Figur an. Über dem wenig vorgewölbten Unterleib wurden die Brüste nur andeutungsweise gestaltet. Sie wirken unorganisch aufgesetzt, obschon sich der Bildhauer um eine größtmögliche naturalistische Akzentuierung bemühte und kleine Brustwarzen ausformte. Evas Arme sind nach vorne abgewinkelt. Die auf der Hüfte und dem Bauch liegende linke Hand ist fast völlig verloren, nur zwei Finger halten noch den dicht belaubten Zweig, der ihre Scham bedeckt. Im Gegensatz zu Adams Zweig ist derjenige Evas viel unregelmäßiger gestaltet und die Blätter biegsamer, organischer übereinander gelegt. Der Kopf wird von einem Steg am Säulenschaft gesichert. Das wellig-lockige Haar Evas liegt eng am Kopf an und fällt in ihren Nacken. Auf den Wangen ihres schmalen, ebenmäßigen, fast mädchenhaften Gesichtes kräuselt sich verspielt noch eine Strähne. Die schmale Kinnpartie, der ebenmäßige Mund und der flach verschliffene Übergang von der Nase zu den Brauen verleihen Eva zudem einen anmutigen Ausdruck. Lassen sich beide Körper demnach als Zeichen idealer Nacktheit zu Beginn des 13. Jahrhunderts verstehen?⁸ Doch ohne uns an dieser Stelle zu sehr auf den Begriff der idealen Nacktheit zu versteifen, wird es die Mühe folgender Überlegungen wert sein, die Nacktheit der Bamberger Figuren fernab jedes ‚Schubladendenkens‘ zu begreifen.

⁸ Als grundlegend zum Begriff der idealen Nacktheit, unter besonderer Berücksichtigung von Mittelalter und Renaissance, vgl. Nikolaus HIMMELMANN, Ideale Nacktheit (Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften 73), Opladen 1985, bes. S. 42–111.



Abbildung 3: Cluny, Musée de Farinier – Kapitell des Chorumgangs mit Sündenfall aus der ehem. Abteikirche, nach 1115.

Bedecken und Enthüllen – Varianten eines alten Themas

Auffällig an der Nacktheit von Adam und Eva am Bamberger Portal erscheint ihre demonstrative Betonung, vor allem dadurch, dass ihre Blöße im Kreise von ausschließlich bekleideten Gestalten präsentiert wird, ein Umstand an dem sich das Mittelalter trotz des exponierten Standortes der Figuren nicht störte. Als Affront gegenüber den am selben Portal in prächtiger Kleidung erscheinenden Heiligen wurde sie nicht verstanden.⁹ Dies vermag schon der Blick auf die ikonographische Tradition von Darstellungen des ersten Menschenpaares zu erhellen, bei der die Blöße Adam und Evas einerseits als Erkennungsmerkmal verstanden wurde, andererseits, aufgrund der Textvorgabe, als unumstößliches Eigengut des Themas nicht zu umgehen war. Eine Liste solcher Beispiele wäre lang, so dass wir uns an

⁹ Auf die Möglichkeit, man hätte Adam und Eva in Bamberg auch völlig bekleidet zeigen können, gehe ich weiter unten im Text ein.



Abbildung 4: Vézelay, ehem. Abteikirche Sainte-Madeleine – Kapitell des Langhauses mit Sündenfall, vor 1120.

dieser Stelle auf einige Andeutungen beschränken müssen¹⁰: Bereits aus spätantik-frühbyzantinischer Zeit kennen wir Darstellungen des ersten Menschenpaares, welche die Nacktheit Adams und Evas ‚offen‘ zur Schau stellen.¹¹ Die Illustrationen aus der so genannten „Wiener Genesis“ aus dem 6. Jahrhundert – mit die ältesten bekannten Miniaturen von Adam und Eva überhaupt – seien hierfür als beredtes Beispiel genannt.¹² Auch die monumentalen Bronzetüren des Hildesheimer Domes

¹⁰ Zu Adam und Eva-Darstellungen allgemein, vgl. die nicht gedruckte Dissertation von Johanna FLEMMING, *Die Ikonographie von Adam und Eva in der Kunst vom 3. bis zum 13. Jahrhundert* (Diss.), Jena 1953.

¹¹ Vgl. mit weiteren Beispielen Herbert SCHADE, Art. „Adam und Eva“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (LCI), hrsg. v. Engelbert Kirschbaum/Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968–1976, hier Bd. 1, Sp. 41–70, bes. Sp. 51–54.

¹² ÖNB, *Codex Theol. Gr. 31, fol. 1r. Die Wiener Genesis. Purpurpergamenthandschrift* aus dem 6. Jahrhundert; Vollständiges Faksimile des Codex Theol. Gr. 31 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, 2 Bde., Bd. 1: Faksimile, Bd. 2: Kommentarband (Otto Mazal), Frankfurt a. M. 1980. Vgl. zuletzt Barbara ZIMMERMANN, *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei. Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintentionen*, Wiesbaden 2003.

aus ottonischer Zeit zeigen in fünf Szenen anfangs Adam und Eva im Zustand paradiesischer Nacktheit.¹³ Berühmt sind ebenso die romanischen Kapitelle aus Cluny und Vézelay, die uns in kunstvoller Art und Weise die Leiblichkeit der Stammeltern vor Augen führen (Abb. 3 & 4).¹⁴ Bis ins 13. Jahrhundert hinein erobern sich schließlich Adam und Eva ihren Platz als Fassaden- bzw. Portalplastiken, mit einem auffallenden Höhepunkt: den monumentalen nackten Figuren am Bamberger Dom.¹⁵ Dieser kurze Einblick in die ikonographische Tradition des ersten Menschenpaares soll uns genügen, um zu einem ersten Resümee zu kommen.

Über Jahrhunderte hinweg brach sich die Nacktheit Adams und Evas künstlerisch Bahn, ohne den mittelalterlichen Betrachter zu überraschen. Allein schon die Vielzahl der Darstellungen spricht dafür, aber auch die Tatsache, dass der Künstler seine Legitimation, den nackten Körper von Adam und Eva zu zeigen, aus der Autorität der Heiligen Schrift selbst bezog. Die Nacktheit des ersten Menschenpaares hatte ihren festen Platz im Mittelalter, und mit dem Bamberger Beispiel zeichnet sich ab, dass diese ganz offensichtlich nicht nur als bloße Randerscheinung präsentiert wurde. Auf Augenhöhe des Betrachters und damit in seine Erfahrungswelt hineingerückt wird ihre monumentale Nacktheit nicht nur zu einem Erkennungsmerkmal, sondern vielmehr zu einem deutlich sinnlichen Erlebnis.

Kehren wir an dieser Stelle also zurück zu der Frage, welches Seherlebnis die Nacktheit des Stammelternpaares dem mittelalterlichen Betrachter bot, so dürfen wir wohl trotz des Abstandes von fast 800 Jahren annehmen, dass die Wirkung der Bamberger Figuren vor allem auf einer ästhetisch-anmutigen Gestaltung beruht

Illustrierte Bibeln boten von der Spätantike bis in die Neuzeit stets Ort und Anlass für das Bild des ersten Menschenpaars. Vgl. etwa den ersten monumentalen Adam und Eva-Zyklus in der Bibel aus San Paolo fuori le mura, vgl. Joachim GAEHDE, Carolingian Interpretations of an Early Christian Picture Cycle to the Octateuch in the Bible of San Paolo Fuori Le Mura in Rome, in: FMSt 8 (1974), S. 351–384.

¹³ Vgl. mit weiterführender Literatur zuletzt Bernd MOHNHAUPT, Auf Augenhöhe. Ottonische Bilder und ihre Betrachter, in: Aufbruch ins zweite Jahrtausend. Innovation und Kontinuität in der Mitte des Mittelalters (Mittelalterforschungen 16), hrsg. v. Achim Hubel/Bernd Schneidmüller, Ostfildern 2004, S. 183–203, bes. S. 185–188.

¹⁴ Vgl. Bernhard RUPPRECHT, Romanische Skulptur in Frankreich, München 1975, S. 106, S. 109 u. S. 113.

¹⁵ Die Liste ließe sich leicht erweitern, vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI), hrsg. v. Engelbert Kirschbaum/Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968–1976, hier Bd. 1, Sp. 41–70, bes. Sp. 55–61.

und weniger auf einer abschreckend-schockierenden. Besonders deutlich soll dies in der Gegenüberstellung zu anderen Beispielen gezeigt werden, welche uns in den Bereich der grotesken Bilddarstellungen des Mittelalters entführen und unter dem Begriff der Drölerien ihren Eingang in die kunstwissenschaftliche Forschung gefunden haben.¹⁶ Solche häufig obszönen, monströsen oder deformierten Gestalten finden sich unter anderem an und in den mittelalterlichen Kirchenräumen, und wir dürfen voraussetzen, dass ihre Existenz dem zeitgenössischen Betrachter wenn nicht vertraut, so doch durch ihren weiten Verbreitungsgrad bekannt war.¹⁷ Sie führen uns Nacktheit in ganz anderer Art und Weise vor Augen und erlauben uns in der Gegenüberstellung zu unserem Figurenpaar eine erste Einschätzung des Nacktseins im Mittelalter.

Bereits zu Beginn des 13. Jahrhunderts verfasste aller Wahrscheinlichkeit nach der englische Zisterzienserabt Adam von Dore seine Handschrift „Pictor in carmine“ mit der ausdrücklichen Absicht, solchen Darstellungen Einhalt zu gebieten: „Schmerzlich berührt davon“, so lässt uns der Autor wissen,

„in Gottes Tempel närrische Bilder und Monstrositäten zu finden, die eher Missgeburten als Schmuck darstellen, habe ich mich bemüht, die Sinne und Augen des Gläubigen, wenn dies möglich ist, auf ehrbarere und nützlichere Weise zu beschäftigen. [...] Denn [...] was nimmt sich wohl in der Nähe des göttlichen Altars schicklicher und ersprießlicher aus: die doppelköpfigen Adler, Löwen mit vier Leibern [...], wiehernde Bauchgesichter [...] oder die Werke des Herrn und Erlösers und die enthüllten Geheimnisse des Evangeliums in ihrem Glanze zu schauen?“¹⁸

16 Zu Klassikern auf dem Gebiet der ‚Drölerienforschung‘ wurden: Lilian M. RANDALL, *Images in the margins of Gothic manuscripts* (California Studies in the History of Art 4), Berkeley 1966 und Michael CAMILLE, *Image on the edge. The margins of medieval art*, London 1992.

17 Allein im Hinblick auf den skandinavischen Kunstraum konnten die Teilnehmer eines Symposiums zu grotesken Bilddarstellungen im Mittelalter an der Universität Kopenhagen deren immense Verbreitung konstatieren, vgl. die einzelnen Beiträge in: Katrin KRÖLL/Hugo STEGER (Hrsg.), *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, Freiburg i. Br. 1994.

18 *Dolens in sanctuario die fieri picturam ineptias et deform[i]a quedam portenta magis quam ornamenta, optabam si fieri posset mentes oculosque fidelium honestius et utilius occupare. [...] Siquidem [...] quid fructuosius, specularis circa die altarium aquilas bicipites, unius eiusdemque capitis leones quatuor [...], frementes acephalos [...] uel certe contemplari [...] opera Domini saluatoris, et iam coruscantis euangelii reuelata misteria.* Hier zitiert nach Montague R. JAMES, *Pictor in carmine* (Archeologia 94), London 1951, S. 142–166, bes. S. 142. Die Handschrift ist angelegt als Beispielsammlung für die typologische Verbindung von alt- und neutestamentarischen Ereignissen und präsentiert in



Abbildung 5: Straßburg, Münster –
Nackter Zanner als Wasserspeier, 14. Jh.

Lassen sich durch solche Quellenbelege auch keine exakten Rückschlüsse auf eine ästhetische Wirkung dieser Bilddarstellungen im Einzelnen ziehen, so dürfen wir doch annehmen, dass sie dem Betrachter weitgehend einen Sinneseindruck vermittelten, der im Gegensatz zu den beiden Bamberger Figuren eher auf der Wirkung des Provokativen zu beruhen schien.¹⁹ Der Umstand, dass sich eine Vielzahl an theoretischen Schriften immer wieder mit der Wirkung drolastischer Darstellungen auseinandersetzte, spiegelt offenbar die Sorge wider, dass die Kirchgänger, und zwar, wie Adam

von Dore betont, vor allem die Laien unter ihnen, den grotesken Bildgestalten stärker zugetan waren als mancherlei sakralen Themen.²⁰ Ausgemergelte Körper, Grimassen schneidende Fratzen oder entblößte Körperteile bildeten damals

Versform 138 Typen des Alten und 508 Antitypen des Neuen Testaments. Diesen Aspekt vertiefend, vgl. Katrin KRÖLL, Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters, in: Mein ganzer Körper ist Gesicht. Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Katrin Kröll/Hugo Steger, Freiburg i. Br. 1994, S. 11–105, bes. S. 76f.

19 Grundlegend zur rezeptionsästhetischen Methode in der Kunstgeschichte, jedoch nicht auf das Phänomen der Nacktheit eingehend, vgl. Wolfgang KEMP (Hrsg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, 2. Aufl., Berlin 1992. Hier wäre eine weiterführende Untersuchung hinsichtlich des Nacktseins wünschenswert.

20 Vgl. JAMES, *Pictor in carmine*, S. 143f. Berühmt sind ferner die Äußerungen Bernhards von Clairvaux zu den Fabelwesen in der kontemplativen Abgeschiedenheit der Kreuzgänge: *Caeterum in claustris coram legentibus fratribus quid facit illa ridicula monstrositas, mira quaedam deformis, ac formosa deformitas?* Vgl. S. BERNARDI, *Clarae-Vallensis Abbatis Primi, Opera Omnia. Apologia ad Guillelmum Sancti-Theoderici Abbatem* (MIGNE, PL 182), ed. Jacques-Paul MIGNE, Paris 1862, Sp. 915–916.



Abbildung 6: Straßburg, Münster – Satan als Blasarsch im Höllenschlund (Detail aus dem Tympanon des Hauptportals), Ende 13. Jh.

wie heute einen ähnlich starken Gegensatz, wie uns der Vergleich zwischen den Figuren von Adam und Eva in Bamberg mit einigen Darstellungen des Straßburger Münsters (Abb. 5 & 6) lehrt.²¹ Verstehen wir folglich die nackte Schönheit bzw. schöne Nacktheit Adams und Evas in Bamberg als eine Art Gegenüberstellung zu all den erwähnten grotesken Darstellungen, so sollten wir nun auch versuchen, die sinnliche Wahrnehmung der Skulpturen als bewusst gewählten gestalterischen Akt zu begreifen. Kein Geringerer als Bernhard von Clairvaux vermag uns in diesem Zusammenhang zu den Figuren von Adam und Eva am Bamberger Dom zurückzuführen. Es scheint beachtlich, dass sich gerade der große Geistliche, der im Allgemeinen für sein geradezu notorisch mangelndes Interesse an Sinneseindrücken bekannt ist, folgendermaßen über den weiblichen Körper zu äußern vermochte: „Schön sind Brüste, die ein wenig vortreten, und mit Maßen

²¹ Es soll an dieser Stelle nicht weiter auf das Verhältnis von Schönheit und Hässlichkeit im Mittelalter eingegangen werden, obwohl meines Erachtens die Verbindung von ästhetischer Wirkung und Nacktheit weit größere Beachtung finden müsste. Zum Begriff der Schönheit im Mittelalter und den damit verbundenen zahlreichen Aspekten, vgl. zuletzt Umberto Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2006, bes. S. 72–160. Doch nicht erst Bernhard von Clairvaux äußerte sich im positiven Sinne zum nackten Körper, vgl. ebenso Isidor von Sevilla, für den einige Dinge im menschlichen Körper praktische Funktionen haben, andere aber rein dem *decus*, der Zierde als dem Schönen und Angenehmen, dienen, ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, Bd. 6 (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis), ed. Martin Wallace LINDSAY, Oxford 1911, S. 25.



Abbildung 7:

Reims, Kathedrale – Figur des Adam, nach 1230.

schwelen.²² Im Hinblick auf die bildhauerische Leistung der Figuren von Adam und Eva am Bamberger Portal sollte folgende Einschätzung Willibald Sauerländers korrigiert werden: Die scheue und spröde Art des Leiblichen, so Sauerländer, die in Einzelheiten liebevoll und aufmerksam beobachtet sei²³, ist weniger auf die Intention zurückzuführen, eine Figur nach antikem Schönheitsideal kopieren zu wollen (und dabei in letzter Konsequenz gescheitert zu sein), als vielmehr dem Betrachter einen makellosen, nackten Körper vor Augen zu führen. Thema ist nicht die Beobachtung des Körpers auf naturalistische Weise, sondern seine monumentale Nacktheit. Dass der Bildhauer dabei auf empirische Beobachtungen zurückgreift, spricht für die große Leistung des Bamberger Künstlers.²⁴ Zweifelsohne gelang es ihm, den Betrachter in wirkungsvoller Weise anzusprechen.²⁵

22 *Pulchra sunt enim ubera, quae paululum supereminent, et tument modice*, in: MIGNE, PL 184, ed. Jacques-Paul MIGNE, Paris 1862, Sp. 163.

23 Vgl. SAUERLÄNDER, Katalogtexte zu den Skulpturen des Bamberger Doms, S. 323.

24 Besonders auffällig erscheinen dabei die Gestaltung von Bauch und Leiste, die Umrisse der Schenkel sowie die Unterscheidung zwischen dem scharfen Grat der Schienbeine und der Rundung der Waden.

25 Zur ästhetischen Rezeption der Bamberger Domfiguren vgl. Robert SUCKALE, Die Bamberger Domskulpturen – Technik, Blockbehandlung und Einbeziehung des Betrachters, in: Münchner Jahrbuch 38 (1987), S. 27–82.



Abbildung 8:
Reims, Kathedrale – Figur der Eva, nach 1230.

Komplizierte Verhältnisse – Zur Ikonographie des Adamsportals

Die kunsthistorische Forschung kennt seit langem die Vorbilder für die Figuren der sogenannten ‚jüngeren‘ Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms. Der Blick der in Bamberg tätigen Bildhauer richtete sich damals nach Reims, auf die Baustelle der französischen Krönungskathedrale. Vielleicht holte man die ausführenden Meister direkt von dort, um sie in der weit entfernten fränkischen Bischofsstadt den zu dieser Zeit modernsten Figurenstil ausführen zu lassen. Der Vergleich einiger Bamberger Figuren mit solchen aus Reims zeigt uns, wie nahe sich die Figuren stehen.²⁶ Achim Hubel hat zuletzt noch einmal darauf aufmerksam gemacht, dass die Bamberger Figuren nicht als bloße Kopien der Reimser Vorbilder zu verstehen sind, sondern sich vielmehr durch ihre gezielte Auswahl an Motiven und deren eigenständige Verarbeitung auszeichnen.²⁷ Auch für die Skulpturen von Adam und Eva kennen wir in Reims Vorläufer, doch sind diese völlig bekleidet (Abb. 7 & 8). Trotz des höher gelegenen Aufstellungsortes des Figurenpaares neben der nördlichen Querhausrose schreckten die Künstler davor

²⁶ Vgl. etwa Willibald SAUERLÄNDER, Reims und Bamberg. Zu Art und Umfang der Übernahmen, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 39, 1976, S. 167–192.

²⁷ Vgl. HUBEL, Die jüngere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms, S. 479.

zurück, Adam und Eva als Aktfiguren zu zeigen. Erst in Bamberg wagten sie diesen erstaunlichen Schritt. Bei all den Gemeinsamkeiten – aber eben auch bei den prononcierten Unterschieden – zwischen den Bamberger und Reimser Figuren stellt sich die Frage, warum man sich in Bamberg für die sensationelle Darstellung von Adam und Eva als lebensgroße Aktfiguren entschieden hat.²⁸

Kehren wir aus diesem Grund zurück zum Adamsportal des Bamberger Doms und damit auch zu den anderen Figuren, die das ikonographische Programm des Adamsportals komplettieren. Die kunsthistorische Literatur bietet eine Vielzahl an Vorschlägen zur ikonographischen Deutung der Skulpturen des Adamsportals. Ohne im Einzelnen sämtliche Äußerungen fassen und erörtern zu können, sei hier nur auf eine Auswahl hingewiesen, die die Spannweite der Möglichkeiten offenbaren soll. Schon die Frage nach der Idee des Programms beinhaltet etwas Grundsätzliches. Was verbindet die dargestellten Figuren von Heinrich II., Kunigunde und Stephanus mit Petrus, Adam und Eva? Warum befindet sich das durch Keuschheit glänzende Ehepaar Heinrich und Kunigunde im Kreise des nackten, sündig gewordenen ersten Menschenpaares? Oder Petrus – soll er nur Hinweisfigur für den auf der heraldisch wertvolleren Seite stehenden Heinrich sein? Einige Deutungsversuche sahen ihren Ansatz daher vielfach in einer gruppenmäßigen Aufteilung der Figuren begründet. Theodor Rensing und Otto von Simson deuteten beispielsweise die Gegenüberstellung des ersten Menschenpaares und des heiligen Kaiserpaares typologisch und bezogen sie auf politische Ereignisse der Zeit Friedrichs II.²⁹ In der zur Neuordnung des sizilischen Königreiches zu Melfi erlassenen Gesetzessammlung Friedrichs II. im Jahr 1231 wird durch die Missachtung der göttlichen Gesetze im Sündenfall die Einsetzung fürstlicher Herrschaft als Notwendigkeit und göttliche Vorsehung gefolgert und die Stellung des Kaisers mit der des ersten paradiesischen Weltenherrschers verglichen.³⁰ Die Legitimation für Herrschaft resultiert folglich aus dem Sündenfall. Heinrich und Kunigunde erfüllen

²⁸ Vgl. ebd., S. 515.

²⁹ Vgl. Theodor RENSING, Die Adamspforte des Bamberger Domes, in: *Landschaft und Geschichte*. Festschrift für Franz Petri zu seinem 65. Geburtstag, hrsg. v. Georg Droege/Peter Schoeller/Rudolf Schützeichel/Matthias Zender, Bonn 1970, S. 421–433 und Otto von SIMSON, Gedanken zur Adamspforte des Bamberger Doms, in: *Festschrift für Ingeborg Schröbler zum 65. Geburtstag* (Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 95), hrsg. v. Dietrich Schmidtke/Helga Schüppert, Tübingen 1973, S. 424–439.

³⁰ Vgl. RENSING, Die Adamspforte des Bamberger Domes, S. 422f. und auch von SIMSON, Gedanken zur Adamspforte des Bamberger Doms, S. 435f.

wie kein anderes Kaiserpaar, so von Simson, diese in den Konstitutionen erhobenen Ansprüche. Als christliches, heilig gesprochenes Herrscherpaar könnten sie den sündig gewordenen Stammeltern paradigmatisch gegenübergestellt werden.³¹ In dieser Weise interpretiert auch Hans-Christian Feldmann das Programm. Seiner Meinung nach wären die Skulpturen vor dem Hintergrund der von Friedrich II. aktualisierten Deutung der Herrschaftsbegründung als Folge des Sündenfalls zu verstehen.³² Petrus und Stephanus seien beide Garanten für die göttliche Weltordnung. Außerdem stünden Kunigunde, Heinrich und Petrus einander nicht nur als Vertreter von *regnum* und *sacerdotium* gleichrangig gegenüber, sondern bildeten als Hauptheilige des Domes die zentrale Gruppe des Portals.³³ Sauerländer verwies auf das Prinzip des Anfangs, welches die Figuren miteinander verbinde.³⁴ Achim Hubel griff diesen Gedanken noch einmal auf, ging aber einen deutlichen Schritt weiter. Mit Adam und Eva beginne zwar die Geschichte, doch seien sie auch verantwortlich für die Erbsünde. Petrus, nicht nur der erste Apostel und erste Papst, verweise als Zeichen für die künftige Erlösung der Menschheit auf das Kreuz Christi. Inhaltlich gehöre er zur Figur des ersten Märtyrers Stephanus. Beide verkörperten die römische Kirche in direkter Nachfolge Christi und stünden grundsätzlich für die Bedeutung Roms für das christliche Abendland. Heinrich und Kunigunde wären demnach das dritte Paar in der Abfolge des Portals. So wie Heinrich in Bamberg ein zweites Rom schaffen wollte, bezögen sie sich auf die Erneuerung des christlichen Heilsgedankens in Bezug auf die eigene Gegenwart.³⁵

Robert Suckale wies daraufhin, dass Adam ursprünglich auf den Apfel der Erbsünde gedeutet habe, den Eva einmal trug. Petrus halte wiederum dem Betrachter das Kreuz als Zeichen der Errettung von der Erbsünde vor Augen. Die drei Heiligen Heinrich, Kunigunde und Stephanus verstand er als Fürbitter. Dabei

31 Vgl. VON SIMSON, Gedanken zur Adamspforte des Bamberger Doms, S. 438.

32 Vgl. Hans-Christian FELDMANN, Bamberg und Reims. Die Skulpturen 1220–1250. Zur Entwicklung von Stil und Bedeutung der Skulpturen in dem unter Bischof Ekbert (1203–1237) errichteten Neubau des Bamberger Doms unter besonderer Berücksichtigung der Skulpturen an Querhaus und Westfassade der Kathedrale von Reims, Ammersbek b. Hamburg 1992, S. 117.

33 Vgl. ebd., S. 117.

34 Vgl. SAUERLÄNDER, Katalogtexte zu den Skulpturen des Bamberger Doms, bes. S. 320.

35 Vgl. Achim HUBEL, Figuren der Adamspforte des Bamberger Doms, in: Josef Kirmeier/Bernd Schneidmüller/Stefan Weinfurter/Eva-Maria Brockhoff (Hrsg.), Kaiser Heinrich II. 1002-1024. Katalog zur Bayerischen Landesausstellung vom 9. Juli bis 20. Oktober 2002 in Bamberg, (Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur 44), Augsburg 2002, Kat. Nr. 209, S. 394f. Zuletzt nochmals HUBEL, Die jüngere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms, S. 508–515.

komme Kunigunde, aufgrund der bereits festgestellten besonderen Positionierung der Figur, eine entscheidende Rolle zu: sie führe die Gruppe der Fürbitter an. Das Portal sei demzufolge eine erste große Manifestation der Bedeutung des Kunigundenkultes nach der Heiligsprechung der Kaiserin im Jahr 1200.³⁶

Fassen wir kurz zusammen: Die angesprochenen Erklärungsversuche zeigen, dass es mehrere Verständnisebenen der Adamsportale gibt. Thesen, die das Figurenprogramm hauptsächlich auf aktuelle politische Ereignisse zurückführen wollen oder die Gründe gar in einer „imperialen Reichstheologie“ finden möchten³⁷, verlieren meines Erachtens zu schnell die Gegebenheiten vor Ort aus dem Auge. Politische Bekenntnisse an einem Kirchenportal, an einer für die Liturgie mehr als bedeutsamen Stelle, scheinen nicht besonders einleuchtend.³⁸ Die Konstanten von Erbsünde und Erlösung, auf die Suckale und Hubel aufmerksam machten, sind für die gegebenen Umstände eines Kirchenportals jedenfalls sehr viel besser vorstellbar. Bei allen genannten Erklärungsvorschlägen wird jedoch eines deutlich: Die Nacktheit Adams und Evas wird ausschließlich als traditionelles ikonographisches Eigengut des Stammelternpaares verstanden, die den mit der Bedeckung der Scham bereits vollzogenen Sündenfall charakterisiert. Doch bieten sich gerade an diesem Portal weitaus mehr Interpretationsspielräume, die sich im engeren Sinn auf die Nacktheit von Adam und Eva beziehen lassen.

36 Vgl. SUCKALE, Die Bamberger Domskulpturen, S. 69f.

37 Vgl. OTTO VON SIMSON, Die Deutsche Plastik, in: Das Mittelalter II. Das hohe Mittelalter (Propyläen Kunstgeschichte 6), hrsg. v. dems., Berlin 1977, S. 225–232, bes. S. 227.

38 Gerade die Bamberger Domskulpturen wurden immer wieder mit aktuellen politischen Ereignissen ihrer Entstehungszeit in Verbindung gebracht. Man denke nur an die nicht selten problematischen Diskussionen zur Identität des Bamberger Reiters. In Bezug auf das Adamsportal wäre es mit Willibald Sauerländer einleuchtender, die Funktion des Kirchenportals als „Schaufront“ zu betonen. Gleichsam als ‚Aushängeschild‘ zeigen die Figuren des Adamsportals den Reliquienbesitz der Bamberger Kathedrale, welcher im Inneren den Besucher erwartet. Vgl. zu diesem Aspekt Willibald Sauerländer, Reliquien, Altäre und Portale, in: Kunst und Liturgie im Mittelalter (Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 33 (1999/2000) Beiheft, hrsg. v. Nicolas Bock, Sible de Blaauw, Christoph Luitpold Frommel u. a., München 2000, S. 121–134.

Des Kaisers ‚alte‘ Kleider Oder: Warum Adam und Eva in Bamberg nackt sein müssen

Die Vorstellung, Bamberg seit den Zeiten Heinrichs II. als neues Rom zu verstehen, prägt das Portal, wie wir gesehen haben, bereits in der Auswahl des Figurenpersonals. Weitere Details sprechen dafür. So beobachtete schon Willibald Sauerländer das sonderbare und keiner getragenen Tracht entsprechende Gewand des Kaisers.³⁹ Als eine Verbindung von zeitgenössischem Tasselmantel (man beachte den Riemen vor der linken Schulter) mit einem vor dem Körper drapierten, diagonal vor der Brust verlaufenden Überwurf, der als ungenaue Nachahmung römischer Kleidung angesehen werden kann, besitzt die heraldisch bedeutsamste Figur des Portals allein ihrer Erscheinung wegen antikische Anklänge. Unterstreichen daher die Stammeltern nicht alleine durch ihre Nacktheit die Intention, in der Portalgestaltung die wichtige Verbindung zwischen Bamberg und dem antiken *caput mundi* auf den ersten Blick aufzugreifen? Demnach hätte die monumentale Nacktheit Adams und Evas dazu beigetragen, diese Vorstellung nochmals deutlich hervorzuheben.

Was wir vorhin als gruppenmäßige Aufteilung der Figuren bezeichneten, gipfelt in der paarweisen Gegenüberstellung von Heinrich und Kunigunde in ihren fein gestalteten Gewändern und den nackten Leibern von Adam und Eva. Zweifelsohne übte die Nacktheit auf die Betrachter Sinnesreize aus, die stimulierend auf sie hätten wirken können.⁴⁰ Gerade in Verbindung mit der sich durch Keuschheit auszeichnenden Kunigunde wird die Nacktheit Evas als „diffamierender“ Moment erfahrbar.⁴¹ In mittelalterlichen Heiligenlegenden spielt die Zurückweisung der Sexualität nicht selten eine bedeutende Rolle. Sofern es sich um eine weibliche

³⁹ Vgl. SAUERLÄNDER, Katalogtexte zu den Skulpturen des Bamberger Doms, S. 320.

⁴⁰ Aus Quellen des 12. Jahrhunderts wissen wir, welchen Reiz vor allem antike Skulpturen auf die damaligen Betrachter auszuüben vermochten, etwa in der Geschichte des Magisters Gregorius aus dem Rom des 12. Jahrhunderts, der in eigenartig persönlichen, ja emotionalen Worten die Figur einer Venus beschreibt, deren Schönheit wegen er sie dreimal aufsuchen musste. Siehe hierzu: Berthold HINZ, Knidia. Oder: Des Aktes erster Akt, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft 17, Nr. 3 (1989), S. 49–77, bes. S. 49f.

⁴¹ Der Aspekt der diffamierenden Nacktheit, der an dieser Stelle nicht weiter vertieft werden soll, wird angesprochen von Carlos OBERGRUBER-BOERNER, Menschenpaare, in: Nackt. Die Ästhetik der Blöße (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg vom 1. Februar bis 28. April 2002), hrsg. v. Wilhelm Hornbostel/Nils Jockel, München/London/New York 2002, S. 35–44, 102f.

Heilige handelt, ist dieser Verzicht auf Sexualität die wichtigste und oft die einzige Grundlage ihrer Tugendhaftigkeit. Die Kinderlosigkeit Heinrichs und Kunigundes wurde bekanntlich in eine bewusst keusch gelebte Ehe umgedeutet und so zum gewichtigen Argument im Heiligsprechungsprozess Kunigundes.⁴² Kunigunde stellt in dieser Hinsicht das mit dem Gewand der Gnade⁴³ bekleidete Pedant zu Eva dar.

Vergegenwärtigen wir uns zum Schluss noch einmal den Ort der Nacktheit von Adam und Eva. An einem neuralgischen Punkt, am Übergang von der profanen in die sakrale Sphäre, schreitet der Besucher an den lebensgroßen Aktfiguren des ersten Menschenpaares vorbei in den Dom. Nicht nur die für den Bamberger Dom wichtigsten Heiligen wurden hier in Stein gehauen, auch das sündig gewordene erste Menschpaar findet seine (Wieder-)Aufnahme in ihren Kreis. Es bleibt verlockend, die von Wilhelm Boeck erstmals vorgetragene Vermutung, die beiden östlichen Eingänge des Bamberger Domes dienten einst zur Austreibung und Wiederaufnahme der Büsser⁴⁴, aufzugreifen, auch wenn sich hierfür in den zeitgenössischen Quellen des 13. Jahrhunderts keine Angaben finden lassen.⁴⁵ Die Nacktheit Adams und Evas ließe sich jedenfalls gut damit verbinden.⁴⁶ In diesem Zusammenhang Nacktheit als rituelle Nacktheit aufzufassen läge nahe, sind wir doch darüber informiert, dass das Nacktsein als erschwerende Buß- und Votationspraxis dem Prozessions- und Wallfahrtswesen des Mittelalters und der frühen Neuzeit nicht fremd gewesen ist. Bei einer Prozession in Paris im Jahre 1224 gingen alle Teilnehmer barfuss oder im Hemd, einige sogar nackt. Der Chronist einer Bittprozession um Regen, die 1315 in Paris nach St. Denis veranstaltet wurde, vermerkte, dass die Prozessionsteilnehmer mit Ausnahme der Frauen völlig nackt waren. Noch im 16. Jahrhundert waren Nacktwallfahrten

42 Ausführlich hierzu, vgl. Carla MEYER, „O glückliche Bamberger Kirche!“ – Kunigundes Heiligsprechung und ihre Vorgeschichte, in: „Kunigunde – empfang die Krone“. Katalog zur Ausstellung des Museums in der Kaiserpfalz Paderborn, hrsg. v. Matthias Wemhoff, Paderborn 2002, S. 73–83.

43 In Anspielung auf Johannes Chrysostomos, der die Nacktheit der Stammeltern als Kleid der Gnade interpretiert, vgl. MIGNE, PG 53, 123.

44 Vgl. Wilhelm BOECK, Der Bamberger Meister, Tübingen 1960, S. 12.

45 Zur Kritik an Boeck und der problematischen Quellenlage vgl. KROOS, Liturgische Quellen zum Bamberger Dom, S. 163 und Anm. 5 in diesem Beitrag.

46 Die Erklärung Hrabanus Maurus', der den Namen Evas mit dem Ausdruck *ianua vitae*, als Tor des Lebens, erklärt, ist dabei nur einer der vielen gemeinsamen Nenner, vgl. RABANI MAURI, Fuldensis Abbatis Et Moguntini Archiepiscopi, Opera Omnia (PL 107), ed. Jacques-Paul MIGNE, Paris 1862, Sp. 499.

durchaus üblich, wie die Mirakelprotokolle von Bettbrunn belegen.⁴⁷ Erforderte also schon die ikonographische Zusammenstellung der Figuren keineswegs nur eine eindimensionale Verständnisebene, so trifft dies auch auf die Nacktheit von Adam und Eva zu. Diese als bloße ikonographische Konvention zu verstehen greift zumindest beim Bamberger Adamsportal zu kurz. Wenn wir uns also weniger über das Nackte im sakralen Kontext wundern, als vielmehr seine unterschiedlichen Spielarten zur Kenntnis nehmen, wäre ein wichtiger Schritt für ein Verständnis dafür, was Nacktheit im Mittelalter bedeuten könnte, aus kunsthistorischer Perspektive getan.

47 Vgl. Louis CARLEN, Wallfahrt und Recht, in: Wallfahrt kennt keine Grenzen. Themen zu einer Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums und des Adalbert Stifter Vereins, hrsg. v. Lenz Kriss-Rettenbeck/Gerda Möhler, München/Zürich 1984, S. 87–100, bes. S. 92. Die genannten Quellen bei Christoph DAXELMÜLLER, Das Fromme und das Unfromme. Der Körper als Lernmittel und Lernbild in der spätmittelalterlichen >Volks<frömmigkeit, in: Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Katrin Kröll/Hugo Steger, Freiburg i. Br. 1994, S. 107–129, bes. S. 112.

Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:

Reinhardt KÖPF, Nackte Tatsachen. **Beobachtungen zur Nacktheit der Figuren** von Adam und Eva am Bamberger Dom, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 15–33.

STEFAN TRINKS

Nacktheit am spanischen Pilgerweg – Antike als Antidot

Immer noch findet sich in der Forschung das Stereotyp, dass positiv besetzte Nacktheit im Kontext christlicher Kunst und Ikonographie nicht existiere und durchgehend von einer *nuditas criminalis*, einer inkriminierten Nacktheit ausgegangen werden müsse.

Am Beispiel von Kapitellskulptur des 11. Jahrhunderts entlang des Pilgerweges nach Santiago de Compostela, die jeweils ostentative Nacktheit mit prononciertem Geschlecht nach dem verbindlichen Vorbild eines römischen Orestes-Sarkophages zeigt, kann nachgewiesen werden, dass es in einem „Pilgerluft macht frei“-Klima zu einem Ausnahmezustand der Nacktheit in der Kunst so bedeutender Pilgerwegskathedralen wie Toulouse, Jaca, León, Frómista und Santiago de Compostela kam, der vergleichbar erst wieder in der Renaissance entstehen sollte. Anhand dieser teils kaum bekannten Darstellungen unverhohlener Nacktheit aus dem 11. Jahrhundert, dem ersten nachantiken Jahrhundert, in dem die Skulptur wieder eine führende Rolle in den Künsten einnahm, werden verschiedene Erklärungsmodelle für diese ungewöhnliche Offenheit vorgestellt. Existenziell scheint dabei insbesondere die Antike als Legitimationsstrategie gewesen zu sein, denn die sich im 11. Jahrhundert neu formierenden Königreiche Nordspaniens mussten ihre behaupteten Anrechte und ihre Kontinuität gegen die ebenfalls seit dem 8. Jahrhundert aus Nordafrika vordringenden arabischen Fürsten unter Beweis stellen. Indem man sich auf die ‚eigene‘, hispano-römische Antike berief, konnte den kulturell im 11. Jahrhundert noch weit überlegenen Arabern neben einer martialisches Reconquista erstmals auf dem Feld der Repräsentation eine adäquate künstlerische Antwort gegeben werden.

San Martín de Frómista: Nackte Ambivalenzen

Vom Scheitel des Nordquerhausgiebels der ab 1066 bis etwa 1100 von Doña Mayor, der Großmutter des Königs von Palencia, gestifteten spanischen Pilgerwegskirche San Martin de Frómista [Abb. 1] lässt ein Nackter auf einem Konsolstein [Abb. 2] dem Betrachter unverhohlen sein überdimensioniertes Geschlecht inklusive Scrotum entgegenbaumeln. Eine steinerne Konsol-Frau zwei Sparren weiter rechts von diesem [Abb. 3] steht ihm in nichts nach und präsentiert mit an den

Körper gezogenen Beinen ihre Vulva. Auf einem weiteren figürlichen Dachsparren des nördlichen Seitenschiffs [Abb. 4] wirft sich eine unbekleidete Akrobatin mit drahtig nach hinten gelegtem Haar in den Rücken und betont die Rundungen ihres Körpers durch den von ihr geformten Bogen, während an der Hauptapsis der Kirche ein Entkleideter [Abb. 5] vermutlich aufgrund seiner Sündhaftigkeit, die attributiv durch seine Nacktheit angezeigt wird, von einer Raubkatzen-Bestie mit dolchartigen Zähnen verschlungen wird. Dies sind nur vier Beispiele aus weit über 400 Konsolfiguren an der Kirche San Martin de Frómista, die in großer Zahl Anstößig-Nacktes, nach christlicher Lehre damit Sündiges und Dämonisiertes zur Schau stellen.

Auf dem Pilgerweg nach Santiago de Compostela scheint sich in Bezug auf Nacktheit für den undifferenzierten Blick die einfache Formel zu bestätigen: nackt gleich obszön und dämonisch – bekleidet gleich sittsam und christlich. Entblößte Bösewichte jeder Art, in ihrer ganzen Sündhaftigkeit enthüllt zum Zwecke der steten Mahnung für zehntausende Pilger jährlich¹, stehen züchtig verhüllten Heiligen und Tugendhaften auf der anderen Seite scheinbar diametral gegenüber. Doch dieses klare Schwarz-Weiß trifft gerade in der Pilgerwegsskulptur nicht zu.

Tritt man in das Innere der Kirche San Martin de Fromista, entdeckt man am südlichen Chorbogen-Kapitell, dem liturgisch herausgehobensten Ort der Kirche, weitere Nackte [Abb. 6].² Von beiden Seiten aus halten barbusige Frauen hinter

1 Zur nicht hoch genug einzuschätzenden Bedeutung des spanischen Pilgerwegs als Massenphänomen für mittelalterliche Mobilität, gesamteuropäischen Künstler- und Ideen-Austausch sowie für politische Umwälzungen des 11. Jahrhunderts sind die zahlreichen Forschungen von Klaus Herbers von besonderem Wert, beispielsweise Klaus HERBERS, *Der Jakobs kult des 12. Jahrhunderts und der „Liber Sancti Jacobi“*, Wiesbaden 1984, v. a. S. 15; sowie jüngst Klaus HERBERS, *Geschichte Spaniens im Mittelalter: Vom Westgotenreich bis zum Ende des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart 2006. Das grundsätzliche Wallfahrt-Paradoxon besteht darin, dass die Pilger mit immer raffinierteren und drastischeren Schilderungen des Bösen statt des Guten in einer internen Konkurrenz der Pilgerwegskirchen um die reicheren Gaben affiziert wurden. Der Effekt davon war, dass am Pilgerweg früher als in der übrigen europäischen Skulptur noch aus der Zeit des Bilderstreits nachhallende Bedenken gegen idolatrieverdächtige, lebensnahe Plastik überwunden wurden, vgl. Horst BREDEKAMP, *Wallfahrt als Versuchung – San Martin de Frómista*, in: *Kunstgeschichte – aber wie?*, hrsg. v. Clemens Früh u. a., Berlin 1989, S. 221–258, v. a. S. 223–227.

2 Bei dem Kapitell in der Kirche handelt es sich um eine getreue Kopie nach dem Original (heute: Palencia, Museo Arqueológico Provincial), da die Vorderseite bei einer durchgreifenden Restaurierung San Martins um 1900 beschädigt wurde. Vgl. Horst BREDEKAMP, *Romanische Skulptur als Experimentierfeld*, in: *Spanische Kunstgeschichte: Eine Einführung*, Bd. 1. Von der Spätantike bis zur frühen Neuzeit, hrsg. v. Sylvaine Hänsel/Henrik Karge, Berlin 1992, S. 101–112, hier: S. 105.

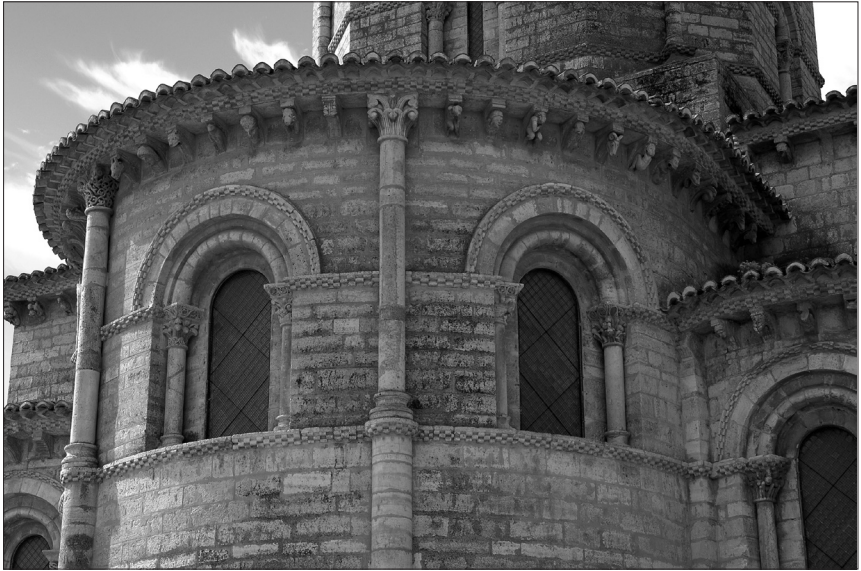


Abbildung 1: Frómista, San Martín: Ansicht von Osten.



Abbildung 2: Frómista, San Martín, Nordquerhausgiebel, Kongsolfigur: Phallusmann.

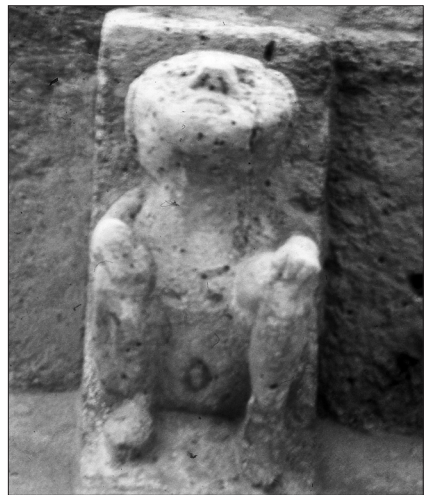


Abbildung 3: Frómista, San Martín, Nordquerhausgiebel, Kongsolfigur: Vulvafrau.



Abbildung 4: Frómista, San Martín, nördliches Seitenschiff, Konsolfigur: Akrobatin.

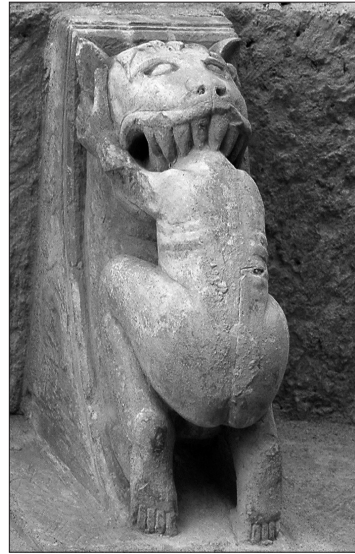


Abbildung 5: Frómista, San Martín, Hauptapsis, Konsolfigur: Verschlungerer.

aufgespannten Tüchern einem nackten Paar in der Mitte des Kapitells Schlangen entgegen. Eine unter dem Mann mit dem Schwert am Boden Liegende bringt eine Schlange sogar in gefährvolle Nähe seines Geschlechtes. Da die Schlange wie im Fall des Giftrunkes des Evangelisten Johannes nur *ex negativo* zu den Attributen des Heiligen zählt, werden die Schlangen-Halterinnen des Kapitells als verwerflich stigmatisiert. Das Paar in der Mitte hingegen, das gegen diese Bedrohung von Außen eng zusammengedrückt ist, was bildlich durch die in Form eines X überkreuzten Beine verdeutlicht wird, scheint positiv konnotiert zu sein. Der Mann versucht, sich die Schlangen mit Schwertstreichen vom Leib zu halten, während die Frau mit beiden Händen eine sprechende Abwehrgeste in deren Richtung zeigt und ihren Kopf abwendet.

Diese erratische Darstellung eines nackten Paares im Kampf mit Schlangen stand in der Kunst lange als Solitär ohne jegliches Vergleichsbeispiel da. Das Rätsel des Kapitells löfete sich erst, als der spanische Forscher Serafín Moralejo Alvarez 1973 erkannte, dass ein römischer Sarkophag die direkte Vorlage für das Kapitell



Abbildung 6: Frómista, San Martín, südliches Chorbogenkapitell:
Nackte im Kampf gegen Schlangen (Kopie).

des Chorbogens abgegeben hat [Abb. 7].³ Mit einem Schlag gelangte die Forschung zur Antikenrezeption des Mittelalters aus ihrer Defensive gegenüber der Forschung zur Rezeption der Antike in der Renaissance heraus, denn zum ersten Mal konnte für die mittelalterliche Kunst die erstaunliche Rezeption wesentlicher Teile eines Sarkophagfrieses auf einem Kapitell nachgewiesen werden: Von dessen dreizehn Figuren sind sechs auf dem Kapitell wiederzufinden.

Dieser stadtrömische Orestes-Sarkophag aus dem 2. Jahrhundert nach Christus wurde im Kreuzgang des nur wenige Kilometer von Frómista entfernten Klosters Santa Maria de Husillos aufbewahrt.⁴ Als Grablege eines wichtigen lokalen Adeligen war er seit dem 10. Jahrhundert potentiell für jedermann oberirdisch zu sehen.⁵ Für einen antiken Betrachter stellte sich das Geschehen folgendermaßen

3 Vgl. Serafin MORALEJO ALVAREZ, *Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca*, in: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (Granada 1973)*, Band I, Granada 1976, S. 427–433, hier: S. 428f.

4 Der Sarkophag herausragender Qualität ist noch vor die komplexeren Verdichtungen des antoninischen Stilwechsel auf die Zeit 160/170 nach Christus zu datieren, vgl. Walter TRILLMICH u. a. (Hrsg.), *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Mainz 1993, S. 404f.

5 Zur ersten überlieferten Erwähnung des Sarkophages durch Ambrosio de Morales im Jahr 1572 und der älteren Forschungsliteratur mit den Umständen der Wiederverwendung als Grablege,

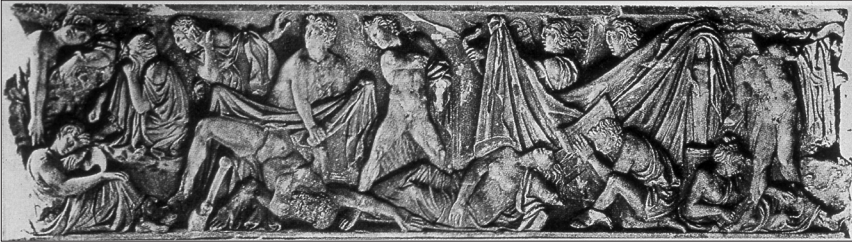


Abbildung 7: Madrid, Museo Arqueológico Nacional: Orestes-Sarkophag.

dar: Im Zentrum des Sarkophagfrieses steht Orestes als Protagonist breitbeinig und als einziger freigestellt in „heroischer Nacktheit“⁶, denn trotz des von ihm begangenen Muttermordes galt er dem Altertum als ein *exemplum virtutis* und wurde zum Sujet von Sarkophagen gewählt.⁷ Zu seinen Füßen liegen seine Mutter, die Königin Klytaimnestra und sein Stiefvater Aigisthos, der Thronräuber nach dem Mord an Orestes' Vater. Beide hat Orestes zusammen mit seinem treuen Gefährten Pylades mit dem Schwert getötet, wovor sich Klytaimnestras Magd Nodriz links von Pylades mit einer plastischen Geste des Entsetzens abwendet. Aufgrund dieser Bluttat verfolgen ihn von rechts zwei Erinnyen als Rachegöttinnen mit Schlangen hinter einem aufgespannten Vorhangtuch. Rechts am Rand des Sarkophages steigt Orestes über eine schlafende Erinnye, um im Apollo-Tempel zu Delphi den Schutz des Gottes vor den Rachegöttinnen zu erbitten. Links sind drei ebenfalls schlafende Erinnyen übereinander angeordnet, so dass die existenzielle Bedrohung Orestes' durch diese Unausweichlichkeit bildlich verstärkt wird.

Diese tragischen Verflechtungen des antiken Orestes-Mythos voller Schuld und Sühne waren aber in Spanien im 11. Jahrhundert wohl nicht bekannt.⁸ Von den „Orestien“ eines Aischylos, Sophokles oder Euripides existierten – soweit heute be-

vgl. TRILLMICH u. a., *Hispania Antiqua.*, S. 404f.

⁶ Für das Konzept der heroischen Nacktheit in der Antike vgl. Nikolaus HIMMELMANN, *Ideale Nacktheit*, Opladen 1985.

⁷ Vgl. dazu Paul ZANKER/Björn Christian EWALD, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München 2004, S. 360.

⁸ Währenddessen betonte Lutz Walther: „Im westlichen Mittelalter taucht die Figur des Orest hauptsächlich in mythologischen Handbüchern auf, in Byzanz gehört der Orestes des Euripides zum Schullektürekanon“. Vgl. Lutz WALTHER (Hrsg.), *Antike Mythen und ihre Rezeption: ein Lexikon*, Leipzig 2004, S. 174, aber ohne Nachweise möglicher Rezeptionswege.



Abbildung 8: Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Detail des Orestes-Sarkophag: Orestes.

kannt – in den mittelalterlichen Bibliotheken Spaniens keine Abschriften.⁹ Wer auch immer im 11. Jahrhundert als Betrachter vor diesem antiken *Mirabilium* stand, war somit darauf angewiesen, das Geschehen auf dem Sarkophag aus eigener Sicht und mit dem Bildwissen seiner Zeit zu deuten. Indem das Relief im Zentrum einen nackten Heroen im Kampf gegen schlangentragende Erinnyen zeigt, lag die *interpretatio christiana* eines „Adam Alter“ nahe,¹⁰ eines neuen Stammvaters, der sich gegen die Bedrohung durch die Versucher-Schlange zu behaupten schien oder ihr zumindest aktiven Widerstand entgebrachte.¹¹

9 Dagegen hat Therese Martin jüngst die These aufgestellt, dass die Orestie in Spanien bekannt gewesen wäre, leider ohne eine konkrete Text-Überlieferung nachzuweisen, vgl. Therese MARTIN, *Escultura románica para un público laico: El „Maestro de la Orestíada“ de Frómista y sus contemporáneos*, in: San Martín de Frómista, ¿paradigma o historicismo? *Actas de las Jornadas celebradas en Frómista los días 17 y 18 de septiembre de 2004*, hrsg. v. d. Junta de Castilla y León, Valladolid 2005, S. 71–83, hier: S. 77.

10 Das Paulinische Gleichnis des Alten und Neuen Adam war über Paradiesesallegorien vor allem in Handschriften des 11. Jahrhunderts sehr präsent, vgl. Albert DIETL, *Künstlerinschriften als Quelle für Status und Selbstverständnis von Bildhauern*, in: *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jh.*, 2 Bde., hrsg. v. Herbert Beck/Karin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt a. M. 1994, S. 175–191, hier: S. 185.

11 Als Hoffnung auf Gottes Beistand gegen äußerste Bedrängnis konnte bei diesem Kapitell mit den Zeichen Schwert und Schlange stets auch an den apokalyptischen Kernsatz bei Jesaja in dem dort beschriebenen ‚Gericht über die Feinde‘ gedacht werden: „An jenem Tag bestraft der Herr mit seinem harten, großen, starken Schwert den Leviatan, die schnelle Schlange, den Leviatan, die gewundene Schlange.“ (Jes 27,1). Selbst die jüngste Publikation seitens der Archäologie zu den Orestes-Sarkophagen betont – ohne Kenntnisnahme der umfangreichen Rezeption des Orestes-Sarkophages aus Santa Maria de Husillos im 11. Jahrhundert –, dass Orestes sich mit dem Schwertstreich klar gegen die Schlange und damit auch die Erinnye wendet, vgl. Ruth BIELFELDT, *Orestes auf römischen Sarkophagen. Der Außenseiter wird Leitbild*, München 2005, S. 85.

Die zentrale Figur des Orestes auf dem Sarkophag [Abb. 8] wurde daher durch den Bildhauer nahezu unverändert und insbesondere mit ihrer gänzlichen Nacktheit übernommen, denn nachdem durch das Fehlen der Sündenfall-Frucht auf dem Relief für mittelalterliche Augen gleichsam eine prälapsale Situation geschildert ist, muss dieser Adam-Orestes seine Nacktheit noch nicht hinter Feigenblättern verbergen. Deutlich zu erkennen ist auch die Motivübernahme im Fall der Frau, denn Klytaimnestras Magd Nodriza beklagt den Mord an ihrer Herrin mit beredter Geste, die anzeigt, dass sie den Anblick der vom eigenen Sohn getöteten Mutter nicht länger ertragen kann. Der Bildhauer des 11. Jahrhunderts in Frómista bezieht die Magd also direkt auf den schwertstreichenden Nackten im gemeinsamen Erwehren gegen Schlangen und entkleidet sie im Gegensatz zum Sarkophag konsequenterweise ebenfalls. Aber selbst bei diesem ein so hohes Konfliktpotential bergenden weiblichen Körper hat der Bildhauer in Frómista das antike Proportionsideal eingehalten: Der Abstand zwischen den Brustwarzen ist so groß wie der zum Bauchnabel; von diesem wiederum liegt dieselbe Distanz bis zur Teilung der Beine. Diese Länge entsprach einer Kopflänge, jenes Maß also, das in Statuen der griechischen Klassik insgesamt acht Mal in der Gesamtlänge des Körpers enthalten war.¹² Diese antike Vorstellungen von perfekter Symmetrie, von Gewicht und Gegengewicht, von Ausgewogenheit und messbaren Beziehungen aller Körperteile zueinander sind durch den Bildhauer nicht zufällig durch gedankenloses Kopieren übernommen worden, da er die Eva-Nodriza ohne direkte Vorlage nackt imaginieren musste und dies, in produktiver Konkurrenz zum antiken Sarkophag, auch vermochte.

Der nach seinem Aufstellungsort auch Husillos-Sarkophag genannte Marmorries wurde damit für die Bildhauer des Pilgerwegs im 11. Jahrhundert zu einem „Ideen- und Formgeber“¹³ der Nacktheit in Nordspanien. Ähnlich einer renaissancehaften Schulung an Abgüssen nackter klassischer Antiken führte die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Sarkophag zu immer neuen Zitaten der dort prominenten Nackten.¹⁴ Steht das Kapitell mit dieser weitestgehenden Rezeption

12 Zur Nacktheit in der Kunst und der verbindlichen Orientierung an der Antike unverändert wichtig ist Kenneth CLARK, *Das Nackte in der Kunst*, London 1958, hier für die künstlerische Auseinandersetzung mit Nacktheit im Mittelalter v. a. S. 83–86 und S. 400–410.

13 Vgl. BREDEKAMP, *Romanische Skulptur*, S. 107.

14 Dass ein Präsentieren im Kreuzgang eines Klosters und das ungehemmte Zitieren dieses Stückes ‚nackte Antike‘ keineswegs selbstverständlich war, erweist schon ein Blick in die wechselhafte Rezeptions-Geschichte nackter Tatsachen: Auf Phasen relativer Aufgeschlossenheit folgten

des Sarkophages in San Martín de Frómista aber singular in der Skulptur dieser Kirche da, so ziehen sich Zitate des antiken Bildwerks in einer anderen Kirche am Pilgerweg wie ein roter Faden durch die dortige Kapitellskulptur.

San Pedro de Jaca: Heilige Athleten unter der Kirchenkuppel – nackt

Die Rede ist von der Kirche San Pedro de Jaca, die der aragonesisische König Sancho Ramírez ab 1076 bis etwa 1104 mit erheblichem Repräsentationsaufwand und mit großer Geschwindigkeit als Kathedrale seiner neuen Hauptstadt Jaca errichten ließ.¹⁵ Bereits beim Betreten der Kathedrale durch das Südportal drückt sich dem Besucher auf Augenhöhe unübersehbar gegenüberstehend ein nacktes Geschlecht fast in das Auge. Dort auf dem rechten Gewändekapitell des Portals greift ein Engel Abraham ins Schwert, um auf Gottes Geheiß die Opferung Isaaks in letzter Sekunde zu verhindern [Abb. 9], während rechts von Isaak bereits der Widder als Ersatzopfer auf einem Altar von Sarah bereitgehalten wird.¹⁶

immer wieder solche der Prüderie. Weil selbst die nur teilweise Entblößung von Aigisths Genital auf dem ebenfalls berühmten Orestes-Sarkophag der Galleria dei Candelabri in Rom dem 19. Jahrhundert unerträglich erschien, wurde Aigisths Gewandsaum aufwendig durch eine Marmor-Anstückung verlängert, um sein Geschlecht züchtig zu verhüllen, vgl. BIELFELDT, Orestes, S. 88. Zur für die Haltung der jeweiligen Zeit gegenüber Nacktheit hochaufschlussreichen Geschichte philisterhafter Verhüllungen vgl. Peter PRANGE/Raimund WÜNSCHE (Hrsg.), Das Feige(n)blatt. Millenniumsausstellung Glyptothek München, München 2000.

15 Moralejo Alvarez hat die enorme Bedeutung Jacas als Eingangstor nicht nur für den Pilgerweg, sondern auch für die wichtigste Handelstraße am Fuße des Somport-Pyrenäenpasses betont. Für eine geraffte Zusammenfassung der außergewöhnlichen historischen Stellung Jacas für den gesamten Pilgerweg vgl. beispielsweise Serafin MORALEJO ALVAREZ, On the Road: the Camino de Santiago, in: The Art of Medieval Spain, A.D. 500-1200, hrsg. v. Metropolitan Museum of Art, New York 1993, S. 175–183, hier S. 181. Mit Nachdruck gegen die wiederholt vor allem von französischer Forscher-Seite vorgetragenen Spätdatierungen vgl. BREDEKAMP, Romanische Skulptur, S. 111, Anm. 17. Ebenso ist nicht zu vernachlässigen, dass der Auftraggeber der Kathedrale, König Sancho Ramírez, seinen Bruder García als Bischof der mächtigen Diözese einsetzte und damit auf allen Ebenen seinen Einfluss auf die Gestaltung der Kathedrale und ihrer skulpturalen Ausstattung durchzusetzen vermochte. Für die Investitur und die nachträglich bei Papst Gregor VII. eingeholte Billigung, vgl. María Isabel FALCON PEREZ, Trayectoria medieval de Jaca en el seno de la corona de Aragón, in: XV Congreso de Historia de la corona de Aragón. Actas Tomo III, Zaragoza 1994, S. 18–76, hier v. a. S. 19f.

16 Zur großen Bedeutung des bereits während des Isaak-Opfers „präexistenten“ Widders in der spanischen Kunst und einer Diskussion von Meyer Schapiros Thesen zur Darstellung des Widders



Abbildung 9: Jaca, San Pedro, Südportal, östliches Gewändekapitell: Opferung Isaaks.

Obwohl Abrahams mächtiger Oberkörper, wie an den ringförmigen Falten um den Halsausschnitt zu erkennen ist, von einem hauchdünnen Gewand bedeckt ist, wirkt er durch das extrem muskulöse linke Bein und den ansatzlos unter dem Tuch herausragenden, unbedeckten linken Arm nackt. Seine psychische Angespanntheit, er holt wie besinnungslos weit mit dem Schwert aus, äußert sich in dem wie angeschwollen wirkenden Oberarm.

An der Kapitellecke jedoch steht der völlig nackte Isaak. Indem Abraham mit Wucht Isaaks Kopf an den Haaren nach hinten reißt, hebt Isaaks linker Fuß vom Kapitellring ab und scheint kaum mehr Bodenkontakt zu haben. Isaaks Körper biegt sich dabei nach vorne durch, womit sein Geschlecht zusätzlich herausgehoben wird. Die Fesselstricke, mit denen seine Arme hinter dem Rücken gebunden sind, legen sich in auffälliger Überkreuzung über den Oberkörper. Durch diese Abschnürungen tritt die Brustmuskulatur umso stärker hervor. Isaak indes ist noch ‚nackter‘ als eine antike Skulptur, weil die Antike aus der Konvention fast – aber nie völlig – nackt gezeigter Götter und Heroen heraus, stets ein ausbalanciertes Verhältnis zwischen Ent- und Verhüllen wahrte, wenn auch oft nur mit rudimentären Gewändern im Sinne attributiver „Pathosformeln“ als Ausweis ihrer Göttlichkeit.¹⁷

auf dem Lammportal in San Isidoro in León, vgl. Rainer STICHEL, Zur Ikonographie der Opferung Isaaks in der romanischen Kunst Spaniens und in der byzantinischen Welt, in: *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada 1973*, S. 528–535.

¹⁷ Vermutlich hatte Sauerländer auch diesen dialektischen Gewandgebrauch der Antike zwischen Nacktheit und Verhüllung im Sinn, als er für die psychisch auf das Äußerste aufgeladene Atmosphäre des Isaak-Opfers in Jaca die „dionysische [...] Seite der Antike“ für den Bildhauer namhaft machte. Vgl. Willibald SAUERLÄNDER, Romanische Monumentalskulptur in Frankreich und Spanien: Teil II. Spanien, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 3.3.1 (2003), S. 5–14, hier S. 9.

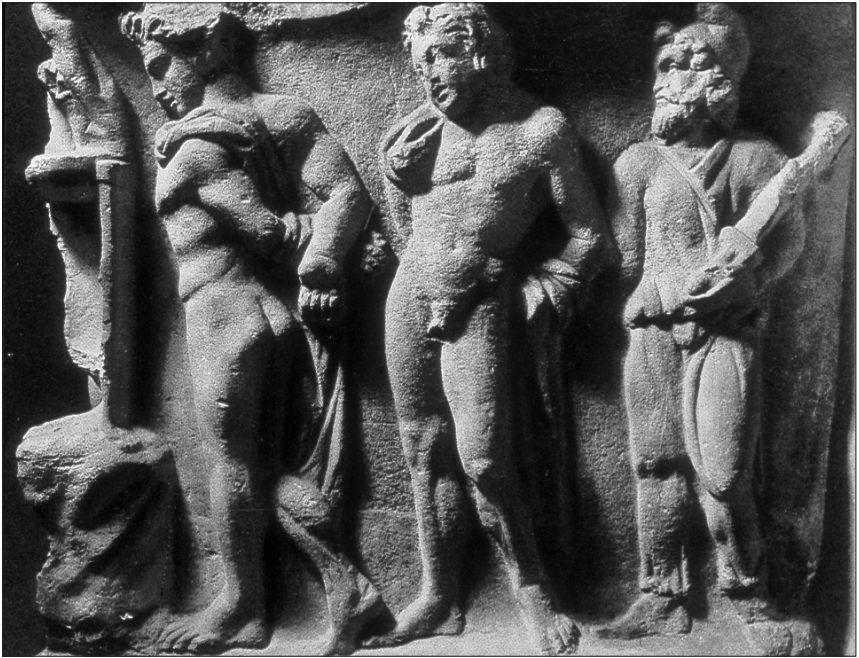


Abbildung 10: Madrid, Museo Arqueológico Nacional, rechte Schmalseite des Orestes-Sarkophag: Gefangennahme Orestes' und Pylades'.

Der Isaak von Jaca ist darin potentiell skandalträchtig, dass er sich ebenso priapisch wie der Nackte auf der Fromista-Konsole [Abb. 2] zeigt. Er ist ohne ikonographische Parallele in der christlichen Kunst des Mittelalters. Angesichts seiner unbekümmerten Nacktheit zwingt sich geradezu der Gedanke an ein antikes Vorbild auf. Hierbei kommt jedoch nicht der kämpfende und nackte Orestes in Betracht, da dessen breitbeiniges Standmotiv, der durch den Schwertstreich stark bewegte Oberkörper und der geneigte Kopf wenig mit der Figur des Isaak gemein haben.¹⁸

Als neue These soll hier vorgestellt werden, dass vielmehr der nackte Orestes der von der Forschung bisher kaum beachteten rechten Sarkophag-Schmalseite die

¹⁸ Moralejo Alvarez beispielsweise als bester Kenner der Jaqueser Skulptur ging von einer Rezeption des kämpfenden Orestes der Sarkophag-Vorderseite aus, vgl. Moralejo ALVAREZ, *Formación*, S. 429.



Abbildung 11: Jaca, San Pedro, südl. Seitenschiffwandkapitell: Rankenmänner.



Abbildung 12: Santiago d. C., Marmorsäule vom ehem. Nordportal (heute Kathedralmuseum): Rankenmann.

Vorlage abgegeben hat. Diese war bei der sehr wahrscheinlichen Aufstellung vor einer Wand im Kreuzgang des Klosters Santa Maria de Husillos ebenfalls immer sichtbar.¹⁹ Dort wird der hinter dem Rücken mit seinem eigenen, zu Stricken gedrehten Gewand gefesselte Orestes [Abb. 10] mit dem vor ihm laufenden Kameraden Pylades von einem an den charakteristischen Beinkleidern und der phrygischen Mütze als Taurer identifizierbaren Bärtigen mit Schwert abgeführt. Der Bildhauer in Jaca hat den Orestes der Sarkophagschmalseite auf dem Kapitell seitenverkehrt gegeben und das Motiv der Armfesselung hinter dem Rücken entlehnt, wodurch die muskulöse Gespanntheit und konvexe Durchbiegung des nackten Körpers in den Raum stark betont wird. Vor allem aber ist hier die Idealfigur des antiken Heros in ihrem kontrapostischen Standmotiv²⁰, ihrer Anatomie und selbst dem unbeugsam-

19 Selbst bei genauester Untersuchung des Husillos-Sarkophages in seinem heutigen Zustand im Madrider Museo Arqueológico Nacional finden sich keine Spuren einer mittelalterlichen Vermauerung in einer Wand oder andere Mutilierungen durch eine eventuelle Einpassung.

20 Die korrekt erhöhte Standbeinschulter des Isaak erweist zugleich, dass es im 11. Jahrhundert durchaus den Kontrapost gegeben hat, was bisher kaum Beachtung fand. Vgl. beispielsweise Andreas BÜHLER, *Kontrapost und Kanon. Studien zur Entwicklung der Skulptur in Antike und Renaissance*, München/Berlin 2002, v. a. S. 125–128 mit nur wenigen Beispielen von Übernahmen kontraposti-

stolz wirkenden Blick verblüffend genau kopiert. Bei Orestes wie auch bei Isaak ist die Torsion des weit ausgestellten und überlängten Spielbeins mit dem frontal zu sehenden Spann des Fußes auffällig, der auf dem Sarkophag die schmale Bodenplatte, bei Isaak den Kapitellring überschneidet. Eine weitere Besonderheit ist, dass Orestes' Fuß von dem des vorangehenden Pylades derart stark überdeckt wird, als ob dieser zuvor auf diesem gestanden hätte. Isaaks Fuß wiederum steht auf dem Abrahams und überkreuzt diesen. In beiden Fällen scheint kaum räumliche Enge der Grund für dieses bildhauerisch sehr anspruchsvolle Motiv des Aufeinander-Fußens gewesen zu sein.²¹ Über dem Spielbein knickt Isaaks Oberkörper stark ein, da dieser durch Abrahams energischen Zug an Isaaks Haar nach hinten gerissen wird, aber die Spielbein-Schulter ist dennoch leicht höher als die über dem Standbein. Zugleich wirkt die kugelig heraustretende rechte Schulter über Isaaks Spielbein merkwürdig unanatomisch und künstlich nach oben gezogen. Vergleicht man sie aber erneut mit dem gefangengenommenen Orestes der Sarkophagschmalseite [Abb. 12], wird der Grund dafür augenfällig: Wie der Wächter dort Orestes mit der rechten Hand unter die gefesselten Arme greift, um ihn abzuführen und damit zugleich dessen linke Schulter gewaltsam nach oben drückt, so geht der rechte Arm und die gesamte Schulter Isaaks wie von einer unsichtbaren Wächterhand gezogen, ebenfalls nach oben. Den Bildhauer von Jaca muss diese raffinierte Durchbiegung des nackten Körpers des abgeführten Orestes derart fasziniert haben, dass er bei aller sonstigen Genauigkeit der Proportionen dieses widersprüchliche Moment zugunsten der Zitierentreue bewusst in Kauf nahm.

Desweiteren sind anatomisch ebenso exakt übernommen die Ferse und die in ihrer Wadenmuskulatur differenzierten Unterschenkel, die deutlich herausgearbeiteten Kniescheiben sowie das Geschlecht, zu dem zwei durch tiefe Inzisionen gekennzeichnete Genitalfalten hinleiten. Auch der kugelig abgesetzte Bauch mit dem trichterförmig eingetieften Nabel ist zitiert. Das eigentliche Faszinosum stellt indes das atmosphärische Einfangen der Mimik des gefangenen Orestes' dar. Anders als der vorausschreitende Pylades, der sich mit gesenktem Haupt und gebrochenem

scher Antiken im Mittelalter, gestützt auf Richard Hamann-MacLeans materialreicher Arbeit „Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters“, vgl. Richard HAMANN-MACLEAN, Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften 15 (1949/50), S. 157–250.

²¹ Dieses Fuß-über-Fuß Motiv erscheint derart häufig auf den Kapitellen San Pedro de Jacas wie auch auf dem Orestes-Adam-Kapitell in San Martín de Frómista, dass man von einer gezielten symbolischen Aussage, im Falle von Isaaks Fuß auf dem seines Vaters von einer Art Sukzessionsmodell, ausgehen kann, was der Verfasser in seiner Dissertation zu belegen versucht.

Blick in sein Schicksal zu fügen scheint, hat Orestes den Kopf unbeugsam leicht erhoben und den Blick aus dem Relief heraus gerichtet, wobei sich ein markantes Profil sowie eine kräftig hervortretende Halsmuskulatur zeigt. Genau dieses Zusammenspiel aus entschlossen gerecktem Kinn, durch die tiefen Nasolabial-Falten gerahmt, gefasst wirkendem Zug um den Mund sowie einem fast trotzig den Betrachter fixierenden Blick ist auch vom Bildhauer des Isaak eingefangen, wobei selbst die Halsschlagader ausgearbeitet wurde.

Frappierend ist auch die räumliche Vorstellungskraft des Bildhauers, mit welcher er den breitbeinigen, schwertstreichenden Orestes der Sarkophagstirnseite zum Abraham des Kapitells verwandelt. Der gefesselte Orestes wird, um seine Achse gedreht, zum an der Kapitellecke frontal stehenden Isaak. Dass derartige virtuelle raum-körperliche Drehungen die Vorstellungskraft eines Bildhauers des 11. Jahrhunderts herausforderten, bekundet die Sarkophag-Figur des Aigisthos, der in Frómista um 180 Grad gedreht als dämonisierter Schlangenhalter zu Füßen des Orestes-Adam eingesetzt wurde.²² Neben dieser Drehung bietet der um die Kapitellecke biegende Körper Isaaks eine geradezu antikische Vielansichtigkeit, da der auf das Portal zuschreitende Betrachter Isaak zuerst in einer Art Halbprofil sieht, um ihn im Fortschreiten *en face* und zuletzt kurz vor dem Eintreten in die Kathedrale in einem Dreiviertelprofil wahrzunehmen.

Wenn der Orestes des Sarkophags tatsächlich als „Neuer Adam“ und damit als christusgleicher Kämpfender verstanden wurde, könnte der jugendliche Gefesselte der Sarkophagschmalseite als Isaak aufgefasst worden sein und der ihn haltende Bärtige als Abraham mit dem Opferschwert. Die zweifache Darstellung des vermeintlichen Isaak durch die hintereinander gezeigten Pylades und Orestes stellt wie die dreifache Darstellung des Orestes auf der Frontseite des Sarkophages [Abb. 7] für ein an kontinuierende Erzählungen und Personendopplungen gewöhntes Auge des 11. Jahrhunderts kein Verständnisproblem dar, zumal der vordere Isaak-Pylades bereits auf die Vorderseite umzubiegen scheint.²³ Eine Kombination aus Adamsszenen und Isaakopfer ist beispielsweise auf frühchristlichen Sarkophagen

²² Vgl. Serafín Moralejo ALVAREZ, La sculpture romane de la cathédrale de Jaca – État des questions, in: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 10 (1979), S. 79–106, hier S. 86.

²³ Zu unmittelbar benachbarten Simultandarstellungen von Akteuren, vgl. beispielsweise Karl CLAUSBERG, Der Erfurter Codex Aureus in Pommersfelden (Ms 249/2869). Biblische Historie im politischen Gewand?, Wiesbaden 1986, S. 40.

häufig. Vor allem aber spräche die direkte Übernahme des Fesselungsmotives für ein mögliches Verständnis der Szene als Isaakopfer.

Die auffällig über der nackten Brust gekreuzten Fesseln des Isaak betonen die in Gen 22, 9 geschilderte Fesselung,²⁴ die den Opfercharakter unterstreichen, zugleich aber die Nacktheit noch hervorheben. Durch die vollständige Entblößung Isaaks wird bildtheologisch seine Schutzlosigkeit und sein Ausgeliefertheit thematisiert und im Extrem herausgestellt.²⁵ Aufgrund der hinter dem Rücken unsichtbar aufgebundenen und damit als wirksame Präventionsmöglichkeit fehlenden Arme wirkt Isaaks Körper auf den ersten Blick zusätzlich fragmentiert und versehrt. Bewusst scheint der Jaca-Meister auf das in einer Schlinge über die rechte Schulter Orestes' fallende Tuch verzichtet zu haben, welches auf dem Sarkophag als Fessel dient.²⁶ Die völlige Nacktheit Isaaks wird hier zugleich im Sinne der durch christusgleiche Opferbereitschaft wiedergewonnenen paradisischen Unschuld und Tugend präsentiert und als nackte Wahrheit allen Verschleierungen und Verbergungen des Bösen hinter dämonischen Tüchern am Pilgerweg diametral gegenübergestellt.²⁷ Obwohl der Isaak des Südportals in Jaca als erste Aktdarstellung der

24 Die theologische Bedeutung der Fesselung Isaaks hat jüngst Friedhelm Hartenstein hervor gehoben, vgl. Friedhelm HARTENSTEIN, Die Verborgtheit des rettenden Gottes. Exegetische und theologische Bemerkungen zu Genesis 22, in: Die Opferung Isaaks in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit (Arbeiten zur Kirchengeschichte 101), hrsg v. Johann Anselm Steiger/Ulrich Heinen, Berlin/New York 2006, S. 1–22, hier S. 12. Zu allen ikonographischen Fragen hinsichtlich des Isaakopfers sowie weiterführender Literatur vgl. den derzeit umfanglichsten Artikel Ulrich HEINEN, Der Schrei Isaaks im „Land des Sehens“. Perspektive als Predigt – Exegese als Medienimpuls. Abrahams Opfer bei Brunelleschi und Ghiberti (1401/1402), in: Die Opferung Isaaks in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit (Arbeiten zur Kirchengeschichte 101), hrsg v. Johann Anselm Steiger/Ulrich Heinen, Berlin/New York 2006, S. 23–152.

25 Vgl. dazu beispielsweise Hartmut Böhme, Enthüllen und Verhüllen des Körpers in Bibel, Mythos und Kunst (mit besonderer Rücksicht auf Albrecht Dürers „Selbstbildnis als Akt“), in: Paragrana. Bd. 6.1 (1997), S. 218–247, hier v. a. S. 224.

26 Im 12. Jahrhundert treten weitere Zitate der Fesselung des Orestes an unerwarteter Stelle auf: Wie Berthold Hinz jüngst nachweisen konnte, findet sich in Nazareth im Heiligen Land auf einem Kapitell der Verkündigungskirche eine direkte Übernahme der Gefangennahme des Orestes von einem Orestes-Sarkophag, dort allerdings bekleidet. Offensichtlich schien dem vermutlich französischen Bildhauer im Gefolge der Kreuzfahrer die Darstellung des nackten Orestes im Rahmen der Verkündigungskirche und ihrer Ikonographie unpassend, vgl. Berthold HINZ, Orestes im Mittelalter. Motive mythologischer Sarkophage in romanischer Skulptur, in: Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, hrsg. von Philine Helas, Maren Polte, Claudia Rückert u. Bettina Uppenkamp, Berlin 2007, S. 253–262, hier v. a. S. 258–260.

27 Dieses Konzept der „Nackten Wahrheit“ im Mittelalter findet sich bereits bei Isidor von Sevilla, der als Wissensübermittler am Übergang von christlicher Spätantike zu Mittelalter und maß-

nachantiken Skulptur gelten kann und ostentativ sogar sein Geschlecht präsentiert, ist er gerade nicht unbekleidet, sondern wie der Stammvater Adam vor dem Sündenfall vollständig in ein ihn trotz Unsichtbarkeit schützendes, göttliches Gewand der Gnade gehüllt.²⁸ Mit der starken Bewegtheit des gedehnten Körpers, mit der idealisierten Schönheit des Gesichtstypus, dem kontrapostischen Stehen und der Vielansichtigkeit in nahezu rundplastischer Wirkung sind zentrale Merkmale antiker Skulptur in der Figur des Isaak über den Umweg des Orestes-Sarkophag verwirklicht und gesteigert.

Bewegt man sich nach Durchschreiten des Südportals im Inneren der Kathedrale nach Osten in Richtung der baulich nicht ausgeschiedenen Vierung, erblickt man auf einem Kapitell der südlichen Seitenschiffswand den nächsten Fall antiker Nacktheit dieser Kirche. An beiden Ecken des Kapitells stehen breitbeinig zwei nur dürrig mit einer über der Schulter gefibelten Chlamys, dem antiken Soldatenmantel, Bekleidete auf dem Kapitellring [Abb. 11]. Auf Höhe ihres Geschlechts läuft eine fleischige Ranke wie ein quergelegtes Feigenblatt über den Unterleib, die sich in Richtung Mitte der Kapitellstirnseite in zwei Lanzettblätter aufgabelt, während ein drittes sich weiter verzweigt und die gesamte Kapitellmitte mit einem dichten Geflecht überzieht. Einen Ursprung haben die symmetrischen Ranken jeweils in einer Raubkatze unter den Eckvoluten, die sie ausspeit und über deren Körper auf den Schmalseiten des Kapitells sich selbst Ranken kreuzen; der andere Teil der

gebliche christliche Autorität für die christlichen Königreiche Spaniens eine staatstragende Rolle spielte. Er begründet, dass Philosophen und Satiriker „[...] nackt gemalt werden, weil durch sie Laster enthüllt werden“ (*Unde et nudi pinguntur, eo quod per eos vitia singula denudentur*, „Etymologiae“ VIII, 7, 7), zitiert nach der unverändert maßgeblichen Edition Isidori Hispalensis Episcopi *Etymologiarum sive originum libri XX*, ed. Wallace M. LINDSAY, Oxford 1911. Inzwischen liegen die zwanzigbändigen *Etymologiae* in einer nützlichen englischen Übersetzung vor, vgl. Stephen A. BARNEY u. a. (Hrsg.), *Isidore of Seville. The Etymologies of Isidore of Seville*, Cambridge 2006. Auf Isidor als Übermittler dieser ‚freigeistlichen‘ Nacktheit wies bereits Nikolaus Himmelmann hin, vgl. HIMMELMANN, *Ideale Nacktheit*, S. 46. Es bedurfte somit vermutlich keiner allzu gesuchten theologischen Interpretation, den Isaak von Jaca als typologische Praefiguration des nackten geopferten Christus am Kreuz ebenfalls schutzlos bloß als Enthüller unbegreiflicher göttlicher Ratschlüsse zu rechtfertigen.

²⁸ Für die theologischen Grundlagen und zur Bildtradition dieser transparenten Gnadengewänder aus Licht, vgl. Massimo BERNABÒ, *Searching for Lost Sources of the Illustration of the Septuagint*, in: *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, hrsg. v. Christopher Moss/Doula Mouriki, Princeton 1995, S. 329–337, hier S. 332. Hier greift aber auch in doppelter Hinsicht Anne Hollanders Diktum „nudity is a form of dress“, vgl. Anne HOLLANDER, *Seeing through clothes*, Berkeley/Los Angeles/London 1993, S. 86.

Ranken stammt aus der unteren Kapitellecke und kriecht über den gesamten Kapitellkörper. Die Raubkatzen legen jeweils ihre rechte Pranke mit langen, scharfen Krallen auf die Brust der beiden stehenden Nackten. Diese halten in ihren Richtung Kapitellmitte ausgestreckten Armen je einen Vogel, deren überlange Hälse sich nach oben recken und nahtlos in einer Ranke fortgesetzt scheinen. Ihre Hälse werden wiederum von den ausladenden Schwanzfedern zweier weiterer Vögel überschritten, die sich pyramidal weiter nach oben in den Ranken auftürmen und ihre Köpfe um die nur als Rudiment vorhandene Abakusblüte nach außen drücken. Die angespannte Mimik der Männer mit deutlich aufeinander gepressten Lippen sowie die aufs Äußerste angespannte Muskulatur insbesondere der exakt differenzierten Waden, Oberschenkel und der heraustretenden Bauchfalte der beiden Männer zeigen, dass sie sich keineswegs in das Schicksal einer Gefangenschaft in Ranken gefügt haben, sondern herkulisch wie Dompteure in beiden Armen Tiere halten. Neben dem breitbeinigen Standmotiv enthüllt ein weiteres Merkmal die Abkunft der beiden Nackten vom Husillos-Sarkophag: Wie dort das Unheil in Gestalt der Schlange Orestes bedrohlich nahe kommt, dieser sich dennoch mit jeder Sehne seines athletischen Körpers dagegen auflehnt und kämpft [Abb. 8], stehen auch die beiden Männer souverän gegen die sich schlangenhaft nähernden Schlinggewächse.

Auch die sechs erhaltenen Marmorsäulen des ehemaligen Nordportals in Santiago de Compostela [Abb. 12], aus derselben Zeit wie das Ranken-Kapitell in Jaca, zeigen als Zitat des antiken Sarkophages unter anderen das Motiv des Aufbäumens von Nackten innerhalb eines Rankenornamentes.²⁹ Die Säulen nehmen es bereits in ihrem kostbaren Material und einer für das 11. Jahrhundert zuvor ungekannten Präzision der Säulenwirtelung mit tief eingeschnittenen Kehlen und Fasen unübersehbar mit der Qualität des Husillos-Sarkophages auf. Erst recht aber finden sich zahlreiche Figuren des Sarkophages wie der sich hinter einem Schemel wegduckende Diener rechts der sterbenden Klytaimnestra wieder [Abb. 7], der in der oberen Säulendrehung hockt, wie auch in der unteren Tordierung ein Orestes-Abkomme mit gespreizten Beinen. Obwohl dieser geflügelte Nackte in Ranken eingespannt ist, die über seine Unterschenkel und den muskulösen Oberkörper kriechen, wirkt

²⁹ Vgl. Serafín Moralejo ALVAREZ, Saint-Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la Cathédrale romane, in: *Les dossiers de l'Archéologie* 20 (1977), S. 87–103, hier v. a. S. 97. Die Säulen stammen von der ehemaligen Puerta de la Azabachería, die 1117 im Sturm auf die Kathedrale zerstört wurde und sind in die 1090er Jahre zu datieren.

er keinesfalls unauflöslich darin gefangen. Vielmehr scheint er sich noch in diesem Dickicht bewegen zu können und sich im Gegenteil der Ranken zu bemächtigen, in die er mit seiner linken Hand greift, um sie wie ein Klettergerüst athletisch zum Vorwärtskommen zu nutzen. Erneut wird die körperlich-antike Nacktheit des Sarkophages zitiert, um die Souveränität eines Protagonisten zu betonen.³⁰

Wie in Santiago binden auch in Jaca Lianen die beiden Männer an den Kapitellkanten in schlingenden Windungen laokoonhaft ein.³¹ Durch diesen ‚gefühlten‘ schlangenhaften Würgegriff der Ranken wurden diese meist als ein für den Menschen in seiner nackten Verwundbarkeit gefahrbringendes Gespinnst gesehen und zu den Fangnetzen der Dämonen gezählt, vor denen beispielsweise der Pilgerführer des „Codex Calixtinus“, eine Art Baedeker des Jakobswegs von 1132, nachdrücklich warnt.³² Das dichte Rankengeflecht konnte ebenso als Metapher für die Verstrickungen des Lebens dienen und erinnert damit an Augustinus' *silva daemonum* oder an Pseudo-Hrabanus Maurus' Beschreibung der Welt als unwegsamer Wald.³³ Eine etwaige dämonisierend-moralisierende Aussage über die eingespannten Nackten als Sünder dringt aber weder bei dem Kapitell in Jaca noch bei der marmornen Rankensäule in Santiago de Compostela wirklich durch: Zu offensichtlich ist die Freude des Bildhauers an den in vielen Schichten über- und hintereinander angelegten Kontrasten der fleischigen Ranken mit den darin eingewobenen nackten

30 Dieses Motiv der Umwertung eines Marterzeichens zu einem Zeichen des Triumphes findet sich ähnlich am ebenfalls marmornen Tischaltar des Heiligen Saturninus in Saint Sernin de Toulouse: Das von dem Bildhauer Bernardus Gilduinus signierte und vor 1096 zu datierende Werk zeigt unter anderem das Martyrium des Heiligen, der, mit festen Stricken an Stiere gebunden, auf den Stufen des Kapitols des antiken Tolosa zu Tode geschleift wurde. Saturninus aber nutzt in der Darstellung auf dem Tischaltar die rankenartigen Stricke als eine Art Zügel um und triumphiert damit über den Tod. Für den Tischaltar unverändert maßgeblich vgl. Friedrich GERKE, Der Tischaltar des Bernard Gilduin in Saint Sernin in Toulouse. Über das Verhältnis der südfranzösischen Frühromantik zur altchristlichen Plastik, in: Abhandlungen der Geistes- und Sozialwiss. Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Jahrgang 1958. 8, Wiesbaden 1958, S. 453–513.

31 Zur Ableitung scheinbar lebender Kapitellrankengeflechte aus Schlangenkäueln vgl. Jurgis BALTRUSAITIS, Das phantastische Mittelalter. Antike und exotische Elemente der Kunst der Gotik, Berlin 1985, S. 137.

32 Vgl. BREDEKAMP, Wallfahrt als Versuchung, S. 225. Herbers zufolge könnten diese Verstrickungen „auch eine sexuelle Komponente“ beinhalten, vgl. Klaus HERBERS, Der Jakobsweg, Tübingen 1986, S. 73. Für den berühmten Pilgerführer als Cicerone, vgl. Serafin MORALEJO ALVAREZ, The Codex Calixtinus as an Art-Historical Source, in: The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James, hrsg. v. John Williams/Alison Stones, Tübingen 1992, S. 207–223.

33 Vgl. BREDEKAMP, Wallfahrt als Versuchung, S. 226.

Körpern, eine Art Wettfeiern zwischen Ranken- und Muskelsträngen um die größte Spannkraft und Biogsamkeit.³⁴

Dass diese Antikennähe im Rahmen einer sakralen Stiftung durch König Sancho Ramírez überhaupt möglich war, ist erklärungsbedürftig. Ein denkbarer Grund scheint die Bruchstelle des arabischen Interregnums zu sein, die aus spanischer Sicht einen Kurzschluss mit der hispano-römischen Antike erforderte, um sich des eigenen Erbes zu versichern und daran anknüpfen zu können. Durch nichts ließ sich der Stolz auf das eigene antike Erbe derart prägnant zeigen, als durch plastisch-antikische Umsetzung in Skulptur, die aus einer Kirche einen Tempel machte. Dieser Anspruch auf antike Klassizität wird damit bereits in der Formensprache unübersehbar vorgetragen. Dazu kam ein fast regelhaft sich ausprägender *Renovatio*-Gedanke der Antike als Legitimationsstrategie: Die sich im 11. Jahrhundert neu formierenden Königreiche Nordspaniens mussten ihre behaupteten Anrechte und ihre Kontinuität gegen die ebenfalls seit der Spätantike das Land beherrschenden arabischen Fürsten unter Beweis stellen. Indem man sich beispielsweise in Jaca, einer römischen Stadtgründung aus dem ersten Jahrhundert nach Christus, auf die ‚eigene‘ Antike berief und sich Sancho Ramírez, der königliche Stifter San Pedros in Jaca, als quasi römisch-imperialer Herrscher inszenierte,³⁵ konnte den kulturell bislang weit überlegenen Arabern im 11. Jahrhundert neben einer martialischen Reconquista erstmals auf dem Feld der Repräsentation eine adäquate künstlerische Antwort gegeben werden.

Die staunenswerte Antikennähe der Sarkophagzitate in Frómista, Jaca, León und Santiago ist aber auch geeignet, immer noch beharrlich gepflegte Stereotype eines – im schlimmsten Falle – ‚finsternen Mittelalters‘ zu revidieren. Nacktheit begegnet in allen gesehenen Beispielen nicht als Diskriminationsmerkmal, sondern als Ausweis einer ungekannten Freiheit der Bildhauer, welche die Ästhetik des

34 Richard Hamann hat bei den Kapitellen mit menschlichen Körpern in Ranken formanalytisch zu Recht betont, dass „sich der Rhythmus der aufkletternden Zweige und Schlingen durch die sich windenden nackten Körper nur noch verstärkt“, vgl. Richard HAMANN, *Kunst und Askese*, Worms 1987, S. 184.

35 Zur herrscherlichen Repräsentation König Sancho Ramírez, zum Beispiel durch den Einsatz einer römischen Adlergemme als Siegelring, vgl. umfassend Ana Isabel LAPENA PAÚL, *Sancho Ramírez. Rey de Aragón (1064?–1094) y rey de Navarra (1076–1094)*, Somonte-Cenero 2004, v. a. S. 67–71, mit der alten, aber noch stets verlockenden These, dass ein besonders aufwendiges Kapitell am Südportal in der Nähe des Isaakopfers mit der Darstellung des musizierenden König David, umgeben von einem auffällig volkreichen Hofstaat, Sancho Ramírez selbst repräsentiere.

schönen, nackten Körpers auch und gerade auf Bereiche des Heiligen ausdehnt und damit der kirchlichen Lehre von Leibentfremdung und Vergeistigung diametral entgegengesetzt ist.

Es gehört zu den großen und wohl nie vollständig zu lösenden Fragen, durch welche veränderten historischen, sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Faktoren und Parameter ein neuer Stil oder zumindest ein Klima entstehen kann, das eine derart fundamental von dem Vorgegangenen unterschiedene Formensprache aufweist.

Ein wesentlicher Grund für diese künstlerische Freiheit am Pilgerweg dürfte das 11. Jahrhundert als Interimszeit zwischen einer noch offenen Verfasstheit und sich erst langsam gestaltender Verdichtung gewesen sein.³⁶ Diese Bruchstelle war Fundstelle für die Künstler des 11. Jahrhunderts am Pilgerweg und sie wurde ausgeschöpft. Auf der einen Seite dieses klaffenden Bruches stehen die sich erst allmählich festigenden und selbstbewusster werdenden christlichen Königreiche in Spaniens Norden,³⁷ welche die nachdrückliche Nacktheit der über den gesamten Weg nach Santiago de Compostela verteilten Zitate des Sarkophages als unmissverständliche Legitimierungsstrategie ihrer Anciennität gegenüber den Arabern einsetzen konnten.³⁸

36 Verwendet und für die spanischen Verhältnisse des 11. Jahrhunderts abgewandelt sei hier die treffende Dichotomie von Peter Moraw, vgl. Peter MORAW, Von offener Verfassung zu gestalteter Verdichtung. Das Reich im späten Mittelalter 1250 bis 1490 (Propyläen Studienausgabe), Frankfurt a. M. 1989.

37 Für das Beispiel León vgl. Patrick HENRIET, Un exemple de religiosité politique: Saint Isidore et les rois de Léon (XIe –XIIIe siècles), in: Fonctions sociales et politiques du culte des saints dans les sociétés de rite grec et latin au Moyen Âge et à l'époque moderne, hrsg. v. Marek Derwich/Michel Dmitriev, Wrocław 1999, S. 77–95, v. a. S. 80, der darin den von Friedrich Prinz geprägten Begriff der „politischen Religiosität“ übernimmt und auf das junge Königreich León überträgt.

38 Diese spanische Strategie der Herrschaftslegitimation durch Antikennähe war keineswegs neu: Kaiser Karl der Große handhabte sie versiert in seiner *Renovatio Imperii Romani*, die neben einer sinnlichen Begeisterung für die Antike nicht zuletzt auch einen gewollten reichseinigenden Effekt hatte, und ließ sich als letztes und überdauerndes Zeugnis seiner Antikenbegeisterung in einem antiken Proserpina-Sarkophag mit zahlreichen halbnackten Figuren bestatten. Für die Karolingische *Renovatio* in allen Bereichen der politischen Repräsentation, der Wissenschaften und der Künste vgl. die Beiträge in: 799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit: Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn. Katalog der Ausstellung Paderborn 1999, hrsg. v. Christoph Stiegemann, Mainz 1999, dort insbesondere Arne EFFENBERGER, Die Wiederverwendung römischer, spätantiker und byzantinischer Kunstwerke in der Karolingerzeit, S. 662–680 zum Proserpina-Sarkophag. Für eine darüber hinaus gehende Deutung des Sujets des Raubs der Proserpina als Allegorie auf die durch Karl wiederhergestellte Blüte und Continuitas des Reichs, vgl. Christian BEUTLER, Statua. Die Entstehung

Auf der anderen Seite steht eine Kirche, die wie im Beispiel Aragóns erst seit 1071 den alten mozarabischen, also im Kern noch westgotischen, durch den römischen Ritus ersetzt hat.³⁹ Diese Kirchen im Umbruch waren Ende des 11. Jahrhunderts in vielen Fällen noch keineswegs auf Linie gebracht und ließen den Künstlern Spielraum für schwer zu fassende ikonographische Varianten, die sich noch nicht in den normierten Kanon der Bildsprache des Heiligen einpassen mussten, der andernorts längst verbindlich war. Nur so scheint ein sich kämpferisch gegen die Versucher-Schlangen wehrender, splinternackter Orestes-Adam im Chorbereich einer Kirche oder ein dem Betrachter sein Geschlecht unübersehbar entgegenstreckender Isaak an einem Kathedralportal erklärbar.⁴⁰ Dazu kommt als Nebeneffekt dieser Sattel- und Umbruchszeit des 11. Jahrhunderts, dass der Pilgerweg ein ausgesprochener Schmelztiegel gesamt-

der nachantiken Statue und der europäischen Individualität, München 1982, S. 72–74. Dass Karl der Große als *exemplum virtutis* im Spanien des 11. Jahrhunderts überaus präsent und für die christlichen Könige vorbildhaft war, erweist eine Vielzahl von legendenhaft ausgeschmückten Erzählungen zu Karls Leben und Herrschaft. Die bekannteste darunter ist sicher die des Rasenden Rolands, der als Karls treuer Vasall und Verwandter unweit von Jaca am Pass von Roncesvalles mit seinen Truppen von einer arabischen Übermacht aufgerieben wird, bevor Karl zu Hilfe eilen kann, und dessen vorgebliches Grab den Pilgern von den Klerikern in Saint-Roman de Blaye und dessen Olifant wie eine Reliquie in Bordeaux gezeigt worden wäre. Vgl. Klaus HERBERS, *Jakobsweg. Geschichte und Kultur einer Pilgerfahrt*, München 2006, S. 55–60 sowie Klaus HERBERS, *Karl der Große und Santiago: Zwei europäische Mythen*, in: *Jakobus und Karl der Große. Von Einhard's Karls vita zum Pseudo-Turpin (Jakobus-Studien 14)*, hrsg. v. Klaus Herbers, Tübingen 2003, S. 173–193, hier S. 178–183. Auch die sogenannte Ottonische Renaissance, die bis zum Tod des letzten Ottonen Heinrich II. im Jahr 1024 in allen Bereichen der Kunst virulent war, wird ihr über Jahrzehnte nachhallendes Echo in Spanien hinterlassen haben. Vgl. Danièle PERRIER, *Die spanische Kleinkunst des 11. Jahrhunderts*, S. 115–118, mit kritischer Besprechung des Einflusses. Zur Klärung ihrer stilistischen Zusammenhänge im Hinblick auf die Frage ihrer Beziehungen zur Monumentalskulptur, in: *Aachener Kunstblätter* 52 (1984), S. 29–150 sowie, mit historisch-kritischer Distanz gelesen, Hans JANTZEN, *Ottonische Kunst*, Neuausgabe, erweitert und kommentiert durch ein Nachwort von Wolfgang Schenkluhn, Berlin 1990, v. a. S. 119f. mit dem Beispiel der bronzenen Bernwardinischen „Triumphsäule“ nach römischem Vorbild in Hildesheim.

³⁹ Vgl. mit Schwerpunkt auf den christlichen Königreichen Nordspaniens: Odilo ENGELS, *Der Südwesten Europas*, in: *Europa an der Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert. Beiträge zu Ehren von Werner Goetz*, hrsg. v. Klaus Herbers, Stuttgart 2001, S. 79–89, hier S. 85 mit Literaturübersicht.

⁴⁰ Ein strukturell vergleichbares Phänomen einer noch nicht kanonisierten, ‚offenen‘ Ikonographie in einer Umbruchszeit findet sich im 11. Jahrhundert beispielsweise in den neu christianisierten Königreichen, nämlich in Ungarn unter König Stefan I. und in Polen. Vgl. mit zahlreichen Kunstwerken als Beleg Alfred WIECZOREK (Hrsg.), *Europas Mitte um 1000: Beiträge zur Geschichte, Kunst und Archäologie* (Ausstellungskatalog Budapest, Nationalmuseum und Bratislava, Nationalmuseum), Darmstadt 2000.

ropäischer Ideen und Einflüsse und eine sich horizontal durch Europa ziehende Informationsbahn wurde.⁴¹ Durch Wirtschaftsförderungsinstrumente wie die bald weit über Spaniens Grenzen bekannten *Fueros* von León (1017), Jaca (1077) oder Estella (1090)⁴², wurden unter den Zuwanderern aus ganz Europa auch zahlreiche Künstler angelockt, die ihre Bildsprache mit der vorgefundenen vermengen oder erweitern konnten.

Zwischen den Polen dieses hinreichend offenen Interims entstand über etwa die Dauer einer Generation eine außergewöhnliche Formensprache, die erst wieder in der Renaissance mit Michelangelos Skandalon des selbst noch seines Leidentuches beraubten Christus am Kreuz erreicht werden sollte.

San Isidoro de León: Die Entkleidung des Himmels

Betritt man die ab 1072 errichtete Pilgerwegskirche San Isidoro de León über das sogenannte Lammportal [Abb. 13],⁴³ die *Puerta del Cordero*, des südlichen Seitenschiffs, sieht man sich auf zwölf marmornen Sternkreiszeichen-Reliefs des 11. Jahrhunderts einer wahren Zeitmaschine in die antike Welt des Zodiacus gegenüber.⁴⁴

41 Zu den tiefgreifenden Umbrüchen des 11. Jahrhunderts als „Wendezeit“ knapp zusammenfassend Klaus HERBERS, Zur Einführung: Europa an der Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert, in: Europa an der Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert. Beiträge zu Ehren von Werner Goez, hrsg. v. Klaus Herbers, Stuttgart 2001, S. 9–22, hier S. 16. Zur Verdopplung der Bevölkerung in Nordspanien im 11. Jahrhundert durch technische Innovationen vor allem in der Landwirtschaft und der damit einhergehenden Verstärkung sowie Blüte der Wirtschaft und des Handels vgl. Bernhard F. REILLY, *The Contest of Christian and Muslim Spain 1031–1157*, in: *A History of Spain*, hrsg. v. Joseph O’Callaghan, Cambridge 1992, hier v. a. S. 32–34.

42 Der *Fuero* von Jaca als verbrieftes Zusicherung von Privilegien stellte – einmalig in der Geschichte des Mittelalters – alle Einwohner Jacas rechtlich gleich, das heißt, er nahm keine soziale Trennung mehr zwischen *miles* (Ritter), *rusticus* (Bauer) sowie *burguenses* (Bürger) und *francos* (Zuwanderer) vor und sicherte den Zuwanderern umfassende politische und wirtschaftliche Autonomie zu, vgl., Lynn H. NELSON, *The Foundation of Jaca (1076): Urban Growth in Early Aragón*, in: *Speculum* LIII (1978), S. 688–708, hier S. 694–699.

43 Zur Datierung des Portals und der Kirche gegen wiederholt vorgebrachte Spätdatierungen vgl. beispielsweise Susan Havens CALDWELL, *Urraca of Zamora and San Isidoro in León: Fulfillment of a Legacy*, in: *Woman’s Art Journal* 7 (1986), S. 19–25, hier S. 21.

44 Diese Metopen unterschiedlichen Formats wurden im 16. Jahrhundert für eine Renaissance-Attika in zum Teil falscher Reihenfolge versetzt; vgl. Marcel DURLIAT, *Romanisches Spanien*, Würzburg 1995, S. 118. Eingehalten wurde bei der Versetzung eine Aufteilung in Wintersternzeichen links über dem Portal und Sommersternzeichen rechts davon. Ob die zwölf Marmorreliefs ursprünglich

Insbesondere der Wassermann [Abb. 14] zitiert unübersehbar den breitbeinig stehenden Orestes des Husillos-Sarkophages [Abb. 8], was seit Serafín Moralejo-Alvarez immer gesehen wurde.⁴⁵ Die Beine sind derart weit auseinandergespreizt, dass sein Geschlecht ostentativ präsentiert wird, aber auch die kräftige Oberschenkel- und Wadenmuskulatur sind betont. Vor allem aber ist die markante Drehung des Orestes mit dem quer über den Oberkörper zum Ausholen genommenen rechten Schwertarm bei gegenläufiger Wendung des Kopfes einschließlich des sich aufwächernden Restes Mantelstoff über seinem Arm direkt zitiert: Trotz der starken Verwitterung der vergangenen 900 Jahre unter freiem Himmel ist noch erkennbar, dass der Aquarius seinen Kopf nach links gewendet hat, während sein rechter Arm orestisch quer über den Körper in die entgegengesetzte Richtung zieht, um mit der Hand einer monströsen Wasserschlange auf seinen Schultern anstelle einer Amphore den Hals abzudrücken, der an dieser Stelle deutlich verengt ist. Die Schlange wirkt wie ein zum Bersten angefüllter Schlauch und speit verschluckte und noch unverdaute Fische mitsamt einem sturzbachartigen Wasserschwall aus zwei kopfartigen Verdickungen, wobei insbesondere rechts unten noch Maul und Augen erkennbar sind. Links bäumt sie sich über der Schulter des Wassermanns bedrohlich auf. Aufgrund der Absonderlichkeit gleich zweier wasserspeiender Schlangenköpfe, kann nun als textliche Grundlage Isidor von Sevillas Beschreibung der Schlange *Amphisbaena* mit je einem Kopf an beiden Enden benannt werden.⁴⁶ Dieser weiß im 12. Buch seiner „*Etymologiae*“ im umfassenden Kapitel über die unterschiedlichsten Schlangen zu berichten: *Amphisbaena dicta, eo quod duo capita habeat, unum in loco suo, alterum in cauda [...]*.“, also etwa: „Sie wird *Amphisbaena* genannt, weil sie zwei Köpfe hat, einen an seinem [rechten] Ort, den anderen am Schwanz.“ Nahezu alle Sternkreiszeichen von León sind bei näherer Betrachtung von Schlangen befallen oder müssen sich dieser erwehren, und alle Darstellungen

Metopenplatten der durch eine spätgotische Choranlage ersetzten Hauptapsis der Kirche waren, ist ungeklärt.

45 Vgl. Serafín MORALEJO ALVAREZ, Pour l'interprétation iconographique du Portail de l'Agneau à Saint-Isidore de León: les signes du zodiaque, in: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 8 (1977), S. 137–173, hier S. 146.

46 Vgl. Stefan TRINKS, Schlangenikonographie zwischen León und Jaca – eine Zeichenlehre des Bösen nach Isidor von Sevilla, in: Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch hrsg. v. Achim Arbeiter/Bettina Marten (in Vorbereitung, erscheint voraussichtlich Ende 2007).



Abbildung 13: León, San Isidoro: Puerta del Cordero: Gesamtansicht.

lassen sich direkt von isidorianischen Text-Vorbildern ableiten.⁴⁷ Es liegt nahe, mit diesen Kämpfen mit Schlangen das Streiten mit inneren und äußeren Feinden zu

⁴⁷ Obwohl Moralejo Alvarez in seinem Artikel die Abhängigkeit der Sternkreiszeichen des Zodiacus von den *Etymologiae* Isidors an mehreren Stellen betont, entgeht ihm doch mit der fehlenden Beschreibung der Fülle an Schlangen auf den Reliefs das wesentliche Argument für eine schlüssige Interpretation, vgl. MORALEJO ALVAREZ, *Portail d'Agneau*, S. 165–171.



Abbildung 14: León, San Isidoro, Puerta del Cordero: Wassermann-Relief.

assoziiieren. Wie wichtig bereits im 11. Jahrhundert Isidor für die nordspanischen Könige gleichberechtigt neben Jakobus dem Murentöter als Säulenheiliger des auch ideologischen Kampfes gegen die Araber wurde, hat Herbers herausgestrichen.⁴⁸ Auch Michael Borgolte hat jüngst noch einmal die enorme Bedeutung des von Isidor gegen die Auflösungserscheinungen seiner eigenen Zeit formulierten Anspruchs einer *Totius Hispaniae Monarchia* für die sich neu begründenden Königreiche in der Reconquista betont.⁴⁹

Indem aber mit der Schlange das ambivalenteste Symbol der Antike überhaupt aufgerufen wird, die auch bei Isidor von Sevilla eine mehrdeutige Position einnimmt, eben weil er das Wissen der Spätantike in das Mittelalter transferierte, taucht der Betrachter des Zodiacus geradewegs in die Antike ab. Damit ist eine Welt der Ambivalenzen eröffnet, in der auch die Nacktheit nie eindeutig besetzt ist. So kann der Aquarius an einer Kirche ostentativ mit seinem Geschlecht gezeigt werden. Durch den Akt des Stemmens und gleichzeitigen Bändigens der Wasserschlange wird die athletische Leistung des in der Darstellungstradition gewöhnlich nicht über seine Physis definierten Sternzeichens Wassermann stark betont.⁵⁰ Wie

48 Nach Ausbreitung einer Fülle von Material gipfelt Herbers in der Folgerung: „Isidor nahm somit für die Herrschaft Ferdinands I. eine dem hl. Jakobus gleichwertige, wenn nicht bedeutendere Rolle ein, vielleicht war er sogar ein ernsthafter Konkurrent.“, vgl. Klaus HERBERS, Politik und Heiligenverehrung auf der Iberischen Halbinsel. Die Entwicklung des ‚politischen Jakobus‘, in: Politik und Heiligenverehrung im Spätmittelalter (Vorträge und Forschungen/Konstanzer Arbeitskreis für Mittelalterliche Geschichte 42), hrsg. v. Jürgen Petersohn, Sigmaringen 1994, S. 177–275, hier S. 208.

49 Vgl. Michael BORGOLTE, Europa entdeckt seine Vielfalt: 1050–1250 (Handbuch der Geschichte Europas 3), Stuttgart 2002, S. 148.

50 Zur Geschichte der Sternkreiszeichen im Mittelalter profund: Dieter BLUME, Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance (Studien aus dem Warburg-Haus 3), Berlin 2000.



Abbildung 15: Toulouse, Saint-Sernin, Südquerhaus, westliches Emporenkapitell: Nackter mit Tieren.



Abbildung 16: Toulouse, Saint-Sernin, Südquerhaus, westliches Emporenkapitell: Nackte mit Tieren.

der antike Halbgott Herkules seine heroischen Aufgaben, vollbringt auch der Wassermann eine übermenschliche Tat, die ihm seinen theologisch äußerst prekären Platz am Firmament gerade aufgrund seiner durch die Nacktheit verkörperten unangreifbaren Antikennähe sichert.

Es bleibt erstaunlich, dass in Spanien anstelle einer Vielzahl von antiken Vorlagen primär ein Sarkophag als Vorbild genommen und bis in die kleinsten Details rezipiert wurde.⁵¹ Weil sich aber die Bildhauer des Pilgerwegs an dieser Höchstleistung der antiken Skulptur maßen, emanzipierte sich ihre Skulptur im Lauf von nur einer Generation in diesem Wettstreit mit der Antike derart, dass sie schließlich aus sich selbst pseudo-antikische Werke zu generieren vermochte, die kein direktes antikes Vorbild mehr benötigten, wie ein Beispiel in Saint-Sernin de Toulouse zeigen soll.

⁵¹ Dass es auf spanischem Boden antike Skulpturen geradezu im Überfluss gab, zeigte Serafin MORALEJO ALVAREZ, *La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval*, in: Marburger Winckelmann-Programm 1983, Marburg 1984, S. 187–203.

Saint-Sernin de Toulouse:**Unverhüllte Sonderfälle oder Die Ausweitung der tabuisierten Kampfzone**

Das Aquarius-Relief hatte zusammen mit dem Schlangenkampf-Kapitell in Frómista und dem Isaak-Kapitell in Jaca in der spanischen Skulptur des 11. Jahrhunderts bisher den Rang der Einmaligkeit in der Darstellung völliger Nacktheit inne. Entlang des Pilgerwegs zieht sich aber bei genauem Hinsehen ein Band der Nacktheit, denn auch in Saint-Sernin de Toulouse, neben Cluny, Speyer und Santiago dem gewaltigsten Kirchenneubau des 11. Jahrhunderts und fast spiegelbildlich mit Jaca über die Pyrenäen hinweg verbunden, existiert ein Kapitell aus den 1090er Jahren. An seinem Anbringungsort, der Westempore des Südquerhauses, nahezu unsichtbar präsentiert es vollständige Nacktheit mit prononciertem Geschlechtsteil [Abb. 15].

Es gehört zu den vermutlich nie ganz aufzulösenden Rätseln der Kunstgeschichte, warum dieses Emporenkapitell bis heute kaum als ein Kronzeuge für die staunenswerte Antikennähe der Pilgerwegsskulptur des 11. Jahrhunderts herangezogen wurde.⁵² Das gekoppelte Zwillings-Kapitell stammt nicht von der Hand des Jaca-Meisters, sondern von einem Bildhauer der jüngeren Gilduinus-Werkstatt, der zumindest zeitweise in Jaca gearbeitet zu haben scheint, wie der spanische Forscher Moralejo Alvarez anhand einer Engels-Konsole in Jaca im Gilduinus-Stil nachweisen konnte.⁵³ Es soll dem Isaak-Kapitell an die Seite gestellt werden, da sich beide im *tertium comparationis* heroischer Nacktheit und scheinbar stoischen Erduldens äußerer Bedrängungen ähneln. Kaum ein anderer Vergleich vermag die

52 Eine Ausnahme bildete Marcel Durliat. Obwohl ihm als vielleicht bestem Kenner der toulousanischen Skulptur das Kapitell bekannt war, erwähnte er es in seinem *opus magnum* zur Pilgerwegsskulptur mit lediglich drei Sätzen und bildete es dort leider nicht ab, vgl. Marcel DURLIAT, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle, Mont-de-Marsan* 1990, S. 113. Seine frühere, isolierte Deutung der Darstellung des Nackten als Ganymed ohne Einbezug der nackten Frau auf demselben Kapitell bezog sich vermutlich auf folgende Assoziation Richard Hamanns zu diesem Kapitell: „Unter den Kapitellen im Chor [sic!] von St. Sernin aber sind eine ganze Reihe, die auch hier schon ein Gefühl für eine antike Haltung, ihren organischen Körperbau und für die Sichtbarmachung des Körpers unter dem Gewande bekunden, so besonders ein sehr antik wirkendes Kapitell mit einem nackten Jüngling, der zwischen Adlern und einem Löwen steht wie zu einer Apotheose bereit.“ Vgl. Richard HAMANN, *Die Abteikirche von St. Gilles und ihre künstlerische Nachfolge*, Berlin 1955, S. 114.

53 Vgl. Serafin MORALEJO ALVAREZ, *Une sculpture du style de Bernard Gilduin à Jaca*, in: *Bulletin Monumental* 131-I (1973), S. 7–16, hier S. 10.

wechselseitige Befruchtung und Steigerung von Spanien und Frankreich, von Jaca und Toulouse derart prägnant zu unterstreichen.⁵⁴

Steht man im südlichen Querhausarm der Kathedrale, sind auf der Stirnseite des Kapitells nur zwei Adler zu erkennen, deren Köpfe mit den hakenförmigen Schnäbeln sich unter den Helices selbst wie Voluten einzuschnecken scheinen und deren Gefieder ringsum mit einem Wulst abgesetzt und wie Dachschindeln geschuppt ist, was charakteristisch für die Gilduinus-Werkstatt ist. Die kräftigen Schwingen des Adlers indes verbergen zum Teil einen am äußersten Rand der Kapitellsüdseite stehenden Nackten mit unverhülltem Geschlecht, dessen Zehen sich auffällig in den Kapitellring krallen. Der Nackte ist ausschließlich vom Emporenangang aus sichtbar – aus der Richtung, in die er mit großen, kreisrunden Augen und aufeinander gepressten Lippen blickt. Die scheinbar unbewegte Miene und die auf dem Flügel des Adlers locker aufliegende Hand verwundert umso mehr, als ihm nicht nur ein weiterer ihn an Größe deutlich überragender Adler an der Kapitellecke seinen Kopf zuwendet und dabei mit dem spitzen Schnabel dem Gesicht des Nackten gefährlich nahe kommt. In den ausgestreckten rechten Arm des Mannes hat sich eine Raubkatze mit aller Kraft verbissen, deren flammenartig in alle Richtungen fallende Fellzotteln und weit aufgerissenen Augen von der Wucht des Angriffs künden. Das Bild wiederholt sich auf der Nordseite des Kapitells [Abb. 16] mit dem Unterschied, dass die durch langes Haar und eine stärker betonte Brust als weiblich Gekennzeichnete nicht die Hand auf dem Adlerflügel ruhen lässt, sondern damit ihre Scham bedeckt. Obwohl das Raubtier ihren Arm bereits bis zum Schulteransatz verschlungen hat, ist der Mund auch hier nicht zum Schrei geöffnet und die Augen fixieren starr den Betrachter. In einer Kirche lässt ein nacktes Paar, bei dem sich der weibliche Part schamhaft bedeckt, an Adam und Eva denken. Seit dem Sündenfall standen die Geschöpfe der Welt, die Adam zuvor noch in Gottes Auftrag benannt hatte, wie auch die Natur selbst den Stammeltern feindselig gegenüber und drohten diese jederzeit zu verschlingen.⁵⁵ Dies wird in dem gerade im 11. und 12. Jahrhundert vielgelesenen apokryphen Leben Adams und Evas äußerst

54 Die Tatsache, dass das Kapitell aus der selben Gilduinus-Werkstatt wie die Engels-Konsolfigur stammt, sichert die Datierungs-These Moralejo Alvarez' ab, dass San Pedro de Jaca zeitgleich mit dem Südquerhaus von Saint-Sernin de Toulouse entstanden sein muss, vgl. MORALEJO ALVAREZ, *Sculpture romane*, S. 82.

55 Vgl. dazu konzise Kurt FLASCH, *Eva und Adam. Wandlungen eines Mythos*, München 2004, S. 85–87.

plastisch geschildert: Als Adams Sohn Seth zusammen mit seiner Mutter Eva für seinen kranken Vater aus dem Paradies heilendes Öl holt, fällt ihn ein wildes Tier an und verbeißt sich in ihn. Eva klagt weinend das Tier an, worauf sie die entwaffnende Erwiderung erhält: „Eva, nicht gegen uns [richte dich] deine Anmaßung und dein Weinen, sondern gegen dich [selbst]; ist doch die Herrschaft der Tiere erst durch dich entstanden.“⁵⁶

Das vielschichtige, unter völligem Verzicht auf Akanthus oder Voluten allein aus Tier- und Menschenleibern aufgebaute eine Hälfte des Doppelkapitells schlägt insbesondere deswegen in ihren Bann, weil es das bisher fehlende Glied in einer Kapitell-Kette der Ursünde bildet.⁵⁷ Von Frómista über Jaca bis Toulouse zeigt sich dem Pilger das selbstbewusste Ertragen äußerer Bedrohung an nacktem Leib und Leben durch Schlangen, die unergründlichen Ratschlüsse Gottes wie bei Isaak oder die nach dem Sündenfall insgesamt feindlich gewordene Umwelt.⁵⁸ In stets neuen Inventionen wird in der Skulptur der Pilgerstraße durchgespielt, was die Kirche aussparte, worauf aber der Blick der erlösungssüchtigen Pilger geradezu manisch gerichtet war: die existenzielle Neu-Orientierung der sündig gewordenen ersten Menschen in einer Interimszeit ohne Gott. Das völlige Fehlen vorgeprägter Bilder für dieses Interim forderte die Künstler der Pilgerstraße heraus und spornte sie zu Höchstleistungen in der Bilderfindung an. Es trieb sie auf der Suche nach allgemein formulierten und verständlichen Urbildern zu den Quellen und damit fast notwendigerweise zur Antike zurück.

Gerade weil die Gabe der Erkenntnis durch die verbotene Frucht unauflöslich gekoppelt ist an die Wahrnehmung von Nacktheit, musste aus Sicht der Kirche jede nicht eindeutig negativ konnotierte Darstellung von Nacktheit in einer Kirche unter Verdikt stehen. Unter diesen Voraussetzungen kann die Freiheit, die sich die Bild-

56 Vgl. Emil KAUTZSCH, *Die Apokryphen und Pseudoepigraphien des Alten Testaments*, Tübingen 1900, Bd. 2, S. 517.

57 Für eine erweiterte Fassung dieser antikischen Adamiten im 11. Jahrhundert vgl. Stefan TRINKS, *Der außergewöhnliche Adam. Ikonographische Sonderfälle aus dem adamitischen Leben am spanischen Pilgerweg*, in: *Grenzen überwindend. Festschrift für Adam Labuda zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Katja Bernhard/Piotr Pietrowski, Berlin 2006, S. 1–27, hier S. 2–7.

58 Der Pilgerführer des „*Liber Sancti Jacobi*“ setzt in seiner Beschreibung den wegen seiner Sünden fort von seinem Wohnort auf Wallfahrt geschickten Pilger mit dem aus dem Paradies vertriebenen und in die Welt verbannten Adam gleich, vgl. Klaus HERBERS, *Der Jakobsweg*, Tübingen 1986, S. 67.

hauer in Jaca, Frómista und Saint-Sernin mit uneindeutiger Nacktheit aus künstlerischem Antrieb erringen, kaum hoch genug eingeschätzt werden.

Durch die gesehene Ertüchtigung und Aufrüstung kommt es bei diesen athletischen Heiligen des 11. Jahrhunderts am Pilgerweg zu einer fast überzeichneten Betonung ihrer potentiellen Verteidigungsbereitschaft. Diese wird flankiert von einer auch literarischen Athletisierung in den Heiligenviten dieser Zeit. In Toulouse wurde der Heilige Saturninus in den „Viten Passio A und B“ sukzessive von einem ursprünglichen Lokalheiligen zum 13. Apostel und Gefährten Christi umstilisiert und dazu von seiner eigentlichen Lebenszeit im 3. Jahrhundert nach in Christi Lebenszeit selbst gewaltsam umdatiert. Diese interessengeleitete Geschichtsklitterung geht einher mit einer zunehmenden Akkumulation von Wundertaten durch seine behauptete enorme Körperkraft, insbesondere bei der wundersamen Brotvermehrung, bei welcher der athletische Saturninus die Verteilung der Brote fast in einem herkulischen Alleingang stemmte.⁵⁹

Diese nackten, jugendlich-schönen, unerschrockenen und kämpferisch-aktiven, keineswegs defensiven Heroen laufen aber auch der Bergpredigt-Lehre des passiven Erduldens zuwider. Sie können als Identifikationsangebote und Projektionen gesehen werden, die sich Richard Hamann zufolge vor allem aus der Ritterkultur und -idee des hohen Mittelalters speisen. Sie entsprechen in der Epoche der sich

⁵⁹ In der zweiten „Vita des Heiligen Saturninus“, der sogenannten „Passio B“ (Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 17002), die im Kloster Moissac in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts abgefasst wurde, wird Saturninus bereits als ein Jünger Jesu bezeichnet, der bei allen wichtigen Wundertaten Christi beteiligt war. Zudem treibt er die Tochter des römischen Kaisers Antonius Dämonen aus und heilt Quiriace, die Frau des Senators von Toulouse, woraufhin sich die Hälfte der Stadt zum Christentum bekehrt. Mit der „Passio C“ (Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 5343), die der Erzbischof der spanischen Diözese Auch um 900 für die unter seiner Jurisdiktion stehenden Kirchen in Navarra in Auftrag gab, wird Saturninus erstmals in die ‚apostolische‘ Zeit versetzt. Hier findet sich auf fol. 138v die Schilderung der Brotverteilung: *Sed unus qui deferabat cibos hic erat Athleta Saturninus erat.* („Einer aber, der die Brotlaibe verteilte, war hier der athletische Saturninus“). Vgl. Anke KRÜGER, *Südfranzösische Lokalheilige zwischen Kirche, Dynastie und Stadt vom 5. bis zum 16. Jahrhundert*, Stuttgart 2002, S. 363. Auch der Heilige Pelagius, der wegen seiner orpheusgleichen Schönheit von dem muslimischen Kalifen von Córdoba körperlich begehrt wird und sein Martyrium aufgrund der Zurückweisung dieses Herrschers erleidet, wird in der vor dem Jahr 967 von dem Priester Raguel verfassten Passio als Athlet bezeichnet. Vgl. Mark D. JORDAN, *Saint Pelagius, Epehe and Martyr*, in: *Queer Iberia. Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance (Series Q)*, hrsg. v. Josiah Blackmore/Gregory S. Hutcheson, Durham und London 1999, S. 23–47, hier v. a. S. 25–27 sowie für die physisch gewappnete Verteidigungsbereitschaft S. 40. Für diesen Hinweis sei Professor Klaus van Eickels herzlich gedankt.

abzeichnenden Kreuzzüge der Idee der *ecclesia militans*⁶⁰, was sich in einer auffälligen Häufung des ikonographischen Kämpfer- und Bezwingen-Themas in der spanischen Skulptur, wie Samson gegen die Philister oder den Löwen, David gegen Goliath, der Ritterheilige Georg gegen den Drachen oder Jakobus als Streiter gegen die Mauren, spiegelt. Die künstlerische Lösung war die Transformation der theologischen Formel der ‚Kämpfer um der Lehre willen‘ in die antikische Form heroischer Nacktheit am Pilgerweg.

Bildnachweis:

Abbildung 1–6, 13, 14: Frank Seehausen, Berlin.

Abbildung 7–12, 15, 16: Stefan Trinks, Berlin.

60 Von dem Altar des Gilduinus aus hat Papst Urban III. 1096 zum ersten Kreuzzug aufgerufen.

Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:

Stefan TRINKS, Nacktheit am spanischen Pilgerweg – Antike als Antidot, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 35–65.

MAURICE SPRAGUE

Erinnerungen an das Paradies, die Versuchung und den Sündenfall

*And thus I clothe my naked villany
With old odd ends stolen out of holy writ,
And seem a saint when most I play the devil.*
(King Richard III. Act I, Sc. 3)¹

Die Johannerhandschrift A 94 stellt eine der wichtigsten Quellen für die Untersuchung der Parodie im mittelhochdeutschen Sprachraum dar. Die Parodierung von sozialen, sittlichen und moralischen Normen sowie spezifischen mittelhochdeutschen Autoren ist vor allem in den Mären und Minnereden der Handschrift erkennbar. Nacktheit hat hier – explizit oder implizit – eine parodierende Funktion. Verschiedene Mären und Minnereden der Handschrift werden in Bezug auf ihren Nacktheitsgehalt und die jeweiligen Funktion(en) der Nacktheit hin untersucht. Dabei werden beschrieben: das Wahrnehmen der Entblößung als verbotene Freude, die Nacktheit als Instrument der Manipulation und, in gewissem Sinne, als Belohnung. Diese drei Funktionen können mehr oder minder als korrespondierend mit den Vorstellungen des Paradieses, der Versuchung und des Sündenfalls betrachtet werden.

Die Nacktheit wird in der „Straßburger Johannerhandschrift A 94“ instrumentalisiert, um uns an den Ursprungszustand des Menschen im Paradies, die Versuchung und den Sündenfall zu erinnern. Die Darstellungen der Nacktheit im Manuskript reichen von Nacktheit als Reflexion der paradiesischen Schönheit bis zur Nacktheit als menschlicher Fleischeslust, von der Nacktheit als Erinnerung an die göttliche

¹ Die mündliche Natur des Vortrags wird für diese Schrift beibehalten. Einige Anmerkungen (mit * gekennzeichnet) liefern Kommentare, die erst während des Vortrags spontan eingebracht wurden, bzw. greifen Kommentare und Anregungen auf, die mir auf der Tagung zugetragen wurden. Dieses Zitat von Shakespeare habe ich ausgewählt, weil sich die in diesem Beitrag diskutierten Autoren (alle anonym) einer theologischen Bildsprache bedienen, um das Spannungsfeld zwischen dem Göttlichen und dem Weltlichen in ihren Texten zu betonen.

Unschuld bis zur Versuchung der Nacktheit als Auslöser weltlicher Sünde. Diese literarische Instrumentalisierung der Nacktheit ist – allem Anschein nach – beabsichtigt. Im Folgenden werde ich dieses Spannungsfeld in Bezug auf einige ausgewählte Texte des Manuskripts näher erläutern.

Die Straßburger Johanniterhandschrift A 94

Bevor ich näher auf die Textanalyse eingehe, möchte ich noch einige Vorbemerkungen zur „Johanniterhandschrift A94“ treffen.² Das Manuskript selbst ist wahrscheinlich um das Jahr 1310 entstanden. Es enthält Texte vom späten 12. bis ins frühe 14. Jahrhundert. Das Manuskript ist während des Deutsch-Französischen Krieges bei der Bombardierung Straßburgs am 24. November 1870 zusammen mit dem Gesamtbestand der Stadtbibliothek verbrannt. Vor der Zerstörung war es eines der bekanntesten und beliebtesten Schriftstücke der Gründerväter der Germanistik. Unter anderem haben die Brüder Grimm, Wilhelm Wackernagel, Franz Pfeiffer und Wilhelm Scherer von der Handschrift Gebrauch gemacht.³

Im Folgenden werde ich die Texte „Der Traum von der Liebe“, „Frau Minne warnt vor Lügen“, „Aristoteles und Phillis“ sowie „Die halbe Birne“ besprechen.⁴

2 W. Maurice SPRAGUE, *The Lost Strasbourg St. John's Manuscript A 94 – Edition and Interpretation*. 2 vols. (Diss. phil.), Salzburg 2005 (im Druck). Alle Zitate für den Vortrag entstammen dem Band I dieser Untersuchung. Die verschiedenen Orthographien spiegeln die frühesten Überlieferungsträger der jeweiligen Erzählung. Die Orthographie von „Die halbe Birne“ ist eine Transkription aus dem Nachlass Franz Roths, Johann Christian Senckenberg Library, Handschriftenabteilung Frankfurt, Signatur: Ms.Ff.J.F.Roth.

3 Obwohl nie zuvor im Ganzen ausführlich untersucht, hat die „Johanniterhandschrift“ bisher doch eine eher bescheidene Aufmerksamkeit genossen: Heinrich NIEWÖHNER, *Minnereden und -allegorien*, in: *Verfasserlexikon* 1 (1943), Sp. 404–424; Eckhard GRUNEWALD, *Zur „Handschrift A 94“ der ehem. Strassburger Johannitersbibliothek*, in: *ZfdA* 110/2 (1981), S. 96–105; Ingeborg GLIER, *Artes amandi – Untersuchungen zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 34)*, München 1971; Karl MÜLLENHOFF/Wilhelm SCHERER (Hrsg.), *Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII-XII Jahrhundert*, 4. Aufl., Berlin 1964.

4 *Viele der Texte im Manuskript haben bis heute in der Sekundärliteratur wenig bzw. buchstäblich keine Aufmerksamkeit gefunden, außer dass sie im 18. Jahrhundert transkribiert worden sind. Zwei dieser bisher wenig behandelten Texte, nämlich „Der Traum von der Liebe“ und „Frau Minne warnt vor Lügen“ werde ich hier etwas ausführlicher diskutieren. Vorarbeiten dazu erhältlich bei GLIER, *Artes amandi* und NIEWÖHNER, *Minnereden und -allegorien*.

„Der Traum von der Liebe“

Am Anfang des ersten Textes der Johanniterhandschrift, „Der Traum von der Liebe“, finden wir ein Akrostichon⁵, nämlich *figelin*, was soviel heißt wie „die kleine Feige“.

Froeiðe ellende liebet sich (RED)
In minen finnen tegelich
Gnaden und liebes bar
Einig fuerent mich al dar
Lange werendes truren 5
Ich muos min herze vermuren
Nach liebe inwerenden kumber.

Dieser Verweis, für den Leser des (geschriebenen) Textes einfach erkennbar, bleibt für den Hörer verborgen. Weiters erweist er sich als programmatisch für sowohl „Der Traum von der Liebe“ als auch für diesen Beitrag.

Obwohl es nicht erwähnt werden muss: Die Wahl dieser Frucht ist mit theologischen Implikationen beladen, denn die Feige gilt in der jüdischen Tradition als die Frucht des Baumes der Erkenntnis.⁶ Dies wird ebenfalls durch den Text selbst gestützt, wie wir später noch sehen werden. Ich erwähne die jüdische Tradition, da das Manuskript auch explizit jüdischen Texten als Überlieferungsträger diene.⁷

In „Der Traum von der Liebe“ beschreibt der Erzähler – ein Ich-Erzähler – wie er durch die Schönheit einer jungen Frau verwundet, betört und in Schach gehalten wurde.⁸ Nachdem er in tiefen Schlaf gefallen ist, berichtet er davon, wie ihn Frau

5 Bisher ist dies in der Forschung nicht erkannt worden. Der Dichter verweist auf die ihm verbotene Freude und den daraus resultierenden Kummer.

6 Die jüdische Tradition bietet auch andere Alternativen zur Benennung der verbotenen Frucht an, nämlich Trauben, Weizen und Zitrusfrüchte. Das christliche Konzept vom Apfel, ist wahrscheinlich ein Wortspiel mit den lateinischen Begriffen *malus* und *malum* – die frühere/erste Bedeutung „böse/schlecht/Sünde“ und später „Apfel“. Darüber hinaus ist bekannt, dass Adam und Eva Feigenblätter benutzten, um ihre Nacktheit vor Gott zu verbergen (Genesis 3,7).

7 Unter anderem einen (leider größtenteils unauffindbaren) Judeneid, der sich auf Fol. 18vb-19rb befand.

8 „Der Traum von der Liebe“ enthält auffällige Ähnlichkeiten mit Walthers von der Vogelweide *Nemt frouwe disen kranz* und *Si wunder wol gemacht wip*. GLIER (1971), S. 100, liefert zu dieser Bildsprache: „Man vergleiche, wie der Dichter die auch aus der Walther-Reinmar-Fehde bekannte Schachmetaphorik anwendet, um seinen trostlosen Zustand zu beschreiben Vv. 40-46.“

Minne (eine Verkörperung der Liebe) zu der von ihm Begehrten führt, die in einem weichen Bett schläft, damit er einen Blick auf sie werfen könne. Als er es schafft, einen Kuss von der schlafenden Schönheit zu stehlen, wirft er Frau Minne vor, ihm auf solche Art und Weise eine tiefe Wunde zugefügt zu haben.

*Mit gernden muote ich kufte
Die suezere reine an irn munt
Do wart ich also fere wunt* 190
*Von der minnen waffen
Daz ich begunde straffen
Die minne die mich fuorte dar*

Dies führt zu einer ausgedehnten Auseinandersetzung zwischen dem Dichter und der Gestalt der Frau Minne. Letzen Endes überzeugt Frau Minne den Erzähler, ihr Treue zu schwören, wofür ihm eine Belohnung in Aussicht gestellt wird.

Das Bild des Traums von der schlafenden Frau ist sehr detailliert gestaltet. Der Dichter lobt die Schönheit der Schlafenden – ihr wunderschönes goldenes Haar, die klaren Augen (obwohl durch den Schlaf verdeckt), ihre Ohren, ihre roten Lippen, die Nase, die Wangen, die Brüste, die glatte, helle Haut, die feinen, zarten Hände und auch ihren süßen Atem. Gerade dieses letztgenannte Element – ihr Atem – dient als Erinnerung an das Akrostichon in den Eingangsversen, denn der Atem der schlafenden Schönheit fließt von ihren leicht geöffneten Lippen, köstlicher als der Duft des Paradieses selbst.⁹

*Der minnenlichen munt so zart
Waz niht gar befloffen
Dar uz lieplich gefloffen
Kam ir aten life* 130
*Daz uz dem paradise
Kam nie lúfteclicher gefmag
Der balsam edel und amber lag
Verborgen in irme libe kluog*

⁹ Es ist interessant, dass das Paradies in der jüdischen Tradition oft mit der Beschreibung der Düfte, die von dort zu vernehmen sind, einhergeht. Für diesen Hinweis bedanke ich mich bei Prof. Gerhard Langer, der am Zentrum für jüdische Kulturgeschichte an der Universität Salzburg tätig ist, mit dem ich einige Aspekte des jüdischen Einflusses auf die „Johanniterhandschrift A 94“ diskutiert habe.

In völligem Kontrast zu der kunstvoll verzierten und höchst formalisierten Beschreibung der schlafenden Schönheit steht die humorvolle und lüsterne Reaktion des Erzählers auf die Schönheit der Frau.¹⁰ Über ihrem Bette schwebend bezieht sich der Dichter wiederholt auf ihre rubinroten Lippen (V. 115, 122, 126, 189), ihre helle Haut als *ein harm glat und weis* (V. 96) und das Schwindelgefühl von jugendlicher sexueller Erregung, das ihn überkommt, wenn er die Rosenknospen ihrer Brüste betrachtet.

Von froeiden ich so zuo eime kinde 140
Nach worden was an finnen
Wanne mich die minne brinnen
Begunde mit irme mehte brunft
Daz ich in der hitze tunft
Vil nach waz ersticket 145

Er geht sogar so weit, dass er ihre Brüste als das Schönste beschreibt, dass er jemals auf der Welt gesehen hat, und vergleicht sie (die junge Frau) mit einem Engel, einem göttlichen bzw. himmlischen Wesen, das die Vorstellung des Paradieses verkörpert, was die Aufmerksamkeit abermals auf das Akrostichon zu Beginn des Textes lenkt:

Der minnen rofen bollen
Warent geformet nach der kufft
Alfus was ir libes luft
Geprifet mit zwein brúftelin 155
Das ich uf erden nie so vin
Gefach dekeinre hande ding
 [...]

Ich sach ir blos niht fúrbas
Denne do die decken ich erwant (oder: decke rich)
Unde ir brúftel wol eine hant
Sú lag alfam ein Engel 175

Der wichtigste Hinweis auf das Akrostichon kann in der Frage gefunden werden, in der Frau Minne nach der erwünschten Belohnung fragt – die als eine Frucht

¹⁰ Die Schönheit der Frau ist weitgehend toposhaft, für eine Behandlung dieses Topos siehe: Rüdiger KRÜGER, *puella bella* – die Beschreibung der schönen Frau in der Minnelyrik des 12. und 13. Jahrhunderts. 2. Aufl. Stuttgart 1993.

bezeichnet wird –, die der Dichter für seinen Gehorsam ihr gegenüber bekommen soll:

*Die Minne sprach dine sende not
Wil ich dir gerne wenden
Wiße mich wa wiltu enden
Dime herzen umbe ein sunder frut* 365

Der Dichter antwortet klipp und klar, dass die Schönheit, die er gesehen hat, diejenige Frau ist, die er sein Eigen zu nennen wünscht. Die schlafende Schönheit ist somit selbst die Belohnung, sie ist der größte Schatz, sie ist das Paradies. Doch das, was er sich wünscht, ist ihm verboten. Die schlafende Schönheit ist also die ihm verbotene Frucht.¹¹

Frau Minne versichert ihm, dass, wenn er treu/vertrauensvoll (*triuwe*) und standhaft (*staete*) bleibe, sich sein Herzenswunsch erfülle und sie bittet ihn, sie zu küssen. Anschließend solle er gehen. Der Dichter geht zu ihr, um sie zu küssen, doch in diesem Moment erwacht er voller Leiden:

*Nu kuffe sú aber unde gang hinweg
Dir wurt nüt anders hie ze stunt* 440
*Ich wolte den minnenclichen munt
Mit vollem luft gekúßfet han
Von froeiden mir der muot enbran
Das ich leider erwachete
Min herze sere krachete* 445
Nach der vil zarten hochgeborn 445
*Die ich von wachende hete verlor
Nach slaffe ich lag ellende
Und sach hin an die wende
Unde erfach nüt wan den liechten tag* 450
*Vil gar vernomen ich do lag
Mit leide úber floffen
Mit rigeln unde mit floffen*

Hier können wir unter Berücksichtigung des Akrostichons, des Duftes des Paradieses und der engelhaften Erscheinung die Auslegung wagen, dass der Dichter

11 *Es ist wichtig hier anzumerken, dass im Text „Der Traum von der Liebe“ sonst in keiner Weise eine Frucht genannt wird. Dazu ist zu erwähnen, dass auch Gottfried von Straßburg die Feige als verbotenen Frucht bezeichnet (v. 17943).

seinen eigenen Sündenfall erlebt und in Ungnade fällt, als er aus seinem Traum erwacht und damit aus dem Paradies vertrieben wird. Er wird ausgesperrt von der Quelle der Tugend und Schönheit, dem Paradies, das durch die Schönheit der Frau repräsentiert wird.

Aber was, fragen wir uns, hat dieses in Ungnade Fallen bewirkt? Ist es einfach das unglückliche Ende der Geschichte, da der Erzähler in der kalten Welt erwacht? Oder hat der Dichter in irgendeiner Weise gesündigt oder gegen die Regeln/Vorgaben der Liebe verstoßen? Um diese Fragen beantworten zu können, müssen wir den vierten Text des Manuskripts „Frau Minne warnt vor Lügen“ genauer betrachten. Es ist dabei davon auszugehen – hier beziehe ich mich auf Ingeborg Glier¹² –, dass eben dieser Text und „Der Traum von der Liebe“ nach aller Wahrscheinlichkeit vom selben anonymen Autor verfasst worden sind.

„Frau Minne warnt vor Lügen“

In „Frau Minne warnt vor Lügen“ trifft der erwachende Dichter allem Anschein nach – wieder als Ich-Erzähler – die Schönheit, die er wie oben dargestellt in seinem Traum schlafend gesehen hatte. Als er ihr nun in der Realität begegnet, wirft ihm die Frau hingegen einen bösen Blick zu. Dies veranlasst den Erzähler nach dem Grund ihrer Missgunst zu fragen und sie antwortet, dass die von ihm erzählten Lügen sie verärgert hätten. Eine Diskussion zwischen den Beiden entflammt, woraufhin sich der Dichter abermals dem Willen einer Frau unterwirft und verspricht, nach ihrem Willen zu handeln.

Die Beschreibung dieser Frau gleicht der der schlafenden Schönheit aus „Der Traum von der Liebe in auffälliger Art und Weise. Erneut preist der Dichter die Schönheit ihrer Haut, ihrer Haare, ihrer Ohren, ihres Mundes, ihrer Wangen, ihrer Nase, ihres Nackens und ihrer Brüste. Obwohl er sie nicht explizit mit einem Engel vergleicht, bemerkt er, dass *Ir houbet gap minnenlichen schin* (V. 7), was an einen Heiligenschein erinnere und daran, dass Gott ihre Wangen mit der Farben von Rosen ausgestattet hätte:

12 GLIER (1971), S. 100: „Frau Minne warnt vor Lügen trägt zwar bei weitem nicht so ausgeprägte Züge des ‚geblühten Stils‘ wie Der Traum von der Liebe, doch sprechen der Aufbau der beiden Gedichte, ihre ähnlich eigenwillige Ausschmückung der schematischen Personenbeschreibung und die handschriftliche Tradition dafür, dass sie von einem Verfasser stammen könnten.“

Der zarte Got der hetter
Ire wengelin geverwet gar 25
Reht als eine wilde rofe var
So die zu tuot der sunnen gliz

Abermals beschreibt der Dichter die Schönheit der (nun bedeckten) Brüste und bemerkt mit einem lüsternen und sexuellen Humor, dass es ihm nicht zuwider wäre, sie anzufassen:

Obe dem gúrtel moeht ich gefehen 45
Ir brúftelin geprossen
Mich hete nút verdrossen
Solt ich dar an gegriffen han

Dieser Wunsch danach, die Frau zu berühren, ist vielleicht am besten charakterisiert, als Ausdruck der Versuchung des Dichters, sich zu nehmen, was ihm verboten ist. Es scheint aber, dass die Wahrnehmung der Gefahr, die aus einer solchen Handlung resultieren würde, es ihm ermöglicht, seiner inneren Versuchung zu widerstehen. Er fährt fort mit dem Vergleich ihrer Hüften mit einem flüchtenden Hasen:

Ir lip waz fleht und vech
Ir húffe als eines hasen diech
Der sich zuo louffe schúrzet 55

Die mittelalterliche Konzeptualisierung des Hasen hat mehrere symbolische Bedeutungen. Der Hase war ein Symbol für Fruchtbarkeit und Promiskuität, Feigheit, den Sünder, den bekehrten Heiden und – und hier beziehe ich mich auf Ingeborg Glier – auch ein Symbol für die Seelen der Laien, die vor dem Bösen flüchten. Häufig gebraucht ist die bildhafte Darstellung des eine Taube verschlingenden Hasen (die Taube als Symbol für Keuschheit, Reinheit und Glaube). Dieses Motiv ist in der mittelalterlichen Kunst des öfteren zu finden und fungiert dabei als Zeugnis für den Sündenfall von Adam und Eva.¹³ Seit der Antike wird der Hase auch als das Lieblingstier der Venus gesehen, der Göttin der Liebe.¹⁴

13 Vgl. Engelbert KIRSCHBAUM (Hrsg.), Lexikon der Christlichen Ikonographie, Bd. 2, Rom 1968, Sp. 222–224. *Vielleicht wäre die Bildlichkeit der Jagd als die Verfolgung der Juden hier relevant.

14 Vgl. Hans BIEDERMANN, Knaur's Lexikon der Symbole, München 2000, Sp. 182.

Von besonderem Interesse in dieser Beschreibung der Schönheit der Frau ist das Fehlen eines Versreimes für Vers 69, darin wird die nackte Haut ihrer Füße als „weiß wie ein Wiesel“ beschrieben:

<i>Do der kittel hette den baft</i>	65
<i>Do sach ich froeiden richen laft</i>	
<i>Des beines ein vil wenig blos</i>	
<i>Doch kume gegen eins vingers gros</i>	
<i>Daz waz noch wizer den ein harm</i>	
<i>Und frowete mich der angefiht</i>	70
<i>Gen ir was alle schoene ein wiht</i>	

Dies erregt Interesse insofern, als im Vers 96 von „Der Traum von der Liebe“, wie schon erwähnt, Ähnliches beschrieben wird:

<i>Der fuezen minnen loene</i>	
<i>Vant ich do noch wunshes pris</i>	95
<i>Als ein harm glat unde wis</i>	

Diese zwei Verse sind auch signifikant für ihre Position in der Beschreibung der jungen Frau: in „Der Traum von der Liebe“ (V. 96) steht diese am Anfang der Beschreibung der Frau und in „Frau Minne warnt vor Lügen“ (V. 69) steht sie am Ende der Beschreibung der Schönheit der jungen Frau. Dies weist darauf hin, dass eine beabsichtigte (und numerische) Bezugnahme auf ihre blasse Haut dafür bestimmt ist, die Aufmerksamkeit des Lesers auf die intertextuelle Beschaffenheit dieser zwei Texte zu lenken.¹⁵

Wie bereits erwähnt, blickt die Frau zornig auf den Dichter und will ihn nicht grüßen. Daraufhin fragt er klagend warum er diese Behandlung verdient habe:

<i>Daz sú mich zoernliche anefach</i>	
<i>Und wolte mich nüt gruezen</i>	
<i>Do sprach ich zuo der fuezen</i>	75
<i>O we mir frowe der gefiht</i>	
<i>Daz ir mich armen gruezen niht</i>	
<i>Wa mitte han ich verschuldet daz</i>	
<i>Daz ir mir frowe sint gehaz</i>	

¹⁵ Vers 69 in „Frau Minne warnt vor Lügen“ ist der einzige Vers wofür kein reimender Vers vorhanden ist, und führt dazu, dass der Text an sich 169 Verse hat. Dies unterstreicht die erkennbare und absichtliche Natur dieser Intertextualität.

Ihre Antwort tadelt den Dichter wegen der Lügen, die er erzählt habe und stellt die Erzählungen des Dichters in die unmittelbare literarische Nähe zu den Werken Gottfrieds von Straßburg, Wolframs von Eschenbach¹⁶ und Wirnts von Grafenberg:

<i>Du heft so sere erzürnet mich</i>	
<i>Mit diner tenterie</i>	
<i>Din lúgene als ein þye</i>	
<i>Min oren hat getoeret</i>	
<i>Obe deweders mir gehoeret</i>	85
<i>Daz ist ein michel wunder</i>	
<i>Du weneft uzer zunder</i>	
<i>Machen golt von Araby</i>	
<i>Werent dinre kúnste dri</i>	
<i>Daz maht du niht geschaffen</i>	90
<i>Din lúgenliches claffen</i>	
<i>Minen diener hat verwildet</i>	
<i>Daz mich an dir unbildet</i>	
<i>Wie du die lúgene erzúgeft</i>	
<i>Die du alle tage lúgeft</i>	95
<i>Von ritterliche getete</i>	
<i>Du seit von maniges stete</i>	
<i>Wie einre si ein parzifol</i>	
<i>Und das er haben solte den grol</i>	
<i>Dem doch kein tugent wonet bi</i>	100
<i>So sprichst du denne das er si</i>	
<i>Manliche vil denne Wigoleis</i>	
<i>Von dem ich manig dúckelin weis</i>	

Als die Tirade der Frau langsam zum Schluss kommt, wirft der Autor abermals einen kurzen humorvollen Kommentar ein, worin die Keuschheit der Frau durch die Erwähnung des „verbotenen Spiels“ (V. 117) in Frage gestellt wird:

Denne er hab ettewenne getan
Do man verbotten spíl sach han
Ich weis vil wol was do geschach

¹⁶ Ein anderer Hinweis auf die Nähe der Arbeiten zu Wolfram von Eschenbach kann in der Referenz von Belakane in „Frau Minne warnt vor Lügen“ V. 36–39 gefunden werden: *Sû waren ein ander ungelich / Sú und Gamuretes liep / Die hochgeborne moerin* („Sie waren sehr verschieden, sie und Gamuretes Liebe.“).

*Min minneſter vinger mirs verjach
Der feite mir ir gebaren*

120

Im Komplex von „Der Traum von der Liebe“ und „Frau Minne warnt vor Lügen“ finden wir eine interessante Doppeldeutigkeit von Nacktheit, die gleichzeitig auf das Paradies vor dem Sündenfall und auf die ‚natürliche‘ Reaktion auf irdische Schönheit verweist. Die ernstesten und elegantesten Beschreibungen der Schönheit der Frau – durchsetzt mit theologischen Bildern – werden der Versuchung und der Fleischeslust des Dichters gegenübergestellt. Diese zwei Aspekte der Nacktheit porträtieren einen inneren Konflikt des Menschen: Einerseits finden wir eine tugendhafte und erhabene Inspiration, die durch die engelsgleiche Schönheit der nackten weiblichen Form verursacht wird, andererseits begegnet uns ein niederträchtiges und sterbliches Verlangen in einem Teil des Erzählers, der im Fegefeuer der Leidenschaft gefangen ist, sich nach nichts mehr sehnend als die Blume seines verbotenen und privaten Paradieses zu pflücken. Dies wiederum dient der Hervorhebung des Konflikts zwischen den himmlischen und weltlichen Aspekten der Nacktheit, was sich als Mittel zur Erweckung des Humors in den zwei Texten herausstellt.

In diesen zwei Texten finden wir einerseits in der Schönheit der Frau eine assoziative Erinnerung an den paradiesischen Zustand vor dem Sündenfall. Andererseits wird uns die menschliche Natur nach dem Sündenfall durch die Fleischeslust des Erzählers vor Augen geführt.

Nacktheit als Versuchung und als Erinnerung an den Sündenfall

Um von der Sicht der Nacktheit als Reflektion des Paradieses und der sinnlichen Natur des Menschen nach dem Sündenfall ausgehend die Perspektive zu weiten, betrachten wir nun Beispiele der Nacktheit in der „Johanniterhandschrift A 94“, die mit der Versuchung und dem Sündenfall selbst in Verbindung gebracht werden können. Wie die relativ harmlose fleischliche Lust des Dichters, die durch den Anblick der nackten Haut der auserwählten Dame, wie oben in der Diskussion von „Der Traum von der Liebe“ und „Frau Minne warnt vor Lügen“ dargestellt wurde, finden wir die Nacktheit in zwei weiteren Geschichten instrumentalisiert: in „Aristoteles und Phillis“ und „Die halbe Birne“. In beiden Texten führt die Nacktheit zunächst in Versuchung und dann zum Sturz des Philosophen bzw. Adligen.

„Aristoteles und Phillis“

In „Aristoteles und Phillis“ wird der weise Philosoph Aristoteles von König Phillip von Mazedonien angestellt¹⁷, um seinen Sohn Alexander auszubilden (Alexander der Große). Nachdem Alexander sich in eine Zofe der Königin verliebt hat, die schöne Phillis, beginnt er sein Studium zu vernachlässigen. Aristoteles, erzürnt durch diese Ablenkung seines Studenten, veranlasst die Trennung des Liebespaars. Phillis, durch diese Trennung ebenfalls erzürnt, unternimmt einen Rachezug gegen Aristoteles, um ihm eine Lektion zu erteilen und ihm vor den Augen des Hofes Schande zuzufügen.

Phillis zieht sich dafür verführerisch an und macht sich auf, in der Wiese vor Aristoteles' Haus Blumen zu pflücken. Diese Szene, wie auch manch andere in der Geschichte, interpoliert mehrere Verse von Gottfrieds Tristan. Phillis hebt ihren Rock über ihre Knie und nutzt den Rock, um darin die gepflückten Blumen zu sammeln. Dabei entblößt sie die nackte Haut ihrer Beine. Mit dieser beabsichtigten Aktion instrumentalisiert Phillis ihre jugendliche Schönheit, denn sie ist sich der Wirkung ihrer Schönheit wohl bewusst. Die durch den Anblick der nackten Haut hervorgerufene Fleischeslust Aristoteles' führt zu dessen völliger Willensschwäche:

<i>Do der bovmgarte was</i>	260
<i>Do gieng sî fûr den palas</i>	
<i>Barfuos an den fuezen blos</i>	
<i>Ir bein warent wizer dan ein flos</i>	
<i>Vnd flehter dan ein kerze</i>	
<i>Blang an alle swerze</i>	265
<i>Die wurden von dem towwe nas</i>	
<i>[...]</i>	

17 Die Fülle an Literatur für *Aristoteles und Phillis* ist beeindruckend, zumal bei einem so kurzen Text, unter anderem: John CAMPION, *Aristoteles und Phillis*, in: *Modern Philology* 13 (1915), S. 107–120; Alan DEIGHTON, *diu wip sint alliu niht also. Aristoteles und Phyllis and the Reception of Gottfried's Tristan*, in: *NGS* 6 (1978), S. 137–150; *Aristoteles und Phyllis*, ed. Klaus GRUBMÜLLER, in: *Novellistik des Mittelalters – Märendichtung* (Bibliothek des Mittelalters 23), Frankfurt a. M. 1996, S. 492–523, 1185–1196; Helmut ROSENFELD, *Aristoteles und Phillis: Eine neu aufgefundene Benediktbeurer Fassung um 1200*, in: *ZfdPh* 89 (1970), S. 321–336. Burghart WACHINGER, *Zur Rezeption Gottfrieds von Straßburg im 13. Jahrhundert*, in: *Deutsche Literatur des späten Mittelalters*, hrsg. v. Wolfgang Harms/L. Peter Johnson, Berlin 1975, S. 58–82

Sù fleich her unde hin
Vf huop sù ir fwenzelin
Vil nach unz über ire knie
Bluomen lesende sù gie
Vnde warf die in iren swanz 290
Phillis die liehte sunne glanz
Begunde sus gebaren
Daz sù moehte ervaren
Vnde betriegen den alten man
Der ir ir herzeliep benan 295

Als Aristoteles dieses verführerische Bild aus dem Fenster blickend betrachtet, wird seine Weisheit durch Lust und Begehren überwunden. Seine Bildung reicht nicht aus – keine Bildung oder auch Erfahrung im Alter kann vor der Verführungskraft der weiblichen Jugend Schutz bieten – um sich seiner Fleischeslust zu widersetzen. Der Autor des Textes bespricht diese Auswirkung in einem kleinen Exkurs:

Was wibe lifte kúnnen
Das kunde nieman gefagen 300
Ein wip kan uf der verte iagen
Daz sich vor iren liften
Nieman kan gefristen
Es wart nie man so wise
Noch von alter also grise 305
Wil er sin den wiben bi
Er werde gevangen an den zwi

Die Worte Aristoteles' betonen den Unterschied zwischen weltlichem und göttlichem Glück, als er Phillis anspricht und sie als eine süße Frucht der Welt bezeichnet:

Der meister sprach gramerzi 365
Minnenliche sueze frucht
An ùch lit alle die genuht
Die men zer welte haben sol

Dieses irdische Wohlgefallen und die unwiderstehliche Versuchung, die von der Schönheit einer Frau ausgestrahlt wird, werden vom Autor didaktisch instrumentalisiert. Er verwendet bewusst eine theologische Bildsprache, wenn er auf die Mischung von Honig und Galle verweist (V. 432), bevor er eine Liste von biblischen

Figuren – inklusiv Adam, Samson, David und Salomon – aufzählt, die durch die List einer Frau in Ungnade gefallen sind:

<i>Ein schoene minnencliches wip</i>	
<i>Die bede muot hat unde lip</i>	425
<i>Was die wunders begat</i>	
<i>Vnd wie vil gewaltes sù hat</i>	
<i>Vnde wie sù kan verferen</i>	
<i>Herze und muot verkeren</i>	
<i>Mit iren suezen worten</i>	430
<i>Swie sù an allen orten</i>	
<i>Mit gallen sint gemüschet</i>	
<i>Von den gar verlúfchet</i>	
<i>Mannes kunft wie wífe er íft</i>	
<i>Wunder wúrket wibes list</i>	435
<i>[...]</i>	
<i>Fueret den man swar sù wil</i>	
<i>Wibes kunft íft ane zil</i>	445
<i>Das sù vil wol beweret</i>	
<i>Von wiben wart erveret.</i>	
<i>Adam unde Samjon</i>	
<i>Davit unde Salomon</i>	
<i>Vnde die beften alle</i>	450

Verführt und durch diese weltliche Schönheit seiner Weisheit beraubt lässt sich Aristoteles, in der Hoffnung, ihre nackten Formen genießen zu können, überreden, sich wie ein Pferd im Garten vor dem Palast reiten zu lassen. Als sie im Garten ankommen, Phillis im Sattel auf Aristoteles Rücken¹⁸ und ihren Gürtel wie Zügel in seinem Mund, sind die Königin und der Hof Zeugen des Ritts der Phillis auf Aristoteles und damit der Unterwerfung Aristoteles' durch die Fleischeslust. Sie sehen, wie das, was er verboten hat, über ihn siegt. Dies stellt Aristoteles' eigenen Sündenfall dar. Als das Gelächter des Hofes zu hören ist, springt Phillis von Aristoteles Rücken und verflucht ihn. Sie tadelt ihn einen hundertjährigen Narren, dessen erfahrenes Alter nutzlos ist, und schickt ihn dann zum Teufel:

<i>Sù sprach du alter govch nu habe</i>	505
<i>Dis lafter iemer mere</i>	

18 *Was in „Fragment B“ an Enites Sattel erinnert. Vgl. ROSENFELD, Aristoteles und Phillis, S. 335–336.

*Dz du mir min ere
 Vnde min lieb haft benomen
 Dine hunder iar fint nu komen
 Zuo süben iaren uzerwegen
 Dz din der tüfel mueze pflegen* 510

Durch diesen Vorfall blamiert, durch seine Verführbarkeit und Unterwerfung geschändet, flüchtet Aristoteles ins Exil, was wir als Verbannung aus dem Garten Eden auslegen könnten. Diese Interpretation gewinnt an Gewicht, wenn wir in Betracht ziehen, dass Phillis ihn zum Teufel schickt (V. 511).

„Die halbe Birne“

Die Überlegung, dass Nacktheit sowie die von ihr ausgelöste Versuchung den Sturz in Ungnade verursachen, erreicht ihren Höhepunkt in der Märe „Die halbe Birne“.¹⁹

Die Märe „Die halbe Birne“ erzählt vom heroischen Ritter Arnolt, seinem Fall in Ungnade und seiner letztendlichen Erlösung. Während eines Turniers, bei dem Arnolt um die Hand einer Prinzessin wirbt, verstößt Arnolt gegen die höfischen Tischsitten, indem er eine halbe Birne isst, ohne sie zu schälen oder zu zerstückeln. Dieser Verstoß veranlasst die Prinzessin, ihn öffentlich zu schmähen und zu verhöhnen, was einen Verlust an Ehre und Arnolts Sturz in Ungnade nach sich zieht. Ob dies eine beabsichtigte Parallele zu Adams Verzehr des Apfels (oder war es eine Feige?) darstellen soll, ist fraglich. Wahrscheinlich ist diese Szene so gestaltet, um einen Bezug auf Hartmanns von Aue „Iwein“ herzustellen. Durch die öffentliche Erniedrigung zieht Arnolt sich in der Absicht zurück, seinen Sittenverstoß dem

¹⁹ Die Fülle an Literatur für „Die halbe Birne“ ist ebenfalls beeindruckend, hier notiert: KONRAD VON WÜRZBURG?, *Die halbe Birne*, ed. Klaus GRUBMÜLLER, in: *Novellistik des Mittelalters – Märendichtung* (Bibliothek des Mittelalters 23), Frankfurt a. M. 1996, S. 178–207, 1083–1101, Dirk MATEJOVSKI, *Das Motiv des Wahnsinns in der mittelalterlichen Dichtung* (stw 1213), Frankfurt a. M. 1996, S. 235–253; Jan-Dirk MÜLLER, *Die ‚hovezuht‘ und ihr Preis. Zum Problem höfischer Verhaltensregulierung in Ps.-Konrads Halber Birne*, in: *JOWG* 3 (1984/85), S. 281–311; Rüdiger SCHNELL, *Zivilisationsprozesse – Zu Erziehungsschriften in der Vormoderne*, Sonderdruck, im Buchhandel nicht erhältlich, Köln 2004, hier S. 147–152; Mireille SCHNYDER, *Die Entdeckung des Begehrens. Das Märe von der halben Birne*, in: *PBB* 122 (2000), S. 263–278., Stephen L. WAILES, *Konrad von Würzburg and Pseudo-Konrad: Varieties of Humour in the Märe*, in: *MLR* 69 (1974), S. 98–114.

Hof gegenüber wieder gut zu machen, indem er eine persönliche Buße durch ‚Verwilderung‘ (à la Iwein) durchführt. Sein Knappe, Heinrich, aber empfiehlt, er solle eine andere Strategie anwenden, um seinen angesehenen Stand wiederzuerlangen. Er rät Arnolt, sich nackt auszuziehen, sich mit Asche und Schlamm zu beschmieren und zum Turnier als ein eine Keule tragender wilder Mann – ein tauber und stummer Tor – zurückzukehren:

<i>vernément h're minen rat</i>	
<i>Sprach der knappe heinrich,</i>	
<i>es ist vch güt des verfihe ich mich</i>	140
<i>Werfent von vch dise wat</i>	
<i>vñ vandern vch daz ist min rat</i>	
<i>Vnde wdent zü eime toren</i>	
<i>lont vch obe den oren</i>	
<i>Daz har alles alles g'we abe nemē</i>	145
<i>die cleit die tórlích gezemen</i>	
<i>Die heiffent vch gewinnen</i>	
<i>nach tóbelichen finnen</i>	
<i>Vñ lant vch bemúseln</i>	
<i>mit rame vñ öch mit v'feln</i>	150
<i>Antlitz vñ varwe</i>	
<i>dz vch d' lip vil g'we</i>	
<i>Swarz allsam ein erde fi</i>	
<i>einē kolbē swer alsam ein bli</i>	
<i>Den nement zü eime leitestabe</i>	155
<i>als ein torehter knabe</i>	
<i>Löffent für des kúniges dísch:</i>	
<i>es fi reiger oder visch</i>	
<i>Daz schlahent alles der nider</i>	
<i>redet ieman do wider</i>	160
<i>Dem schlahent ein gebúsche</i>	
<i>vñ machent ein gerúsche</i>	
<i>Vor der kúniginne</i>	
<i>als ir niht habent finne</i>	

Arnolt folgt dem Rat seines Knappen, obwohl er den Vorschlag sonderbar findet, und kehrt zum Turnier entsprechend präpariert zurück. Zwischenzeitlich wird der Leser daran erinnert, dass Arnolts neue Rolle gottesfern ist, und alle diejenigen, denen er auf seinem Weg begegnet, erleben den Schutz des heiligen Kreuzes.

<i>Do mitte hüþ er sich von dan</i>	
<i>beide wiþ vnde man</i>	
<i>Sahent in für einen gief</i>	185
<i>do er in der bürge lief</i>	
<i>Do wart ein gros gehütze</i>	
<i>dz vil heilige crúze</i>	
<i>Befchirme vns noch hute</i>	
<i>riefent alle die lúte</i>	190

Wieder beim Turnier, hält sich Arnolt immer in der Nähe der Prinzessin auf. Da es sich als unmöglich herausstellt, ihn wegzutreiben – unter der Verkleidung, dem Schmutz, verbirgt sich ja nach wie vor der beste Ritter –, toleriert der Hof schließlich seine Anwesenheit.

Normalerweise wird eine Verstellung (Verwandlung) durch einen Kleidertausch bewirkt. In diesem Fall aber ist die Nacktheit Kostüm.²⁰ Arnolt muss sich verstellen, um seine Wiederaufnahme in die höfische Gesellschaft zu ermöglichen. Außerdem erfüllt die von Arnolt angenommene Identität – nackt, stumm und taub – die toposhafte Rolle des wilden Mannes (ebenso wie der „Iwein“ Hartmanns oder der Prinz von England in „Der Busant“): Er ist mit einem einfachen Lendenschurz bekleidet, trägt eine Keule, ist schmutzig und – was die weitere Entwicklung in der Geschichte vorzeichnet – kann von der weiblichen Sexualität verführt werden. Von Interesse – in Bezug auf die Paradies-Aspekte anderer Texte – ist auch hier die Tatsache, dass die mittelalterliche Vorstellung des wilden Mannes diesen außerhalb der christlichen Schöpfungs- und Erlösungsgeschichte stellt.

Wie erwähnt, bleibt Arnolt ständig in der Nähe der Prinzessin. Eines Nachts, während er vor dem Fenster ihrer Kemenate schläft, wird er von einer Zofe entdeckt. Die Prinzessin entscheidet, den Tor in den Palast bringen zu lassen, um sich und ihre Hofdamen mit seinen Dummheiten zu amüsieren. Als Arnolt sich in die Asche des Kamins setzt, wird das volle Ausmaß seiner Nacktheit erkennbar:

<i>In die kēmenaten</i>	250
<i>fitzen fý in baten</i>	
<i>Nider zû dem fûre</i>	
<i>do warent ime túre</i>	
<i>Schûhe vnde linin wat</i>	

²⁰ Unter zahlreichen Beispielen, können wir Tristan als Bettler in der Gottesurteil-Episode von Gottfrieds fragmentarischen Epik, oder an Hartmanns Iwein als der Ritter mit dem Löwen, in Betracht ziehen.

<i>oder was gerüchliche stat</i>	255
<i>Des gieng er alle irre</i>	
<i>ſin vil lang geſchirre</i>	
<i>Daz hieng im in die eſchen</i>	
<i>ſus ſas der vngeweſchen</i>	
<i>Vor der kúniginne</i>	260
<i>an tórlichem ſinne</i>	
<i>Leit er allen ſinen gering</i>	
<i>als ein tumber ſnúrring</i>	
<i>Zart er vf ſinen giel</i>	
<i>den frowen allen wol geviel</i>	265
<i>Swas er des nahtes ane vieng</i>	
<i>vil gemeliche er dz begieng</i>	
<i>Bitz an deme geburen</i>	
<i>die ſtarken naturen</i>	
<i>Ir kraft begunde ſigen</i>	270
<i>dz begunder erzóigen</i>	
<i>An ſime eben alten</i>	
<i>der vor lag gevalten</i>	
<i>Vñ ſich kranpf als ein wurm</i>	
<i>der hate ſich vf einen ſturm</i>	275
<i>Bereit mit aller ſinre ger</i>	
<i>er ſtunt mit vf gerihem ſper</i>	
<i>Daz wart d̄ kúniginne ſur</i>	
<i>frowe venus vñ ir ſun amur</i>	
<i>Begiègent an ir wunder</i>	280
<i>ſv̄ enbran als ein zunder</i>	
<i>Von der angeſihte</i>	
<i>dz dem tumben wihte</i>	
<i>Der eilfte vinger was erſworn</i>	
<i>ſv̄ ſach den ſelben minne dorn</i>	285
<i>Vnde leit vil ſenecliche not</i>	

Hier finden wir Arnolts Nacktheit zur Schau gestellt durch seine *vil lange geſchirre / daz hieng im in den aſchen* (V. 257–258: [...] sein sehr langes Glied hing hinunter in die Asche [...]) das sich, durch die tierische Natur, von einem zusammengerollten Wurm in einen kleinen Soldaten verwandelt, der bereit ist, die Burgzinnen zu stürmen. Als die Prinzessin dies wahrnimmt, ist sie zunächst entsetzt, aber findet sich dann gelenkt von den göttlichen (und heidnischen) Einflüssen von Venus und ihrem Sohn Amor. Sie wird – unter der Beibehaltung des Bildes Cupidos – getrof-

fen vom Minnedorn und ihre Begierde wird entfacht.²¹ Diese Bildlichkeit macht durchaus klar, dass die Nacktheit die weltliche Lust sowohl im Mann als auch in der Frau erregt. Die heidnischen Einflüsse – vertreten durch Venus und Amor – dienen dazu, die Entfernung von der christlichen Doktrin zu unterstreichen. An keiner anderen Stelle in der „Johanniterhandschrift“ finden wir die weltliche Fleischeslust oder die Entfernung von der unschuldigen Nacktheit des Paradieses so (s)explizit dargestellt wie in „Der Traum von der Liebe“.

Voller Begierde brennend und überwältigt von der Versuchung des Fleisches, schickt die Prinzessin ihr Gefolge – außer der alten und erfahrenen Zofe Irmengart – ins Bett. Die Prinzessin bittet Irmengart um Beistand bei dem Versuch, ihre Begierde zu stillen:

<i>Den kumber den ich tulde</i>	300
<i>von dis toren schulde</i>	
<i>Brinne ich alfo sere</i>	
<i>dz beide lip vnde ere</i>	
<i>Noch hinaht ander wage stat</i>	
<i>obe min wille nüt für sich gat</i>	305

Wieder finden wir Fleischeslust im Vordergrund der Erwartungen, die sexuelle und sündhafte Natur wird direkt angesprochen, unterstrichen von Irmengarts Kommentar:

<i>Min rat der wurt vch nütze</i>	
<i>ir werdent vrdrúze</i>	
<i>Der minnen geluſtes</i>	310
<i>ſit vch akuſtes</i>	
<i>Nieman kan erretten</i>	
<i>lant vch ſchöne betten</i>	

Diese weltliche Lust, anerkannt und besprochen, erscheint als gefährlich, sowohl für das Leben, als auch für die Ehre der Prinzessin. Aber nun, von der Begierde getroffen, gibt es keine Rettung, keine Erlösung mehr. Irmengart führt Arnolt zum Bett und legt ihn zwischen die Beine der Prinzessin. Mit der Hilfe eines scharfen Zweiges spornt sie ihn an, das Fleischesverlangen der Prinzessin zu stillen.

21 *Dieser Kommentar hat im Vortrag missverständlich gewirkt und ist nur bildlich zu verstehen. Im Text selbst ist es eindeutig, dass die Prinzessin den *minnedorn* sieht, was ihr leidenschaftliches Verlangen um Beischlaf erweckt.

Sobald die Prinzessin zufrieden gestellt ist, werfen sie Arnolt aus dem Palast. Er steht vom Boden auf und läuft zurück zu seinem Knappen, der ihm nun empfiehlt, zum Turnier als angezogener Ritter zurück zu kehren, wo Arnolt bei einer Ansprache Bezug auf die Geschehnisse der vorigen Nacht nimmt. Dies lässt die Prinzessin wissen, dass sich das Blatt gewendet hat. Um sicherzustellen, dass ihre Schande nicht allseits bekannt wird, akzeptiert die Prinzessin Arnolt gegen ihren Willen als Ehemann und künftigen König des Landes.

Ähnlich wie Phillis ihre Nacktheit instrumentalisierte, um Rache zu üben, benutzte Arnolt eine Strategie, die auf Nacktheit basiert, um Versuchung zu evozieren und letztendlich in Geschlechtsverkehr kulminierte. Im Gegensatz zu den anderen Texten, die wir diskutiert haben, erkennen wir in „Die halbe Birne“ Verweise auf heidnische Elemente. Nichtsdestoweniger finden wir auch eine christliche Auswirkung auf die Prinzessin. Denn nachdem sie sich der Versuchung und der Fleischeslust hingeeben und ihre Sexualität mit einer toposhaften gottesfernen Figur ausgelebt hat, erleidet sie ihren eigenen Sündenfall.²²

Wie wir gesehen haben, wird die Nacktheit in der „Johanniterhandschrift“ immer wieder mit dem Paradies, der Versuchung und mit dem Fall in Ungnade, sogar mit dem Sündenfall in Verbindung gebracht. In den Texten, die hier diskutiert wurden, finden wir die Nacktheit (auch) instrumentalisiert, um Humor zu erwecken –

22 Meine Überlegungen und experimentellen Auslegungen zu *Die halbe Birne* haben manche Aufregung unter den Zuhörern hervorgerufen, sowie hilfreiche Kommentare und Anregungen von denjenigen, die an der Diskussion teilgenommen haben. In Erinnerung blieben mir die folgenden Kommentare, die bei der Diskussion und in anschließenden Gesprächen aufkamen: 1. Die Meinung, dass Arnolt doch nicht von der weiblichen Sexualität verführt wurde, gerade weil er beim Beischlaf der Genusserfüllung der Prinzessin widerstrebt, und 2. Ob es vielleicht nicht besser so verstanden werden sollte, dass Arnolt der erfolgreiche Verführer ist, und nicht die Prinzessin. Meine Antworten waren sinngemäß wie folgend: 1. Obwohl Arnolt versucht, der weiblichen Sexualität zu widerstehen, da er der Prinzessin den Genuss missgönnt, bewirkt die kombinierte Machtausübung von Prinzessin und Irmengart, dass das Körperliche über seinen Willen siegt, in V. 291 *Daz in die fvekeit zerran*, womit die Verführung von beiden Seiten erfolgreich vollbracht wurde: Von Arnolt, indem ihm mit seiner Strategie der Beischlaf gelingt, und von der Prinzessin, indem sie (mit Irmengarts Anspornung) seinen Willen überwindet bzw. bezwingt. Dies können wir nun betrachten als einen gegenseitigen Sturz in Ungnade, bewirkt von der jeweiligen anderen Seite der Frau + Mann-Dichotomie. Der Absturz Arnolts wird durch zwei Elemente verursacht: 1. das Essen des halben Obstes in einem Stück und 2. das Verhalten einer Frau. Der Absturz der Prinzessin wird ebenfalls durch zwei Elemente verursacht: 1. durch ihren Hochmut und 2. durch ihre Fleischeslust. Es darf nicht übersehen werden, dass aller Wahrscheinlichkeit nach die Prinzessin die zweite Hälfte des Obstes (der Birne) zu sich genommen hat.

eine Strategie, die erfolgreich ist, gerade weil sie von der mittelalterlich-christlichen Norm abweicht, die die Nacktheit als beschämend und die Sexualität als sündhafte Komponente der menschlichen Natur beschreibt. Diese Perspektive wird im letzten Text der Handschrift, Rudolfs von Ems „Barlaam und Josaphat“ gespiegelt, als der Teufelsanbeter König Avenier von Indien von einem christlichen Eremit zu hören bekommt:

*der welte unftætekeit ift vil.
niemen kan an halbez zil
genennen ir unftæte grôz.
fi lât in nacket unde blôz
mit jæmerlicher armuot.*

385

(„Die Unbeständigkeit der Welt ist mannigfach. / Niemand kann auch nur zur Hälfte / ihre große Unbeständigkeit benennen. / Sie lässt einen nackt und bloß / in jammervoller Armut.“)

Seit langem wird die „Johanniterhandschrift“ als eine Sammlung von 28 zufällig zusammengefügte mittelhochdeutschen Texten betrachtet. Meine Wiederherstellung der Handschrift aus verstreuten Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts hat eine ganzheitliche Untersuchung des Manuskripts ermöglicht. Diese brachte die Erkenntnis, dass das Manuskript eine beabsichtigte Anthologie von kurzen Texten ist, die ein hohes Maß an Intertextualität mit den Werken der großen Autoren der mittelhochdeutschen Blütezeit aufweist. Außerdem können einige der Texte unmissverständlich als Parodie zu den Arbeiten Gottfrieds von Straßburg und Hartmanns von Aue angesehen werden. Gerade in dieser Beziehung konnten wir manch einen Blick auf die Nacktheit in der „Johanniterhandschrift“ werfen.

*Our strong arms be our conscience, swords our law.
March on, join bravely, let us to 't pell-mell;
If not to heaven, then hand in hand to hell.*
King Richard III. Act V, Scene 3

Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:

Maurice SPRAGUE, Erinnerungen an das Paradies, die Versuchung und den Sündenfall, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 67–87.

KAI LORENZ

*da von er so hart erkam,
das er nackend usz dem slosse sprang*

Überlegungen zur Darstellung und Funktion
von Nacktheit in Heinrichs von dem Türlîn „Diu Crône“.

In der „Crône“ Heinrichs von dem Türlîn wird Nacktheit vergleichsweise häufig zum Gegenstand erzählerischer Handlungsgestaltung. In welchen Ausprägungen wird Nacktheit dargestellt? Mit welcher Konsequenz für den Fortgang der Handlung und mit welcher Wirkung auf den Rezipienten? Dieser Beitrag widmet sich anhand ausgewählter Szenen der Frage nach der Konstruktion und Wirkung der Darstellung von Nacktheit im Kontext eines Werkes, das wegen seiner intertextuellen Rekurrenz und seinem Spiel mit der Motivik oft in der Forschung vernachlässigt wurde.

Die „Crône“ Heinrichs von dem Türlîn galt in der Forschung lange Zeit als eine Art ‚no-go-area‘, und das mit scheinbar gutem Grund: Das Werk ist mit über dreißigtausend Versen alles andere als überschaubar, die Handlung ist verschachtelt, steckt voller Anspielungen auf andere Artusromane und der Erzähler geizt nicht mit Ironie. Wie andere so genannte späte Artusromane ist auch die „Crône“, entstanden um 1215–1220¹, von der Forschung nicht immer mit Wohlwollen bedacht worden. Max Wehrli sprach von einem „[...] selbstgenügsamen Material für dekorative Reihungen und Verschlingungen eines im Grunde uferlosen oder bestenfalls märchenhaften Erzählens“², und Fritz Martini glaubte, der „Crône“ attestieren zu können, dass „die geistige Kraft der Gestaltung erlahmt und an ihre Stelle ein sammelndes Verbinden und äußerliches Häufen von bewährten Motiven tritt“.³

1 **Datierung nach Christoph CORMEAU**, Heinrich von dem Türlîn, in: VL 3 (1981), Sp. 895.

2 Max WEHRLI, Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter, 3. Aufl., Stuttgart 1997, S. 479.

3 Fritz MARTINI, Deutsche Literaturgeschichte (Kröners Taschenausgabe 196), Stuttgart 1972, S. 53.

Spätestens seit den Untersuchungen Christoph Cormeaus, speziell seiner Habilitationsschrift „Wigalois und Diu Crône“⁴, begann sich das negative Bild, wie es vor allem die ältere Forschung vertrat, zu relativieren. Obwohl auch heute noch abwertende Urteile in der Literaturwissenschaft kursieren, überwiegen doch Publikationen, die ein erheblich differenzierteres Bild dieses komplexen Textes zeichnen, für das etwa die Forschungsbilanz von Markus Wennerhold⁵ aus dem Jahr 2005 oder die Beiträge von Martin Baisch⁶, Johannes Keller⁷, Hartmut Bleumer⁸, Volker Mertens⁹, Susan Samples¹⁰ und Albrecht Classen¹¹ beispielhaft stehen können.

Stärker als die ältere Forschung rücken diese in jüngerer Zeit entstandenen Arbeiten auch die konzeptionellen Besonderheiten der „Crône“ ins Zentrum der Überlegungen: Heinrich von dem Türlin verwendet ausgeprägt Ironie und Parodie und arbeitet gleichzeitig mit intertextuellen Anspielungen und Bezügen, zu deren Auflösung die intime Kenntnis nahezu aller anderen bedeutenden höfischen Romanvorläufer die Voraussetzung darstellt. Die „Crône“ erzählt hauptsächlich die Geschichte Gaweins, von seinen Taten für den Artushof, seiner Ehe mit Amurfina bis zu den aus Wolframs „Parzival“ bekannten Äventiuren, wie etwa der Bettprobe,

4 Christoph CORMEAU, „Wigalois“ und „Diu Crône“. Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Aventiureromans (Münchener Texte und Untersuchungen zur Deutschen Literatur des Mittelalters 57), Zürich/München 1977.

5 Markus WENNERHOLD, Späte mittelhochdeutsche Artusromane. „Lanzelet“, „Wigalois“, „Daniel von dem Blühenden Tal“, „Diu Crône“. Bilanz der Forschung 1960–2000 (Würzburger Beiträge zur Deutschen Philologie 27), Würzburg 2005.

6 Martin BAISCH, Welt ir: er vervellet; / Wellent ir: er ist genesen! Zur Figur Keies in Heinrichs von dem Türlin „Diu Crône“, in: *Aventiuren des Geschlechts. Modelle von Männlichkeit in der Literatur des 13. Jahrhunderts*, hrsg. v. Martin Baisch u. a., Göttingen 2003, S. 149–173.

7 Johannes KELLER, „Diu Crône“ Heinrichs von dem Türlin: Wunderketten, Gral und Tod (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 25), (Diss. phil.), Bern 1997.

8 Hartmut BLEUMER, Die „Crône“ Heinrichs von dem Türlin. Form-Erfahrung und Konzeption eines späten Artusromans (Münchener Texte und Untersuchungen zur Deutschen Literatur des Mittelalters 112), Tübingen 1997.

9 Volker MERTENS, *Der deutsche Artusroman* (RUB 17609), Stuttgart 1998.

10 Susann T. SAMPLES, ‚Problem Women‘ in Heinrich von dem Türlin’s „Diu Crône“, in: *Arthuriana* 11,4 (2001), S. 23–38.

11 Albrecht CLASSEN, *Humour in German Medieval Literature: Revisiting a Critical Issue with Special Emphasis on the Grotesque in Tristan als Mönch and Heinrich von dem Türlins „Diu Crône“*, in: *Tristania* 21 (2002), S. 59–91; sowie: Albrecht CLASSEN, *Self and Other in the Arthurian World: Heinrich von dem Türlins „Wunderketten“*, in: *Monatshefte für Deutschsprachige Literatur und Kultur* 96,1 (2004), S. 20–39.

der Begegnungen mit Sigune und der Gralsuche.¹² In der „Crône“ gelingt Gawein genau das, woran Parzival bei Wolfram gescheitert war, nämlich die Gralsfrage zu stellen und damit die Gralsgesellschaft zu erlösen.

In der „Crône“ werden mehrfach entblößte menschliche Körper erwähnt. Der Begriff der Nacktheit bezieht sich dabei sowohl auf den vollständig unbedeckten menschlichen Körper als auch auf partielle Nacktheit, also die öffentliche Sichtbarkeit von Körperteilen, die gemäß gesellschaftlicher Konventionen und Schamgrenzen bedeckt zu halten sind. Horst Wenzel umreißt diese gesellschaftlich definierten Grenzen folgendermaßen:

„Wir können also festhalten, daß *heimlich* oder *tougen* den Bereich all dessen meinen, was aus dem öffentlichen Raum ausgeblendet wird, vor der Öffentlichkeit verborgen bleibt und bleiben muß, weil es der institutionalisierten Form organisierter Herrschaft nicht entspricht oder im Widerspruch steht zu den Verhaltensmustern, die mit gesellschaftlicher Anerkennung (*ére*) honoriert werden.“¹³

Anhand fünf ausgewählter¹⁴ Stellen möchte ich der Frage nach der Konstruktion und Wirkung der Darstellung von Nacktheit im Kontext der „Crône“ nachgehen.¹⁵ In chronologischer Reihenfolge geht es dabei um folgende Szenen¹⁶:

1. Doppelte Nacktheit: Eine nackte Dame steht einem ebenfalls unbedeckten verletzten Riesen bei, der von *gefügel* attackiert wird. (V. 14125–14148.)

12 Vgl. CORMEAU, „Wigalois“ und „Diu Crône“, S. 189–208.

13 Horst WENZEL, Repräsentation und schöner Schein am Hof und in der höfischen Literatur, in: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen, hrsg. v. Hedda Ragotzky/Horst Wenzel, Tübingen 1990, S. 189.

14 Weitere Belegstellen ließen sich aus dem Text anführen, brächten aber kein grundsätzlich anderes Bild. Beispiel wären etwa: vollständige Nacktheit in Form eines Mohren *der was grüwlich und grosz, / er was auch nackent und blosz* (V. 14182f.) oder Nacktheit in der Bedeutung von nicht durch eine Rüstung geschützt zu sein (V. 2888–2896.).

15 Auch wenn ein Herausgreifen einzelner Szenen aus einem so umfangreichen Werk immer ein methodisches Unbehagen hinterlässt, möchte ich in diesem Aufsatz wagen, den genannten Ansatz zu verfolgen.

16 Alle Versangaben zur „Crône“ beziehen sich auf folgende zweibändige Textausgabe: HEINRICH VON DEM TÜRLIN, Die Krone (Verse 1-12281). Nach der Hs. 2779 der österreichischen Nationalbibliothek (ATB 112), nach Vorarb. v. Alfred EBENBAUER/Klaus ZATLOUKAL/Horst P. PÜTZ ed. Fritz Peter KNAPP/Manuela NIESNER, Tübingen 2000; vgl. ferner: HEINRICH VON DEM TÜRLIN, Die Krone (Verse 12282-30042). Nach der Hs. Cod. Pal. germ. 374 der Universitätsbibliothek Heidelberg (ATB 118), nach Vorarb. v. Fritz Peter KNAPP/Klaus ZATLOUKAL ed. Alfred EBENBAUER/Florian KRAGL, Tübingen 2005.

2. Der nackte Sieger: Gawein geht erfolgreich, aber nackt, aus einem Drachenkampf hervor. (V. 15098–15234.)
3. Die *lit merveille*-Episode: Gawein springt in Gegenwart der Königin und mehrerer Hofdamen nackt aus dem Bett. (V. 20399–20870.)
4. Die Handschuhprobe: Bei einer Tugendprobe am Artushof ist unter anderem die entblößte Brust von Gaweins Mutter Orcades zu sehen. (V. 23161–24692.)
5. Reise nach Illes: Auf dem Weg zur Gralsburg begegnet Gawein einer Schar gänzlich unbekleideter Damen, die von einem brennenden Mann mit einer Peitsche geschlagen werden. (V. 28316–28665.)

Die nackte Dame und der verletzte Riese (V. 14125–14148)

Diese Stelle ist Teil der so genannten ersten Wunderkette¹⁷ der „Crône“, steht also in einer ganzen Reihe von Begegnungen des Helden mit außergewöhnlichen Geschöpfen und Ereignissen; Keller spricht von einer „Folge phantastischer Szenen“¹⁸. Gawein überquert ein *gebirge ungehùwre*¹⁹ („gewaltiges Gebirge“) und trifft auf folgende Situation:

*Er sah ein schöne magt bloz
Vnd der cleyder gar one
Einen riesen vngetane,
Der was mit ketten gebonden,
Von sinen frischen wonden
Dem gefügel mit einem klobben wehren
Vnd mocht in doch nit ernerren:
Sie zartten yme das fleisch ab*

¹⁷ Zu den so genannten Wunderketten, von denen in der „Crône“ insgesamt drei zugrunde gelegt werden vgl. KELLER, Wunderketten, S. 24–33; vgl. ferner: Ulrich WYSS, Wunderketten in der Crône, in: Die mittelalterliche Literatur in Kärnten. Vorträge des Symposions in St. Georgen/Längsee vom 8. bis 13.9.1980 (Wiener Arbeiten zur germanistischen Altertumskunde und Philologie 16), hrsg. v. Peter KRÄMER, Wien 1981, S. 269–291.

¹⁸ KELLER, Wunderketten, S. 24.

¹⁹ Vgl. HEINRICH VON DEM TÜRLIN, Die Krone, ed. EBENBAUER/KRAGL, V. 14125.

Mit so gijrischer vngehab,
Das sie jne dorch slüegen
Vnd jne bisz vf das herz nügen
(V. 14129–14139.)

(„Er sah ein schönes Mädchen, das war nackt, ganz ohne jede Kleidung. Einem ungeschlachten Riesen, der mit Ketten gefesselt war, wehrte sie die Vögel von seinen frischen Wunden mit einem Prügel ab. Aber sie konnte ihn doch nicht retten: Sie rissen ihm das Fleisch mit so ungestümer Gier vom Leib, dass sie ihn durchbohrten, bis zum Herz hinunter fraßen.“)

Ein Mann (hier in Gestalt eines nackten Riesen), der angekettet ist und von Vögeln seine Eingeweide herausgerissen bekommt, evoziert beim Rezipienten die Geschichte des Prometheus. „Prometheus wurde [...] an einen Felsen im Kaukasus gefesselt, ein Adler fraß täglich an seiner Leber, die immer wieder nachwuchs.“²⁰ Die Schwierigkeiten dieser Parallele zwischen der „Crône“ und möglicher antiker Vorlagen ist in der Forschung bereits mehrfach thematisiert worden.²¹ Weniger Beachtung dagegen fand der Aspekt der Nacktheit. Dass die Nacktheit der Dame hier ihre Hilflosigkeit unterstreicht und Gawein zum Helfen animieren müsste (was er aber nicht tut)²², steht außer Frage und wurde bereits von Keller festgestellt.²³ Gleiches gilt für den Gegensatz, den die Szene zur zivilisierten Welt des Hofes aufbaut:

„Die Widersprüche zusammenzwingende Verbindung der Schönheit des nackten Mädchens mit der Häßlichkeit des Riesen zeigt, daß in dieser Gegenwelt die höfischen Konventionen nicht mehr gelten.“²⁴

Bemerkenswert ist, dass die Dame einen Riesen verteidigt, also eine Figur, die nicht der höfisch-zivilisierten Welt zuzuordnen ist. Bedingt durch die Nacktheit der

20 Prometheus, in: Wörterbuch der Antike, begr. von Hans LAMER, fortgef. v. Paul KROH, Stuttgart 1995, S. 594f.

21 Vgl. KELLER, Wunderketten, S. 68f.

22 Die Passivität Gaweins angesichts der ihm vor Augen geführten Qualen erinnert an Parzivals Versäumnis, beim Anblick des leidenden Anfortas die Mitleidsfrage zu stellen. Vgl. WOLFRAM VON ESCHENBACH, Parzival. Mhd. Text nach der 6. Ausgabe von Karl LACHMANN, Übers. v. Peter KNECHT, Einf. zum Text v. Bernd SCHIROK, Berlin 1998, V. 229.24–244.30; Alle Versangaben zum Parzival beziehen sich auf diese Ausgabe.

23 Vgl. KELLER, Wunderketten, S. 66.

24 Ebd., S. 67.

Dame sind die aggressiven angreifenden Vögel potentiell eine ebenso große Bedrohung für sie selbst wie für den Riesen. Dennoch hält sie an ihrem Vorgehen fest – ungeachtet der Möglichkeit, dass der Riese vielleicht schon gar nicht mehr am Leben ist. Die drei Figuren (Dame, Riese, Gawein) kommunizieren nicht direkt miteinander: Gawein kommt als stiller Beobachter und auf eigenen Beschluss bleibt er auch in dieser Rolle und greift nicht in das Geschehen ein: *Nû batt er niht diese meit / Das sie yme dise auentüre seit.*²⁵ Aber auch die Dame und der Riese schweigen: keine Schmerzenslaute, kein verzweifertes Klagen, nicht einmal eine Bitte um Hilfe an den fremden Ritter werden geäußert. Ich gehe davon aus, dass der Riese entweder schon tot, oder zumindest tödlich verwundet ist. Sein gemarterter Körper mit dem offenliegenden Herzen hat nichts mehr von der Bedrohlichkeit eines Riesen als Gegner der höfischen Welt, seine Nacktheit ist nicht länger Symbol einer zivilisationsbedrohenden Wildheit, sondern reduziert ihn auf seine Sterblichkeit und Schutzlosigkeit als Lebewesen. Durch den sich ungebrochen wiederholenden Abwehrgestus der Dame gegen die Vögel und ihr Schweigen wirkt die gesamte Szene zeitlos und unauflösbar. Unter diesem Aspekt ließe sich ein Bezug zu Sigune und ihrem toten Geliebten Schionatulander aus Wolframs „Titurel und Parzival“ herstellen, auf die knapp zweihundert Verse vorher eindeutig rekuriert wird.²⁶

Der Drachenkampf (V. 15098–15234)

Gawein besiegt in dieser Szene einen Drachen, ist aber nicht auf die Wirkung der Körperflüssigkeiten des Drachen gefasst: Blut und *eyters gebrûte*²⁷ („heißer Eiter“) verbrennen das Schwert des Ritters.

*Dar nach entzundte sich da
Der worm auch vnd bran.
Gawein manigen müit gewan,
Wie er sollte gebaren,
Wenn yme die cleyder waren
Vnd das harnsch verbronnen;*

²⁵ HEINRICH VON DEM TÜRLIN, Die Krone, ed. EBENBAUER/KRAGL, V. 14142f.

²⁶ Auch hier entsteht keine Interaktion zwischen Gawein und der trauernden Dame. Vgl. HEINRICH VON DEM TÜRLIN, Die Krone, ed. EBENBAUER/KRAGL, V. 13979–14022.

²⁷ Vgl. HEINRICH VON DEM TÜRLIN, Die Krone, ed. EBENBAUER/KRAGL, V. 15200.

*Die waren vngewonnen
An der stat, das west er wol.
Harnsch was vil in dem hol,
So gebrast yme des andern gar.
Alsô müst er sin alles bar
Zû fûszen vf die straszzen geen.
(V. 15204–15215)*

(„Danach entzündete sich der Drache dadurch und brannte. Gawein überlegte hin und her, wie er sich verhalten solle, denn ihm waren die Gewänder und der Harnisch verbrannt. Die [Kleider] waren verloren, das war ihm klar. Harnische lagen genug in dem Tal, aber an dem anderen mangelte es ihm. Also musste er unverhüllt und zu Fuß auf die Straße gehen.“)

Es handelt sich hier um eine auch aus anderen Werken gut bekannte Problematik: Der Held besiegt den Drachen, wird dabei aber verwundet oder büßt seine ritterliche Ausstattung, wie Pferd, Waffen oder Kleidung ein. In Gottfrieds „Tristan“ speit der Drache Feuer nach dem Helden, *daz ime der schilt vor der hant / vil nâch kolen was verbrant*²⁸ („Sodass der Schild in seiner Hand fast völlig zu Kohle verbrannt war.“). Im *Lied vom Hürnen Seyfrid* geht vom *horn* des getöteten Drachen Hitze aus: *[...] Als wer gemacht ein glut / Mit eynem fuder kolen, Die alle wern ein brandt.*²⁹ („Als ob eine Glut aus einem Fuder brennender Kohlen gemacht worden wäre.“) Während Tristan und Seyfrid nach dem Kampf ohnmächtig werden, verliert Gawein in der „Crône“ lediglich Rüstung und Unterkleider. Der Einblick in Gaweins detaillierte Überlegungen, die parallel zu der gefährlichen körperlichen Anforderungen des Kampfes ablaufen, stellt auch ein Element der Komik dar. Dennoch bleibt Gawein rational in seinen Überlegungen: Er könnte sich zwar den Harnisch eines toten Ritters aneignen, es liegen genug davon im Tal des Drachen verstreut, mangels textiler Untergewänder kann er den Harnisch aber nicht tragen, ohne sich dabei schmerzhafte Schürf- und Scherwunden zuzuziehen. Pragmatisch entscheidet sich Gawein, nackt in die Gesellschaft zurückzukehren, wo sein defizitärer Zustand, den die Nacktheit hier ausdrückt, wieder ausgeglichen wird:

28 GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristan*, ed. Karl MAROLD, unveränderter vierter Abdruck nach dem dritten mit einem auf Grund von Friedrich RANKES Kollationen verbesserten Apparat, besorgt von Werner SCHRÖDER, Berlin 1977, V. 9037f.

29 *Das Lied vom Hürnen Seyfrid*. <http://members.nextra.at/s.holzbauer/HTML/SEYFRID2.HTM>, Strophe 147, (Zugriff: 9. Februar 2007).

*Mit michelem rate
 Wart er da enpfangen,
 Als er kam gegangen
 Daruff nackent vnd bloz.
 Sines namen er da genosz,
 Der wol wijte was bekannt.
 Harnsch, rosz vnd gewant
 Bereite sie [= die Hausherrin] yme vil schier
 (V. 15226–15232)*

(„Mit großem Aufwand wurde er empfangen, als er nackt und unbekleidet dort hin kam. Er zog Vorteil aus seinem Namen, der weithin bekannt war. Mit Harnisch, Roß und Gewändern rüstete sie ihn sofort aus.“)

Entscheidend ist hier Gaweins *name*, der mit dafür sorgt, dass die Hausherrin ohne Zögern dem Fremden die benötigten teuren Gegenstände zur Verfügung stellt.

Die lit *marveille*-Episode (V. 20399–20870)

Die *lit marveille*-Episode mit dem Bett ist eine Tugendprobe³⁰ und weist enge Parallelen zur *schastel marveille*-Episode aus dem XI. Buch von Wolframs „Parzival“³¹ auf; ich werde auf diese Bezüge später noch einmal zu sprechen kommen.

Nur derjenige, der frei von jeder *schande*³² ist, kann auf diesem *lit marveille* unbeschadet schlafen, alle anderen finden den Tod. Die Beschreibung der gesamten Szenerie durch den Erzähler ist linear und ohne ausschmückende sprachliche Elemente, ähnlich einer Regieanweisung angelegt: Gegen den ausdrücklichen Rat seines Freundes Karadas unterzieht sich Gawein dieser Probe. Noch ehe er auf dem

30 Zu Tugendproben in der Literatur vgl. Christine KASPER, Von miesen Rittern und sündhaften Frauen und solchen, die besser waren: Tugend- und Keuschheitsproben in der mittelalterlichen Literatur, vornehmlich des deutschen Sprachraums (GAG 547), Göttingen 1995.

31 Vgl. WOLFRAM VON ESCHENBACH, Parzival, ed. LACHMANN/KNECHT/SCHIROK, XI 566.11–579.16.

32 Cormeau bemerkt, dass Gaweins Nichtbestehen der Becherprobe kaum als ernsthafter Mangel an *ère* angesehen werden kann: „Nur ein einziges leichtsinniges Schwadronieren über Frauen in der Tafelrunde hat seine Ehre mit einer Winzigkeit befleckt, und deshalb kann auch er nicht ohne Verschütten trinken. Gegen dieses unerbittliche Zurechnen nimmt ihn der Erzähler ausdrücklich in Schutz: „[...] Das *lit marveillós* [...] bestätigt Gaweins Makellosigkeit – gegen Lappalien offenbar nachsichtiger als der Zauberbecher.“ CORMEAU, ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘, S. 144f.

Bett einschlafen kann, beginnt sich das Bett zu bewegen, Glöckchen erklingen im Raum und die Fenster schlagen zu. Beides geschieht nicht durch Menschenhand, sondern ist Teil eines Mechanismus, dessen pure Klangeffekte die Burgbewohner bereits mit dem sicheren Tod des Fremden assoziieren, gleichzeitig setzt sich eine todbringende Maschinerie in Gang:

*Manigen schusz ungefugen
die armbrust und die bogen,
die vor waren uff gezogen,
die taden der wijlen:
Ströle, bletten und pfijle,
wol funffhundert an der zale,
in das bette über al
mit krefften sie lieszen.
Da müst er des genieszen,
das yme da von niht gewar,
wann er aller schanden bar
was gewesen bisz dar.
(V. 20709–20720)*

(„Währenddessen gaben die Armbrüste und Bogen, die vorher aufgezogen worden waren, viele scharfe Schüsse ab. Verschiedene Geschosse³³ und Pfeile, gut fünfhundert insgesamt, feuerten sie nach Kräften überall in das Bett. Er [= Gawein] konnte davon profitieren, dass er bisher ohne jeden Fehl gelebt hatte, sodass ihm davon kein Leid geschah.“)

Gawein besteht diese Tugendprobe, da er den Anforderungen in idealer Weise entspricht, er ist *aller schanden bar*³⁴. Vor Gawein gelang es keinem Ritter, die Probe zu bestehen: *vor yme maniger den dot / von disem bett hat erlitten*³⁵. Entsprechend erwarten die Damen der Burg, als sie am nächsten Morgen das Gemach betreten, den traurigen Anblick eines toten Ritters. Stattdessen bietet sich ihnen folgendes Bild:

33 Zur Übersetzung von Ströle vgl. die Anmerkung im Text: „Stræle Sch. – bletten] SchA vermutet *bolze*. Le I 304 hat nur diesen Beleg mit Fragezeichen. Vielleicht ist an *pletz*, *plätz* zu denken, das nach DWb XIII 1933 u. a. ‚dünnes Ding oder Stück von einem Ding‘ bedeuten kann.“ HEINRICH VON DEM TÜRLIN, Die Krone, ed. EBENBAUER/KRAGL, S. 237.

34 Vgl. HEINRICH VON DEM TÜRLIN, Die Krone, ed. EBENBAUER/KRAGL, V. 20719.

35 Vgl. Ebd., V. 20696f.

*Die schusze alle hingen
oben in dem couertüre
und hatten jn so türe
als umb ein hare beruret niht.
(V. 20787–20790)*

(„Die Geschosse steckten alle in der Überdecke und hatten in gerade um Haarsbreite verfehlt.“)

Bis hierher ist das der idealtypische Verlauf einer erfolgreich bestandenen Tugendprobe: Der Held beweist seine Idealität³⁶ und Integrität, indem ihm das gelingt, was vorher niemand vollbracht hatte – in diesem Fall, von den todbringenden Geschossen verschont zu bleiben. Gemäß der Situation ließe sich nun eine öffentliche Würdigung oder Auszeichnung des Helden aufgrund der bestandenen Tugendprobe erwarten, wie dies etwa bei den Tugendsteinproben im „Lanzelet“³⁷ oder im „Wigalois“³⁸ der Fall ist. Die übergeordnete Instanz, hier vertreten durch das Bett, hat Gaweins Idealität bestätigt, dafür müsste ihm nun die Anerkennung durch die anwesenden Hofdamen zuteil werden. Doch genau an diesem Punkt wird der erwartete Erzählerverlauf abrupt unterbrochen: Gaweins Freund Karadas, der noch nichts von dem glücklichen Ablauf der Probe weiß, und der davon überzeugt ist, dass niemand die Nacht auf dem Bett überleben kann, klagt laut um den vermeintlich Toten. Dies wiederum reißt Gawein aus seinem (kurzen) Schlaf:

*In dem slaffe dirre clagenden not
her Gawéin vil wol vernam,
da von er so hart erkam,
das er nackend usz dem slaffe sprang*

36 Vgl. auch Bleumer: „Im *palas* vermag sich Gawein dann auf dem Wunderbett zu bewähren, womit bewiesen wird, daß er *der eine* [...] ist, der sein gesamtes Leben lang *nie valschen muot / ze deheiner hande schande* [...] besaß oder etwa *lasterbaere* Taten verübt hätte“. BLEUMER, Konzeption, S. 213.

37 In Ulrichs von Zatzikhoven *Lanzelet* zeichnet sich der Held dadurch aus, dass er auf einem *eren steine* sitzen kann, der niemanden toleriert, *an dem was falsch oder haz*, vgl. ULRICH VON ZATZIKHOVEN, *Lanzelet*, ed. Florian KRAGL, Band 1, Text und Übersetzung, Berlin/New York 2006, V. 5187–5250.

38 Wigalois kann sich nur (nichtsahnend) auf dem Stein niederlassen, denn *sin herze was àne mein / und ledic aller bösheit*. WIRNT VON GRAFENBERG, *Wigalois*. Text der Ausgabe von Johannes M. N. KAPTEYN, übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine SEELBACH/Ulrich SEELBACH, Berlin 2005, V. 1475–1524.

*für das bett uf ein bangk
under diese tugendriche schare,
(V. 20838–20843)*

(„In seinem Schlaf hörte Gawein deutlich das Wehklagen. Dadurch schreckte er so heftig auf, dass er nackt auf eine Bank vor dem Bett sprang, mitten in die edle Schar.“)

Anschaulicher ließe sich die Dekonstruktion eben durch eine bestandene Tugendprobe erwiesener ritterlicher Idealität wohl kaum umsetzen. Bleumer kommentiert:

„[...] und [nachdem] Gawein sich auch in der Nacht auf dem Bett als einziger Ritter ausgewiesen hat, der ohne jede Schande ist, springt er nackt mitten unter die Jungfrauen, was für ihn endlich doch Schande bedeutet.“³⁹

Zunächst begreift der verschlafene Ritter aber nicht einmal, was passiert ist:

*das er ir nam gar wenig ware –
von dem slaffe das geschah – ,
bisz yme Ygerne ein riches dah
warff für des libes scham,
das sie ab dem bette nam.
Da begund er erst umb sehen,
das was yme vil hart leit,
(V. 20844–20850.)*

(„Er bemerkte sie kaum – was daran lag, dass er schlaftrunken war – bis Ygerna eine prächtige Decke vom Bett nahm und ihm über den bloßen Körper warf. Da erst sah er sich um, und es war ihm sehr unangenehm.“)

Zweifelsohne entbehrt die geschilderte Szene nicht einer gewissen Situationskomik, doch reicht ihre Bedeutung innerhalb des Romans über den Rahmen eines kurzlebigen humoristischen Elementes hinaus. Schlüsselbegriff ist die *schame* („das Schamgefühl“). Die strengen Normen der Inszenierung höfischen Lebens verboten es, sich bei Hof in unstandesgemäßer Kleidung – oder gar nackt – zu zeigen. Nacktheit gehört in den von der Öffentlichkeit abgeschlossenen Bereich der

39 BLEUMER, Konzeption, S. 216.

Privatheit.⁴⁰ Das Schlafgemach ist eindeutig dieser Sphäre zugeordnet, der Fokus des Erzählers liegt auf Gaweins Sprung aus dem Bett und der plötzlichen Zurschau- stellung seines nackten Körpers, nicht auf der Tatsache, dass er nackt ist. Dazu passt auch die Reaktion Ygernes, die Gawein schlicht und einfach eine Überdecke umlegt, die seine Blöße verhüllt.

Betrachtet man die Szene noch einmal unter dem Aspekt des Handlungs- raumes, der hier mit Ina Karg als epischer Aktionsraum⁴¹ des Helden verstanden werden soll, lässt sich konstatieren, dass in der ganzen Episode das Schlafgemach als Handlungsraum durch drei sehr unterschiedliche Szenarien und Figurenprä- senzen geprägt wird. Die ‚Kulisse‘ bleibt dabei jeweils das Zimmer, die Interaktion Gaweins mit dem Zaubermechanismus, den Damen und später mit Karadas lässt aber jeweils einen Aktionsraum entstehen, der sich klar von den anderen unter- scheidet: Während der Bettprobe befindet sich Gawein allein im Schlafgemach. Zu dieser Zeit und auch am nächsten Morgen, als er noch schläft und alle ihn für tot halten, bildet das Zimmer einen Raum, der von der übrigen höfischen Gesellschaft abgetrennt ist. Die Abgrenzung wird sowohl akustisch als auch visuell umgesetzt:

*und die schellen alle füren,
das sie luten vil hell.
Darnach also snell
die venster zû slugen.*
(V. 20705–20708)

(„Die Glöckchen bewegten sich alle, so dass sie in hohen Tönen erklangen. Da- nach schlugen auch die Fenster heftig zu.“)

Durch die geschlossenen Fenster, die Glöckchen, die übergeordnete Macht, die seine Idealität überprüft und den anschließenden Zustand des scheinbaren Todes erhält der Raum einen sakralen Charakter. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Totenklagen der Burgbewohner.

Mit dem Öffnen der Tür zerbricht diese Sphäre. Die Mechanik der Bettprobe ist im wortwörtlichen Sinne zum Stillstand gekommen und Gawein schläft auf dem

40 Vgl. Horst WENZEL, Öffentlichkeit und Heimlichkeit in Gottfrieds ‚Tristan‘, in: ZfdPh 107 (1988), S. 335–361. Vgl. ferner: Horst WENZEL, Repräsentation und schöner Schein, S. 171–208.

41 Vgl. Ina KARG, Bilder von Fremde in Wolframs von Eschenbach Parzival. Das Erzählen von Welt und Gegenwelt, in: Fremderfahrung in Texten des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit, hrsg. v. Günter Berger/Stephan Kohl, Trier 1993, S. 23–43, hier S. 29.

Bett, das sich vom Mittel der Tugendprobe zur profanen Schlafstatt gewandelt hat. Der Held ist auch nicht mehr allein, sondern umgeben von einer überwiegend weiblichen Hofgesellschaft. Gaweins Wiedererwachen⁴² in die höfische Gesellschaft, das unhöfische Zeigen seines nackten Leibes und das Verhüllen desselben durch Ygerna finden also in einem Aktionsraum statt, der primär durch die Anwesenheit der Damen geprägt ist.⁴³ Vom Bettsprung abgesehen, agieren im Zeitraum vom Öffnen der Tür bis zum Eintritt von Karadas nur die Damen, dem übernachtigten Gawein dagegen fehlt die Aktionskompetenz.⁴⁴ Der vollständige Wiedergewinn seiner Wahrnehmung und der Kontrolle über seinen Körper ermöglicht die Wendung zur nächsten *Âventiure*. Ygerna verlässt, wohl mit ihren Hofdamen, den Raum, nur Karadas bleibt zugegeben. Er hilft Gawein seine Rüstung anzulegen. Das Schlafgemach ist nun ein rein männlich besetzter Aktionsraum und Kulisse für die Vorbereitung einer *Âventiure*, denn Gawein steht ein Löwenkampf bevor.

Wie bereits erwähnt, konstatiert eine bestandene Tugendprobe stets auch eine Qualifikation für den Helden, sie berechtigt ihn zu etwas – im Fall des *lit merveille* zur Heirat mit der schönen Clârisanz. Die Probe folgt also scheinbar einem gängigen *Âventiure*-Mechanismus: Wer sich als ideal beweist, erhält die Hand der Prinzessin oder Witwe. Nur darf eben dieser *Âventiure*-Mechanismus hier auf keinen Fall greifen, denn Clârisanz ist Gaweins leibliche Schwester. Es kommt allerdings nicht zum Inzest; Gawein weiß nichts von diesen Zusammenhängen als er sich auf die Bettprobe einlässt und auch später entsteht keine Beziehung zwischen den beiden. Gaweins nackter Sprung aus dem Bett kann in diesem Sinn bereits als ironisch geprägter erster Hinweis auf das Außerkraftsetzen des *Âventiure*-Mechanismus gelesen werden.

42 Weiterführende Überlegungen hierzu könnten auf dem Konzept der *Rites de Passage* aufbauen. Vgl. Arnold VAN GENNEP, *Übergangsriten*, übers. von Sylvia Schomburg-Scherff, Frankfurt a. M. 1986 (frz. Erstausgabe: 1908); sowie Victor TURNER, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, übers. von Sylvia Schomburg-Scherff, Frankfurt a. M. 1989.

43 Zur geschlechterspezifischen Okkupation von Raum vgl. etwa: Irmgart GEPHART, *Welt der Frauen, Welt der Männer. Geschlechterbeziehungen und Identitätssuche in Hartmanns von Aue ‚Erec‘*, in: AKG 85/1 (2003), S. 171–199.

44 Die Figurenkonstellation erinnert an die Heilung des wahnsinnigen Iwein durch die Dame von Narison mit ihren Hofdamen. Auch Iwein ist nicht gemäß zivilisatorischer Normen bekleidet und wird durch die Damen wieder hoffähig gemacht. Vgl. HARTMANN VON AUE, *Iwein*. Text der siebenten Ausgabe v. Georg Friedrich BENECKE/Karl LACHMANN/Ludwig WOLFF, Übers. und Anm. v. Thomas CRAMER, 3. Aufl., Berlin 1981, V. 3359–3654.

Innerhalb der „Crône“ rekurriert die *lit merveille*-Episode außerdem auf die Szene der aufkommenden Liebe Gaweins und Amurfinas. In Amurfinas Gemächern hatte sich Gawein ebenfalls einer Bettprobe ausgesetzt, allerdings mit anderem Mechanismus: Über dem Bett ist ein Schwert aufgehängt, das herabfallen und den Probanden töten kann.⁴⁵ Auch hier hatte Gawein die Bettprobe bestanden. Dass das todbringende Schwert ihn nicht verletzte, bewies allerdings nicht seine ritterliche *tugend*, sondern seine aufrichtige *minne* zu Amurфина. Parallel konstruiert ist das Motiv des Kluges, das beide Proben begleitet: In der *lit merveille*-Episode (V. 20399-20870) in Form von Karadas' Totenklage um Gawein und in Amurfinas Bett (V. 8302-8614) durch Gaweins vermeintliche Totenklage um sich selbst, da er sich vom Schwert getroffen glaubt. Der Zerfall der Mechanik der Bettprobe in ihre Einzelteile, der unter *vil süezem tône*⁴⁶ („großem Wohlklang“) erfolgt, stellt einen Bezug zur fünften angegebenen Nacktheitsszene, der Reise nach Illes her, in der sich das bedrohliche Element, hier in Form der Landschaft, ebenfalls später einfach auflösen wird.

Wie bereits angesprochen, lässt sich die *lit merveille*-Episode werkübergreifend mit dem Zauberbett aus Wolframs Parzival in Beziehung setzen. Auch hier wird unzureichende Bekleidung erwähnt, allerdings in deutlich anderer Ausgestaltung.⁴⁷ Nachdem Gawein die Bettprobe gemeistert hat, betritt ein *starker gebûr* („kräftiger Bauer“) den Raum:

*Der was freislich getân.
von visches hiute truoger an
ein surkôt unt ein bônît,
und des selben zwuo hosen wît.
[...]
Gâwân dâhte `dirre ist blôz:
sîn wer ist gein mir harte laz.
(XI, 570, 1–11.)*

45 Vgl. HEINRICH VON DEM TÜRLIN, *Die Krone*, ed. KNAPP/NIESNER, V. 8302–8614.

46 HEINRICH VON DEM TÜRLIN, *Die Krone*, ed. EBENBAUER/KRAGL, V. 20954.

47 Vgl. WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*, ed. LACHMANN/KNECHT/SCHIROK, XI. 569.30–570.11.

(„Der sah sehr gefährlich aus. Aus Fischhaut trug der ein Gilet und eine Kappe, zwei weite Hosen waren auch aus diesem Stoff. Gawan dachte: ‚Der Mann ist ja ganz nackt. So gerüstet ist er mir ein gar zu schwacher Gegner.‘“)⁴⁸

Die Übersetzung von Knecht erscheint an dieser Stelle problematisch, da sich Gaweins Wahrnehmung des Bauern als *blôz* eindeutig auf dessen mangelnde ritterliche Wappnung bezieht, denn Kleider – wenn auch sehr ungewöhnliche – trägt der Fremde ja. Es handelt sich hier also nicht um partielle oder vollständige Nacktheit im Sinn von frei sichtbarer Haut, sondern um Ungeschützttheit in der Bedeutung von fehlender Bewaffnung beziehungsweise Panzerung für den Kampf.

Die Handschuhprobe (V. 23161–24692)

Ebenso wie das *lit merveille* ist auch die vorliegende Szene eine Tugendprobe. Allerdings wird, im Gegensatz zum magischen Bett, nicht eine Einzelperson, sondern der gesamte Hof auf seine Tugendhaftigkeit getestet, es handelt sich also um eine Kollektivprobe, wie sie auch in den Varianten der Mantel⁴⁹ oder Becherprobe⁵⁰ auftritt. Im vorliegenden Fall muss die Probandin bzw. der Proband einen Handschuh anlegen, der bei einem Menschen ohne jeden Makel die komplette rechte Körperhälfte unsichtbar macht. Wenn einzelne Körperteile sichtbar bleiben, wird dadurch für die gesamte Öffentlichkeit des Hofes visualisiert, dass mit diesen Körperteilen gesündigt wurde. Dass bei einer so angelegten Probe unbedeckte Körperteile zu sehen sein werden, liegt in der Natur der Sache. Meist handelt es sich dabei allerdings um Körperteile, die, zumindest bei den männlichen Hofmitgliedern, auch im Alltag nicht zwingend durch Kleidung verdeckt wären, die Brisanz ihrer Sichtbarkeit also hauptsächlich dem Kontext der Tugendprobe schulden. Bei den Damen

48 Übersetzung von Peter Knecht. WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*, ed. LACHMANN/KNECHT/SCHIROK, XI, 570, 1–11.

49 Vgl. Das Ambraser Mantel-Fragment (Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt a. M. 33/5), nach der einzigen Handschrift neu herausgegeben von Werner SCHÖDER, Stuttgart 1995; sowie: Der Mantel. Bruchstück eines Lanzeletromans des Heinrich von dem Türlin, nebst einer Abhandlung über die Sage vom Trinkhorn und Mantel und die Quelle der Krone (Germanistische Abhandlungen 2), ed. Otto WARNATSCH, Breslau 1883.

50 Vgl. HEINRICH VON DEM TÜRLIN, *Die Krone*, ed. KNAPP/NIESNER, V. 1000-2826

liegt der Fall anders, ihr Körper sollte grundsätzlich bedeckt gehalten werden.⁵¹ Bei zwei der Damen wird die partielle Unbedecktheit besonders anschaulich gemacht: Gaweins Mutter Orcades steht mit entblößter Brust da, bei Parzivals unbenannter Dame ist ihr unbedeckter Schenkel sichtbar. In diesen Fällen wird also der Umstand der nichtbestanden Tugendprobe durch eine die Schamgrenze überschreitende partielle Nacktheit veranschaulicht. Die Deutung erfolgt durch den auch in der „Crône“ scharfzüngig gezeichneten Keie, der es offensichtlich genießt, den Hofmitgliedern und den Zuschauern ihre Fehler mit bissigen Kommentaren vor Augen zu führen und damit ihre *schame* („das Schamgefühl“) zu erhöhen.⁵² Eine der Probandinnen ist nun Gaweins Mutter Orcades. Gawein selbst überreicht ihr den Handschuh:

*An der er schand kein
Mit niht erzeigen moht –
So wol er e ir toht –,
Wann daz ir blackte die brust.
Da sprach mit groszer akust
Kay: „Sehent das wonder!
Diese brust saug bisonder
Her Gawein in der ersten frist.
Nú tûnt war wie küene sie ist.
Sie wil sich nit verbergen lan,
Als an den andern ist getan.
Ob ich es reht mercke,
So hat Gawein sin sterke
Und mannhait dar usz gesogen.
(V. 23724–23737)*

51 Vgl. *Will sich ein vrowe mit zuht bewarn, / si sol niht âne hülle varn. / si sol ir hül ze samen hân, / ist si der garnatsch ân. / lát si am libe iht sehen par, / Daz ist wider zuht gar.* („Will eine Dame ihren Anstand wahren, soll sie sich nicht ohne Mantel bewegen. Sie soll ihren Mantel zusammengezogen halten, wenn sie kein Überkleid hat. Lässt sie irgendeine Körperstelle entblößt sehen, ist das ganz und gar gegen die höfische Erziehung.“), THOMASIN VON ZIRCLARIA, *Der Wälsche Gast* (Texte des Mittelalters), ed. Heinrich RÜCKERT, mit einer Einleitung u. einem Register v. Friedrich NEUMANN, Berlin 1965, V. 451–465; vgl. dazu auch Ingrid BENNEWITZ, „Darumb lieben Tochter / seyt nicht zu gar fürwitzig ...“. Deutschsprachige Moralisch-Didaktische Literatur des 13.–15. Jahrhunderts, in: *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung* Bd. 1, hrsg. v. Elke Kleinau/Claudia Opitz, Frankfurt a. M./New York 1996, S. 23–41 und S. 470–473.

52 In Hartmanns von Aue „Iwein“ zeigt Keie ähnliche Charakterzüge, als er Kalogrenant beim Erzählen seiner Quellenaventure unterbricht und dafür von Königin Ginover scharf getadelt wird. Vgl. HARTMANN VON AUE, Iwein, ed. BENECKE/LACHMANN/WOLFF/CRAMER, V. 108–189.

(„An ihr konnte er keine Fehler aufzeigen, außer, dass ihre Brust herausschaute. Da sprach Keie voll Tücke: ‚Seht das Wunder. An dieser Brust sog Herr Gawein als Säugling. Nun seht, wie kühn sie ist; sie will sich nicht verbergen lassen, so wie die anderen. Wenn ich es recht bedenke, hat Gawein seine Stärke und Tapferkeit daraus gesogen.“)

Keie hebt in seinem Kommentar zur entblößten Brust Orcanes sofort auf ihre Mutter-Sohn-Verwandtschaft zu Gawein ab. Die Brust steht in ihrer Bedeutung als nährendes Organ für den Säugling. Damit könnte das Bild der *Maria Lactans*⁵³ evoziert werden. Allein der spöttische Gebrauch des Wortes *wonder* und die beiden oben zitierten Verse *Nú túnt war wie kúne sie ist. / Sie wil sich nit verbergen lan* weisen bereits auf die anschließende negative Deutung hin:

*Sie erbutet sich dem griffe gar,
Wie es halt vmb disen var.
(V. 23744–23745.)*

(„Sie bietet sich dem Griff dar, wie immer es sich um diesen verhält.“⁵⁴)

Die Ausdeutung der Brust als Symbol der Verführung ruft das negative Frauenbild der *Eva*⁵⁵ auf. Durch den familiären Bezug, die *art*, bezieht sich der Vorwurf der moralischen Nicht-Integrität auch auf den später durch die Probe als tadellos bestätigten Gawein.

Im Fall von Parzivals Dame heißt es:

*Das rehte teil verswand ir,
Das es da nit mer schein,
Wann vorn das reht bein
Mit al bisz an den nabel heruff.
(V. 23872–23875.)*

(„Der rechte Teil [ihres Körpers] verschwand, so dass man ihn da nicht mehr sah, bis auf das rechte Bein, das vorne ganz bis zum Nabel hinauf sichtbar war.“)

⁵³ Vgl. Wolfgang BRAUNFELS, *Maria/Marienbild*, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Band 3, hrsg. v. Engelbert Kirschbaum, Rom 1971, S. 154–210, hier S. 158f.

⁵⁴ Vgl. die *Anmerkungen zu Vers 23744f. mit der Übersetzung von Wohl*, in: HEINRICH VON DEM TÜRLIN, *Die Krone*, ed. EBENBAUER/KRAGL, S. 321.

⁵⁵ Vgl. Elisabeth GÖSSMANN, *Eva*, in: *LexMA*, Band IV, München 1999, Sp. 124–126.

Keie deutet der Hofgesellschaft den entblößten Schenkel als gedankliche Untreue, als heimliches Minnebegehren.⁵⁶ Es sind aber keineswegs nur Parzivals Dame und Orcades, die öffentlich tatsächlicher oder hypothetischer Verfehlungen bezichtigt werden: Mit Ausnahme von Artus und Gawein ist keines der Hofmitglieder frei von Verfehlungen. Ein solches Ergebnis ist peinlich für den Hof, es dekonstruiert die arthurische Idealität. Über weitergehende Deutungen der Szene ist sich die Forschung uneins: Für Rosemary Wallbank stellt sie einen derben burlesken Einschub⁵⁷ dar, für Werner Schröder beweist sie Heinrichs Qualitäten als Satiriker.⁵⁸ Für Bleumer stehen dabei stoffliche Zusammenhänge im Vordergrund:

„Durch die paradigmatische Ausrichtung der Probehandlung greift diese auf das literarisch bereits voll ausgeprägte Figureninventar des Artushofes als Diskussionsgrundlage zurück und sucht so den Anschluß an die Gattung des Artusromans.“⁵⁹

In die gleiche Richtung zielt eine Bemerkung Cormeaus, der die Szene zu recht als „raffiniertes Spiel mit der Artustradition“⁶⁰ ansieht. Grundsätzlich problematisch erscheint, dass die Ausdeutung der Probenergebnisse durch ein Mitglied des Artushofes erfolgt. Dies führt zwar keineswegs zu etwaigen Beschönigungen, nimmt den Ergebnissen aber auch die Validität, die eine außerhalb des geprüften Systems stehende Instanz bieten könnte, wie es etwa bei den obengenannten Tugendsteinen oder der Schwertprobe der Fall ist. Die dargestellte Nacktheit bedingt sich aus der Tugendprobe selbst, sie ist ein einzelnes Motiv in einem größeren Rahmen, in dem es handlungslogisch anzusiedeln ist. Die Tugendprobe schafft in ihrem Verlauf zudem einen Kontext, der aus dem regulären Hofleben ausgeklammert ist; es handelt sich nicht um ein Zeigen des entblößten Körpers und eine unerwartete Verletzung höfischer Normen wie im Fall der besprochenen Szene von Gaweins Bettsprung, sondern um instrumentalisierte Nacktheit in Funktion eines Indikators.

56 Vgl. auch CORMEAU, ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘, S. 192.

57 Vgl. Rosemary E. WALLBANK, *The Composition of Diu Krône: Heinrich von dem Türlin's Narrative Technique*, in: *Medieval Miscellany. Presented to Eugène Vinaver*, hrsg. v. Frederick Whitehead, New York 1965, S. 313.

58 Vgl. Werner SCHRÖDER, *Herstellungsversuche an dem Text der Crône Heinrichs von dem Türlin mit neuhochdeutscher Übersetzung und Kommentar* (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 2), Stuttgart 1996, S. 201f.

59 BLEUMER, *Konzeption*, S. 257.

60 Christoph CORMEAU, *Heinrich von dem Türlin*, in: VL 3 (1981), Sp. 898.

Reise nach Illes (V. 28316–28665.)

Wie in den ersten beiden besprochenen Szenen begegnet Nacktheit hier wieder außerhalb des höfisch-zivilisatorischen Bereiches: Gawein ist auf der Suche nach dem Gral und durchquert eine unwirtliche Gegend, die nach Walter Haug als Gegenwelt zu charakterisieren wäre.⁶¹ Die Beschreibung des geographischen Raumes, durch den der Weg führt, trägt stark apokalyptische Züge: Das Land ist verbrannt, Gawein findet nichts zu essen, kann sich nur an den vorbestimmten Weg halten und muss darauf vertrauen, dass dieser auch der richtige ist. Unterwegs trifft er auf eine seltsame Gruppe:

*Er sah einen roten man,
Des lip gar mit al bran,
Mit einer geysel trijben
Von den schönsten wijben,
Deswar, ein grosze schar,
Die allerhande cleyder bar
Und nackent warn,
Als sie ir mütter gebarn,
Die got zü der welt geschüff.
Die übeten solchen jamers wüff,
Der übel were zü sagen,
Wann von jrem jamers clagen
Möhte Gawein sin verzaget.
(V. 28632–28644)*

(„Er sah einen roten Mann, dessen Körper in Flammen stand. Mit einer Peitsche trieb er eine große Schar der schönsten Damen vor sich her, die Gott je geschaffen hatte, die ohne jede Kleidung und so nackt waren, wie ihre Mütter sie geboren hatten. Die vollführten ein solches Jammergeschrei, dass es schrecklich zu berichten wäre. Von ihrem Klagen hätte selbst Gawein verzagt werden können.“)

Die vorher angesprochene Feuermetaphorik setzt sich hier in beeindruckender Weise fort. Der brennende, dabei aber nicht verbrennende Mann evoziert einerseits Bilder von Verdammnis und Unterwelt, andererseits erinnert er an den bren-

⁶¹ Vgl. Walter HAUG, Chrétiens de Troyes ‚Erec‘-Prolog und das arthurische Strukturmodell, in: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, hrsg. v. dems., 2. Aufl., Darmstadt 1992, S. 92–107.

nenden Dornbusch aus dem 2. Buch Mose.⁶² Die Peitsche zeigt unhöfische Rohheit und Gewalt und erinnert an die ebenfalls mit Geißelruten bewaffneten Zwerge in Hartmanns „Erec“⁶³ und Zatzikhovens „Lanzelet“⁶⁴. Die Nacktheit der schönen Damen, und es handelt sich explizit um vollständige Nacktheit, unterstreicht die Hilflosigkeit und Schutzbedürftigkeit der Frauen. Wie in der Szene mit der nackten Dame und dem verwundeten Riesen wird im Folgenden nun mit den Erwartungen an den Erzählablauf gebrochen: Gawein wird nicht im Kampf die Damen befreien, der brennende Mann ist kein antihöfischer Gegner und die Damen sind nicht nur die passiven und gequälten Geschöpfe, als die sie zunächst erscheinen mögen. Im Gegensatz zur Szene mit dem Riesen und der Dame bleibt aber Gawein hier kein außenstehender Beobachter und das Bild auch nicht statisch – im Gegenteil. Zwar wird auch hier ganz dezidiert auf verbale Kommunikation verzichtet, aber Gesten und die Bewegung der Körper im Raum stellen eine Interaktion von hoher Intensität zwischen den nackten Damen, dem brennenden Mann und Gawein her. Als erstes bewegt sich Gawein auf die Fremden zu. Darauf hören die Damen auf zu klagen und stellen sich zu einem *huffen* („der Haufen“) zusammen.⁶⁵ Der brennende Mann läuft daraufhin auf Gawein zu *Und kuszte jme vil tüwre / Beyde beyne und füsze*.⁶⁶ („und küsste ihm sehr inständig die Beine und die Füße“) Als nächstes verändern wieder die Damen ihre Position und nähern sich ebenfalls Gawein:

*Auch begunden sich machen
Her für diese süszen wijbe
Und dackten vor hin alle ir libe
Mit henden und grüszen ine.*
(V. 28656–28659)

62 „Und er sah, daß der Busch im Feuer brannte und doch nicht verzehrt wurde. Da sprach er: Ich will hingehen und die wundersame Erscheinung besehen, warum der Busch nicht verbrennt.“ Die Bibel. Nach der Übersetzung MARTIN LUTHERS, Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984, hrsg. von der Evangelischen Kirche in Deutschland und vom Bund der Evangelischen Kirchen in der DDR, Stuttgart 1984, Ex 2,3f.

63 Vgl. HARTMANN VON AUE, *Erec*. Mhd. Text und Übertr. v. Thomas CRAMER, Frankfurt a. M. 1999, V. 52–109.

64 Vgl. ULRICH VON ZATZIKHOVEN, *Lanzelet*, ed. KRAGL, Band 1, V. 426–441.

65 Vgl. HEINRICH VON DEM TÜRLIN, *Die Krone*, ed. EBENBAUER/KRAGL, V. 28645–28649.

66 HEINRICH VON DEM TÜRLIN, *Die Krone*, ed. EBENBAUER/KRAGL, V. 28652f.

(„Auch die lieblichen Frauen kamen näher und hielten sich die Hände vor den [nackten] Körper und grüßten ihn.“)

Hier findet eine Verkehrung der ursprünglichen Motivik in ihr Gegenteil statt, ein Spiel mit dem Dualismus: Aus Weinen wird Lachen, die Gestalt des brennenden Mannes verliert ihre Bedrohlichkeit, zeigt eine Gebärde der Unterwerfung und des Friedens. Auch die Gestik der Damen signalisiert keinen Schmerz und keine Angst mehr, es ist kein Flehen um Hilfe an den fremden Ritter, eher ein freundlicher und hoffnungsvoller Gruß nach höfischer Art.

Dennoch wird die Konstellation nicht aufgelöst: die Bewegungen im Aktionsraum werden, gleich einem rückwärtslaufenden Film, wieder rückgängig gemacht; bis zum Schluss bleibt die Ausschließlichkeit⁶⁷ der nonverbalen Kommunikation bestehen:

*Da mit gingen si widder hin
Und hauften sich widder als E.
Keyner hand rede wart da me,
Wann daz der man Gaweinen neig
Und widder gie und gesweig,
Da die schar vor yme hin seig.
Mit dirre rede er für reit,
Wann yme nyeman da von seit,
Was dis wonder meinte,
Wann das sin hertz weinte
Der gotsüezer wijbe not,
und da von fūwres flammen rot
Dirre man so hart bran.
(V. 28660–28672)*

(„Dann gingen sie zurück und gruppierten sich wieder wie zuvor. Es wurden keine Worte mehr gewechselt. Der Mann verneigte sich vor Gawein und ging schweigend zu der Schar. Damit ritt er [= Gawein] weiter, denn niemand sagte ihm, was es mit diesem Wunder auf sich habe. Aber sein Herz weinte wegen des

67 Es sei auf den erzählerischen Kunstgriff hingewiesen, die Szene, die durch nichtsprachliche Kommunikation geprägt ist, mit Versen zu beenden, die eindeutig auf gesprochene Sprache abheben: „Mit dirre rede er für reit, / Wann yme nyeman da von seit, Was dis wonder meinte“. (Damit ritt er [= Gawein] weiter, denn niemand sagte ihm, was es mit diesem Wunder auf sich habe.) HEINRICH VON DEM TÜRLIN, Die Krone, ed. EBENBAUER/KRAGL, V. 28641f.

Leides der schönen Damen und weil der Mann so stark von den roten Flammen verzehrt wurde.“)

Der Erlöser-Aspekt Gaweins in dieser Szene scheint mir unzweifelhaft, schon dadurch, dass sowohl die Damen als auch der brennende Mann – beide in ihren Rollen gefangen – bei Gaweins Erscheinen ihr Verhaltensmuster zumindest temporär unterbrechen und in einen Zustand der Befreiung übergehen.⁶⁸ Im weiteren Kontext des Werkes wird deutlich, warum die Szene nicht aufgelöst wird – oder besser gesagt, warum noch nicht. Es ist zu früh, erst mit der Lösung des Gralsgeheimnisses⁶⁹ werden die Schrecken dieser letzten Abenteuerkette Gaweins von selbst verschwinden. Die Nacktheit stellt hier nur ein Element in einer Wunderkette dar, zusammen mit etwa einem an ein Ungeheuer gefesselten alten Mann oder einem Gefäß mit drogenartig berauschendem Duft. Zur Komposition dieser motivischen Vielfalt bemerkt Walter Haug, er „kenne nichts in der mittelalterlichen Literatur, das dem Fantastischen im modernen Sinn so nahe käme wie diese surrealen Sequenzen in der „Crône“.“⁷⁰

68 Unter diesem Aspekt lässt sich eine Parallele zur Szene der Befreiung der dreihundert Damen aus dem Arbeitshaus eines Riesen in Hartmanns von Aue „Iwein“ aufzeigen. Vgl. HARTMANN VON AUE, Iwein, ed. BENECKE/LACHMANN/WOLFF/CRAMER, V. 6186–6866.

69 In aller Kürze fasst Bumke zusammen: „Keie wird gefangengenommen; die anderen drei [Lanzelot, Kalogrenant, Gawein] erreichen das Gralschloß und erleben dort die Prozession des Grals. Der Gral ist eine Schüssel aus Gold, in der drei Blutstropfen sichtbar sind. Was Parzival versäumte, leistet Gawein: er fragt nach dem Gral und erlöst damit die Gralgesellschaft, die daraufhin verschwindet, ohne daß die Geheimnisse des Grals offenbart werden.“ Joachim BUMKE, Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter (Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter 2), München 2000, S. 221.

70 Walter HAUG, Das Fantastische in der späteren dt. Artusliteratur, in: Spätmittelalterliche Artusliteratur. Ein Symposium der neusprachlichen Philologen und der Generalversammlung der Görres-Gesellschaft Bonn, hrsg. v. Karl Heinz Göller, 25.–29. September 1982, Paderborn 1984, S. 133–149, hier S. 146.

Resümee

Die Betrachtung der fünf Szenen hat gezeigt, dass Heinrich von dem Türilin in der „Crône“ Nacktheit sehr bewusst und gezielt einsetzt. Sowohl die Konstruktion als auch die Wirkung des Zeigens unbedeckter Körper gestaltet sich sehr variantenreich. Dabei ist einerseits die Darstellung der Nacktheit kontextabhängig, andererseits prägt die Visualisierung des unbekleideten Körpers die Wahrnehmung der Szene durch den Rezipienten, es entsteht ein Wechselspiel. Nacktheit wirkt in diesem Sinn als Katalysator der Wahrnehmung. In keiner der Szenen ist die Nacktheit an sich das Element, welches den Erzählverlauf gravierend beeinflusst oder ändert, sie prägt vielmehr die Wirkung desselben, indem sie die aufgerufenen Emotionen wie Trauer, Komik, Spannung oder auch emotional konnotierte Ordnungsprinzipien wie Brüche mit den Normen des korrekten Verhaltens oder Äußerer sichtbar werden lässt oder verstärkt. Nacktheit steht dabei auch mit anderen Motiven in Verbindung und Wechselwirkung. Obwohl Nacktheit stets als defizitärer Zustand erscheint, als Zeichen der Entäußerung vom höfischen Ideal, ist sie kein Anlass zur Sanktion; statt Verurteilung durch den Erzähler steht der simple Ausgleich des Mangels wie nach dem Drachenkampf oder dem Sprung aus dem Bett, beziehungsweise, im weiteren Kontext betrachtet, die Aussicht auf eine spätere Auflösung des Zustandes (wie etwa bei der Dame mit dem Riesen oder dem brennenden Mann mit der Gruppe von Damen). Anders liegt der Fall bei der Tugendprobe. Nacktheit ist hier vollständig funktionalisiert und auf die Wahrnehmung in ihrer Rolle reduziert: Nicht die Sichtbarkeit der entblößten Brust an sich ist das Problem, sondern die Vorwürfe, die Keie daraus ableiten kann.

Eine Besonderheit stellt die Szene mit der Dame und dem Riesen dar, da Nacktheit nicht als Element der Trennung oder Abgrenzung gegen eine andere Gesellschaft dargestellt ist; sie fungiert hier vielmehr als äußerlich sichtbare Verbindung zwischen den beiden grundverschiedenen Kreaturen. Abgrenzend wirkt sie bestenfalls gegen Gawein, aber auch dies in einem so besonderen Rahmen, dass keine Aktion von ihm möglich oder nötig ist.

Bei aller Verschiedenartigkeit liegen den besprochenen Szenen aber auch Gemeinsamkeiten in der Erzählkonzeption zugrunde, die vor allem durch die intra- und intertextuellen Bezüge deutlich geworden sind. Solche Überlegungen sind zwingend notwendig, um die Nacktheitsmotivik zu entschlüsseln, sonst bliebe bes-

tenfalls ein kurzer Moment der scheinbaren Komik. In einem größeren Rahmen zeigen die Nacktheitsmotive in der „Crône“ auf subtile Weise, wie Literatur in Literatur zitiert, karikiert und parodiert werden kann.

Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:

Kai LORENZ, *da von er so hart enkam, das er nackend usz dem sloffe sprang*. Überlegungen zur Darstellung und Funktion von Nacktheit in Heinrichs von dem Türlin „Diu Crône“, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 89–112.

SUSANNE MORAW

Virtus und Sünde

Nacktheit in der lateinischen Spätantike

In der bildenden Kunst der Spätantike unterscheidet sich die Darstellung nackter Frauen deutlich von derjenigen nackter Männer: Thematisiert werden bei ersteren fast ausschließlich Schönheit und Sexualität. Diese sexuelle Anziehungskraft kann positiv konnotiert sein, wie bei Venus; sie kann aber auch zerstörerische Aspekte aufweisen, wie im Fall der Sirenen, oder theologisch mit Scham und Sünde verbunden werden, wie bei Eva. Schließlich kann die eigene Attraktivität für eine Frau verheerende Folgen haben, so bei Daphne. Bei der Darstellung nackter Männer spielen Schönheit und Attraktivität auch eine Rolle. Ebenso aber gibt es den gegenteiligen Fall, in dem Nacktheit als Chiffre für einen Opferstatus steht, etwa bei der Darstellung von Gefangenen oder Besiegten. Zusätzlich gibt es jedoch eine Reihe von weiteren, stets mit positiven Vorstellungen verknüpften Bedeutungsmöglichkeiten: Der schöne nackte Männerkörper kann Tapferkeit und physische Leistungsfähigkeit visualisieren, wie bei Herakles, göttlichen Status, wie bei Apollon, die Unschuld des Menschen vor dem Sündenfall, wie bei Adam, einen von Gott auserwählten Propheten, siehe Jonas oder Daniel; er kann selbst in der Darstellung der Kreuzigung den Triumph Christi zum Ausdruck bringen. Die antike Bildformel des idealschönen Körpers, die zu dem Zweck geschaffen worden war, etwas Rühmendes über den Dargestellten auszusagen, behält ihre Geltung auch in einer Zeit, in der die dominanten literarischen Diskurse eine Verächtlichmachung des Körpers propagieren. Der nackte Körper eines Märtyrers oder des Gottessohnes wird nicht in seinem Leiden und in seiner Schwäche dargestellt, sondern in der antiken Formel des heldenhaften, positiv konnotierten Körpers. Hier gilt weiterhin die Konvention, dass eine Person, über deren Wesen etwas Positives ausgesagt werden soll, zwangsläufig auch äußerlich schön sein muss.

In den moralphilosophischen und medizinischen Diskursen der römischen Kaiserzeit war der menschliche Körper – dies hat Michel Foucault gezeigt¹ – vor allem Gegenstand einer aufmerksamen Besorgnis. Phänomene wie die sich verändernde Kleidungspraxis² oder das allmähliche Ende der Aufstellung unbekleideter Kai-

1 Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité* 3. *Le souci de soi*, Paris 1984.

2 Zur spätantiken Bekleidung s. Richard DELBRUECK, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin/Leipzig 1929, S. 32–58.

serstatuen³ können zudem als eine zunehmende Problematisierung des nackten Körpers gedeutet werden. In der Spätantike werden dann all jene Dinge, die mit Körperlichkeit und Sexualität zusammenhängen, von den theologischen Diskursen vereinnahmt.⁴ Diese Vereinnahmung lässt sich – wie Peter Brown deutlich gemacht hat – am treffendsten als Obsession bezeichnen.⁵ Sie hat unter anderem die Dämonisierung des schönen, traditionell mit diversen Tugenden konnotierten Körpers sowie eine Fokussierung auf den leidenden, mit Scham und Sünde behafteten Körper zur Folge. Dieser wird zum neuen Bild der *conditio humana*. Zur Veranschaulichung mag ein Zitat aus einem Brief des Hieronymus dienen:

„Jener [Leidende], den wir verachten, den wir nicht anschauen können, bei dessen Anblick uns übel wird, ist von der gleichen Art wie wir, mit uns aus demselben Stoff geformt, aus denselben Bestandteilen zusammengefügt.“⁶

Dies ist die Einstellung zum nackten Körper, die sich in der spätantiken Literatur, vor allem in den theologischen Texten⁷, finden lässt und die weitgehend die moderne Vorstellung von der Spätantike bestimmt. Um diese Vorstellung zu modifizieren,

3 Diese Sitte endet spätestens mit Konstantin: Marianne BERGMANN, Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit, Mainz 1998, S. 286.

4 Vgl. Kathy L. GACA, The Making of Fornication. Eros, Ethics, and Political Reform in Greek Philosophy and Early Christianity, Berkeley/Los Angeles/London 2003, bes. S. 221–305.

5 Peter BROWN, The Body and Society. Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity, London/Boston 1990.

6 HIERONYMUS, Epistulae, ed. Isidor HILBERG, 2. Auflage, Wien 1996, 77, 6: *Ille, quem despiciamus, quem videre non possumus, ad cuius intuitum vomitus nobis erumpit, nostri similis est, de eodem nobiscum formatus luto, isdem compactus elementis*. Vgl. das Fazit im einflussreichen Buch von BROWN, Body and Society, S. 438: „What now lay behind the rustling, gold-embroidered silks and the splendour of the Imperial robes was mortal clay, fragile stuff, gnawed by the same stirrings of desire and subject to the same sexual shame as was the flesh that shivered beneath a beggar’s rags.“

7 Darauf lag der Schwerpunkt der bisherigen Forschung. Eine entsprechende Analyse der säkularen Texte würde vermutlich ein etwas anderes Bild ergeben. Vgl. etwa die lateinische Fassung der „Geschichte von der Zerstörung Trojas“ des DARES: Text und deutsche Übersetzung bei: Andreas BESCHORNER, Untersuchungen zu Dares Phrygius (Classica Monacensia 4), Tübingen 1992. Für die hier verfolgte Fragestellung interessant wären etwa die Beschreibung der Physiognomie der Protagonisten (Kap. 12) oder des ersten Rendezvous von Helena und Paris (Kap. 10). Exemplarische Analyse eines Textes aus dem griechischen Sprachraum, den „Dionysiaka“ des NONNOS: John Joseph WINKLER, In Pursuit of Nymphs. Comedy and Sex in Nonnos’ Tales of Dionysos, Austin 1974. Vgl. Hans-Georg BECK, Byzantinisches Erotikon, München 1986.

wird im Folgenden der Schwerpunkt auf die Präsentation des nackten Körpers in der bildenden Kunst gelegt. Dazu seien zwei Thesen aufgestellt:

1. Die Bilder vollziehen den eben angesprochenen Paradigmenwechsel vom schönen zum leidenden Körper nicht oder nur unvollständig mit. Dieser Paradigmenwechsel bleibt vor allem auf die literarische Produktion, in erster Linie die theologischen Texte, beschränkt. In der Bilderwelt hingegen behält die antike künstlerische Formel des idealschönen, positiv konnotierten Körpers weiterhin ihre Geltung.
2. Im Unterschied zu einem Text, der vom menschlichen Körper an sich oder ganz allgemein von der *conditio humana* sprechen kann⁸, sind Körper im Bild immer geschlechtsspezifisch zugeordnet. Die abgebildete Person ist entweder ein Mann oder eine Frau. Entsprechend sind in der Präsentation des nackten Körpers und in den damit verbundenen Vorstellungen deutliche geschlechtsspezifische Unterschiede auszumachen.

Zunächst sollen die verschiedenen Bedeutungen diskutiert werden, welche die Darstellung des nackten männlichen Körpers in den verschiedenen Genres der spätantiken Kunst – Mythos, Lebenswelt und Christliches – haben kann. Diese Bedeutungen schließen sich nur zum Teil gegenseitig aus. Häufiger begegnet der Fall, dass sich in einem Bild mehrere Bedeutungsstränge überlagern.

Von großer Bedeutung ist auch noch in der Spätantike die sogenannten ideale Nacktheit. Ideale Nacktheit meint, gemäß der Definition von Nikolaus Himmelmann⁹, die künstlerische Darstellung des nackten Körpers in einem Kontext, der in der Realität Bekleidung erfordert, und mit der Absicht, über den Dargestellten etwas Positives auszusagen. Diese künstlerische Konvention war eine Erfindung des archaischen Griechenland (7./6. Jh. v. Chr.) und hatte in der abendländischen Kunst eine lange Wirkungsgeschichte. Ein charakteristisches Beispiel für spätantike idea-

⁸ Vermutlich könnten auch die Texte für eine Analyse unter geschlechtsspezifischen Prämissen noch fruchtbar gemacht werden. Dies würde allerdings den Rahmen des vorliegenden Beitrags sprengen.

⁹ Nikolaus HIMMELMANN, Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst (26. Erg. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts), Berlin 1990. Definition ebenda S. 1.

le Nacktheit bietet ein Marmorrelief in Ravanna (Abb. 1).¹⁰ Dargestellt ist Herakles bei einer seiner zwölf Taten, dem Fang der Kyrinitischen Hirschkuh.¹¹ Links oben im Bild erkennt man Köcher und Bogen sowie das Löwenfell des Helden; unter dem Tier befindet sich der Rest der Bewaffnung, eine Keule. Herakles ist in der Komposition so zum Betrachter gewandt, dass dieser seinen muskulösen nackten Körper bewundern kann. Dieser Körper legt nicht nur Zeugnis ab für die physische Leistungsfähigkeit des Dargestellten. Er spricht – nach antiker Vorstellung – darüber hinaus von der Tapferkeit und Vortrefflichkeit, der *virtus* dieses Helden. Nacktheit ist hier verbunden mit physischen und moralischen Qualitäten.¹²

Noch eine weitere Bedeutungsebene birgt die Darstellung von Mars und Venus auf einer Gemme, die sich heute im Kölner Dom befindet (Abb. 2).¹³ Das Bildfeld zeigt die beiden Gottheiten als Liebespaar in vertraulicher Unterhaltung; zwischen ihren Köpfen schwebt ein kleiner Eros. Mars, der Gott des Krieges, hat gleichfalls einen höchst leistungsfähigen Körper, der ihn als großen Helden erscheinen lässt. Zusätzlich ist er als Liebhaber – und als Objekt des Begehrens – der Venus charakterisiert. Der idealschöne Körper ist der Körper, der im bildimmanenten Gegenüber und im Betrachter bzw. der Betrachterin erotisches Begehren evoziert.

Dies wird noch deutlicher bei einem Bildthema, bei dem eine Inszenierung des begehrenswerten Körpers nicht unbedingt zu erwarten wäre: bei der Darstellung

10 Ravenna, Nationalmuseum, 5. oder 6. Jh.; Wolfgang Fritz VOLBACH, Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom, München 1958, S. 79.

11 Vgl. Wassiliki FELTEN, Herakles, in: Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae Bd. 5, Zürich/München 1990, S. 48–54. Der Künstler hat statt einer Hirschkuh einen männlichen Hirsch dargestellt und damit die Pointe der Geschichte verschenkt, die ja gerade darin bestand, dass das von Herakles gejagte Tier zwar weiblich war, aber ein goldenes Geweih besaß. Entweder er kannte den Mythos nicht gut genug oder er folgte einer bei Hygin, Fabeln, ed. Jean-Yves BORIAUD, Paris 1997, 30, 5 belegten Nebenströmung der Überlieferung, derzufolge es sich doch um einen männlichen Hirsch gehandelt habe.

12 Ein weiterer Heros, der so gut wie immer nackt dargestellt wird, ist Achill; s. z. B. eine Serie von nordafrikanischen Tontabletts mit Kindheit und Jugend des Helden: Jochen GARBSCH, Spätantike Siggilata-Tabletts, in: Bayerische Vorgeschichtsblätter 45 (1980), S. 164–166, Abb. 1–5, Taf. 17.

13 Kölner Dom, Stürnseite des Dreikönigsschreins, 5. Jh.; Erika SIMON/Gerhard BAUCHHENS, Ares/Mars, in: Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae Bd. 2, Zürich/München 1984, S. 546, Nr. 366. Vergleichbar ist die Darstellung von Venus und dem schönen jungen Jäger Adonis auf einem in Oberitalien gefundenen Silberteller mit einer Inschrift des Geilamir (regierte 530–534 n. Chr.): Jocelyn Mary Catherine TOYNBEE/K. S. PAINTER, Silver Picture Plates of Late Antiquity. A.D. 300 to 700, in: Archaeologia 108 (1986), S. 33, Nr. 27, Taf. 13c.



Abbildung 1: Marmorrelief, Ravenna, Nationalmuseum, 5. oder 6. Jahrhundert.
Nach Wolfgang Fritz VOLBACH, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, München 1958, Taf. 180.



Abbildung 2: Gemme, Köln, Dom, Stirnseite des Dreikönigsschreins, 5. Jahrhundert.
Nach Adolf GREIFENHAGEN, in: *Gymnasium* 73 (1966), Taf. 23.

des biblischen Propheten Jonas. Ein Sarkophag in Rom (Abb. 3)¹⁴ zeigt Jonas in der Kürbisblauke ruhend, nach dem glücklich überstandenen Aufenthalt im Bauch des

¹⁴ Rom, *Santa Maria Antiqua*, um 270; VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, S. 43. Dass diese Art der Darstellung nicht auf die Frühzeit beschränkt ist, demonstriert etwa ein Elfenbeindiptychon aus dem 6. Jh. (vgl. VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, S. 88, Taf. 223). Hier liegt der nackte Jonas auf dem Seeungeheuer, und zwar in derselben Weise, wie dies sonst die verführerischen Nereiden tun: z. B. auf einem Mosaik in Tunis, Musée de Bardo, 3. Jh.; Henri LAVAGNE/Élisabeth DE BALANDA/Armando



Abbildung 3: Detail eines Sarkophags, Rom, Santa Maria Antiqua, 3. Jahrhundert.
Nach VOLBACH, Frühchristliche Kunst, Taf. 5 oben.

Seeungeheuers¹⁵. Oberhalb der Kürbislaube hat der Bildhauer eine bukolische Idylle mit Ziegen angebracht. Jonas liegt nackt auf dem Boden und schläft. Auch hier ist die Nacktheit durch das Handlungsmotiv nicht zwangsläufig vorgegeben, sondern dient in erster Linie dem Zweck, Jonas' jugendlichen, vollkommenen Körper den Betrachtern innerhalb und außerhalb des Bildes darzubieten. Entsprechend hingebungsvoll schaut ihn das Meerungeheuer an, das der Logik der Erzählung zufolge hier nicht mehr erscheinen dürfte, vom Künstler aber (samt dem Schiff, aus welchem Jonas geworfen worden war) mit ins Bild genommen wurde. Die zweifelsfrei christlichen Inhaber dieses Sarkophags sahen kein Problem darin, als Symbol für

Uribe ECHEVERRÍA (Hrsg.), *Mosaïque. Trésor de la latinité des origines à nos jours*. Ars Latina, Paris 2000, S. 215 Abb. 89.

¹⁵ Zu spätantiken Jonasdarstellungen vgl. Helmut SICTERMANN, *Der Jonaszyklus*, in: Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung Frankfurt a. M. 1983–1984, hrsg. v. Dagmar Stutzinger, Frankfurt a. M. 1983, S. 214–248, der S. 245 die Nacktheit und Jugendlichkeit des Jonas – die dem Bericht der Bibel kaum entspricht – gleichfalls als künstlerische Chiffre für Idealisierung deutet.



Abbildung 4: Detail einer reliefierten Tischplatte, Rom, Kapitolinische Museen, 4. Jahrhundert. Nach G. A. S. SNYDER, *The So-called Puteal in the Capitoline Museum at Rome*, in: *Journal of Roman Studies* 13 (1923), Taf. 1.

die im Jenseits erhoffte Glückseligkeit diese etwas anrühliche Szene von schönem Jüngling und Monster anbringen zu lassen.

Eine weitere Spielart männlicher Nacktheit ist die kindliche Nacktheit. Seit der Antike werden Knaben häufig nackt dargestellt, während bei Mädchen – sofern sie überhaupt bildlich thematisiert werden – Bekleidung die Regel ist.¹⁶ Als spätantike Fortführung dieser Tradition im mythischen Bereich mag eine marmorne Tischplatte gelten, deren Rand Szenen aus dem Leben des Achill schmücken.¹⁷ Eine Szene (Abb. 4) zeigt die Übergabe des Knaben an seinen zukünftigen Lehrer, den Kentauren Chiron. Thetis, die Mutter des Achill, streckt ihren als pummeliges Kleinkind charakterisierten Sohn dem Kentauren entgegen. Wie bei den zuvor betrachteten Bildern ist Achills Nacktheit weniger wörtlich zu verstehen denn als bildliche Chiffre: für die kindliche Niedlichkeit und für das Potential, das in diesem

¹⁶ Vgl. Susanne MORAW, *Schönheit und Sophrosyne. Zum Verhältnis von weiblicher Nacktheit und bürgerlichem Status in der attischen Vasenmalerei*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 118 (2003), S. 1–47 bes. S. 9f., S. 19–21, S. 35f. Die karolingische Kopie einer spätantiken lateinischen illustrierten Ausgabe der „Gynaikeia“ des Soranos von Ephesos zeigt das noch ungeborene Kind im Uterus gleichfalls wie selbstverständlich als ein männliches: Kurt WEITZMANN (Hrsg.), *Age of Spirituality. Ausstellung New York 1977–1978, New York 1979*, S. 210–212, Nr. 187.

¹⁷ Rom, Kapitolinische Museen, späteres 4. Jh.; Jutta DRESKEN-WEILAND, *Reliefierte Tischplatten aus Theodosianischer Zeit, Vatikanstadt 1991*, S. 346–348. Die Herkunft des Stückes ist unbekannt. Im 13. Jahrhundert wurde es für den Ambo in Santa Maria in Araceli, Rom, verwendet.



Abbildung 5: Reliquienkästchen, Mailand, San Nazaro Maggiore, 4. Jahrhundert.
Nach VOLBACH, Frühchristliche Kunst, Taf. 112.

zukünftigen Helden steckt (gleichsam eine ideale Nacktheit in ihrer Frühform), vielleicht auch für Schutzbedürftigkeit oder kindliche Unschuld.

Die Bildformel der kindlichen Nacktheit ist auch in christlichen und lebensweltlichen Kontexten zu finden. So wird sie gelegentlich von der christlichen Kunst für die Darstellung des Christuskindes auf dem Schoß seiner Mutter übernommen. Als Beispiel kann ein silbernes Reliquienkästchen aus der Kirche San Nazaro Maggiore in Mailand dienen (Abb. 5).¹⁸ Für den lebensweltlichen Kontext mag das Consu-

¹⁸ Wohl 4. Jh.; VOLBACH, Frühchristliche Kunst, S. 65; vgl. Ruth E. LEADER-NEWBY, *Silver and Society in Late Antiquity. Functions and Meanings of Silver Plate in the Fourth to Seventh Centuries*,

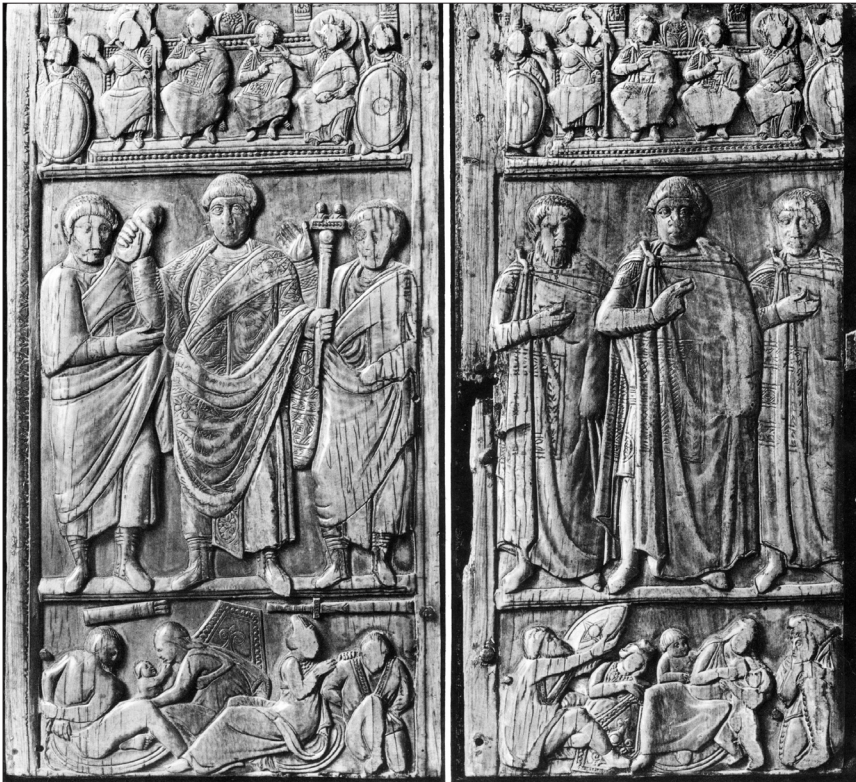


Abbildung 6: Diptychon, Halberstadt, Domschatz, 5. Jahrhundert. Nach Richard DELBRUECK, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin/Leipzig 1929, Taf. 2.

lardiptychon aus dem Domschatz von Halberstadt stehen (Abb. 6).¹⁹ Beide Hälften des Diptychons sind horizontal in je drei Bildfelder aufgeteilt, denen unterschiedliche soziale Hierarchien entsprechen. Ganz oben thronen jeweils der Kaiser des

Aldershot/Burlington 2004, S. 104.

¹⁹ Anfang 5. Jh., Elfenbein; Das Stück wurde im 12./13. Jh. als Buchdeckel wiederverwendet und an den Rändern beschnitten; Wolfgang Fritz VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3. Aufl., Mainz 1976, S. 42f., Nr. 35, Taf. 19; STUTZINGER, *Spätantike*, S. 647–649, Nr. 229. Nach der Interpretation von DELBRUECK, *Consulardiptychen*, S. 91f. handelt es sich bei den beiden Kaisern um Honorius (Westen) und Theodosius II. (Osten). Bei dem Auftraggeber, einem Mann, der sowohl Konsul als auch Patricius war, habe es sich um Flavius Constantius gehandelt.

West- und des Ostreiches, gerahmt von den Personifikationen der Städte Rom und Konstantinopel sowie von germanischen Leibwachen. Das hohe Mittelfeld nimmt in beiden Fällen der Auftraggeber des Diptychons ein, gerahmt von Begleitern. Ganz unten kauern besiegte und gefangene Barbaren unterschiedlichen Alters und Geschlechts, unter ihnen auch drei Knaben. Auf der Rückseite des Diptychons (links im Bild) streckt ein winziges Kind die Arme nach seiner sich zu ihm hinabbeugenden Mutter aus. Auf der Vorderseite (rechts) ist eine in Frontalansicht sitzende Frau von ihren zwei Söhnen umgeben. Der etwas ältere befindet sich hinter ihr und lehnt an ihrer Hüfte; der jüngere reckt seinen Kopf nach der entblößten Brust der Mutter, um zu trinken. Alle drei Knaben sind, soweit erkennbar, unbekleidet. Ihre Nacktheit ist als Chiffre für kindliche Zartheit und Schutzbedürftigkeit zu verstehen – wobei offen bleiben muss, inwieweit ihre traurige Lage bei den anvisierten Betrachtern des Diptychons, Mitgliedern der römischen Oberschicht²⁰, tatsächlich Mitleid evozieren sollte. Idealisierende Tendenzen, wie sie beim kleinen Achill oder Christus postuliert werden können, sind mit dieser Darstellung jedenfalls nicht verbunden. Eher spielt hier eine weitere Komponente von Nacktheit mit hinein, die weiter unten zu behandeln sein wird: Nacktheit als Ausdruck von niedrigem Status oder einer für den Betreffenden unangenehmen, eventuell lebensgefährlichen Situation.²¹

Zunächst jedoch soll kurz auf eine spezifisch christliche Form von Nacktheit eingegangen werden: die der theologisch begründeten unschuldigen Nacktheit. Eine Seite eines Diptychons in Florenz trägt eine Darstellung des Paradieses vor dem Sündenfall (Abb. 7).²² Adam sitzt inmitten der in friedlicher Koexistenz lebenden Tiere. Sein jugendlich-schöner Körper ist vollkommen nackt und bietet sich unbefangen dem Betrachter dar.²³ Erst mit dem Genuss der verbotenen Frucht, mit

²⁰ Zum Rezipientenkreis der Elfenbeindiptychen s. LEADER-NEWBY, *Silver and Society*, S. 41–47.

²¹ In diese Rubrik gehören auch die nackten biblischen Knaben, die zugleich Opfer von Gewalt sind: das Streitobjekt beim Salomonischen Urteil (z. B. Silberreliquiar Mailand, San Nazaro Maggiore, 4. Jh.; VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, S. 65, Taf. 115), Isaak (z. B. Elfenbeinpyxis aus der Umgebung von Trier, um 400; VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, S. 62, Taf. 95 unten) oder die Opfer des Bethlehemitischen Kindermords (z. B. Diptychon Mailand, Domschatz, 5. Jh.; VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, S. 63, Taf. 100).

²² Sogenanntes Carrand Diptychon, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, um 400 n. Chr. Eine andere Bildformel ist die Erschaffung des ersten Menschenpaares durch Gott, z. B. auf einem Sarkophag des 4. Jhs. in Arles: STUTZINGER, *Spätantike*, S. 680–682, Kat. Nr. 258, Abb. 140 auf S. 324.

²³ Vgl. den Text der *Vulgata* in Gen 2,25: *Erat autem uterque nudus, Ada, scilicet et uxor eius; et non erubescabant.* („Beide, Adam und seine Frau, waren nackt, aber sie schämten sich nicht vorein-



Abbildung 7: Diptychon, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Ende 4.–Anfang 5. Jahrhundert. Hirmer Fotoarchiv München, Nr. 561.3017.

dem Sündenfall, werden er und Eva „erkennen, dass sie nackt sind“.²⁴ Darüber wird weiter unten, im Zusammenhang mit der Darstellung weiblicher Nacktheit, zu sprechen sein.

Auch Christus, der laut kirchlicher Doktrin zwar einen menschlichen Körper hatte, aber von der Erbsünde frei war²⁵, kann in dieser unbefangenen Nacktheit auftreten. Auf den Bildern seiner Taufe im Jordan wird sein Körper stets so präsentiert, dass das Genital trotz Bedeckung durch das Wasser deutlich zu erkennen ist. Ein Beispiel unter vielen ist die Elfenbeinschnitzerei auf der so genannten Kathedra des Maximian in Ravenna (Abb. 8).²⁶ Christus steht im Jordan, dessen als männliche Flussgottheit zu denkende Personifikation hinter ihm als Rückenakt zu erkennen ist. Das in Ritzlinien angegebene Wasser reicht dem Gottessohn bis knapp unter den Bauchnabel. Johannes tauft ihn, von oben stößt der Heilige Geist als Taube

ander.“)

24 Gen 3, 7: *Et aperti sunt oculi amborum: cumque cognovissent se esse nudos, consuerunt folia ficus, et fecerunt sibi perizomata.* („Da gingen beiden die Augen auf, und sie erkannten, dass sie nackt waren. Sie hefteten Feigenblätter zusammen und machten sich einen Schurz.“)

25 Vgl. AUGUSTINUS, *De trinitate*, ed. W. J. MOUNTAIN/F. GLORIE, Tournhout 1968, 13, 14, 18–13, 15, 19; vgl. Colin GUNTON, *Erlösung/Soteriologie*, in: RGG Bd. 2, 4. Aufl. 1999, S. 1448f. und Pier Franco BEATRICE, *Sünde V: Alte Kirche*, in: TRE 32 (2001), S. 392f.

26 Ravenna, Erzbischöfliches Museum, 6. Jh.; VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, S. 88f.



Abbildung 8: Kathedra des Maximian, Ravenna, Erzbischöfliches Museum. 6. Jahrhundert. Nach VOLBACH, Frühchristliche Kunst, Taf. 232.

herab. Zwei Engel stehen mit Tüchern in den Händen bereit. Auffallend ist Christus' pointierte Jugendlichkeit, die ihn deutlich vom bärtigen und viel größeren Täufer unterscheidet²⁷ und nicht der Überlieferung im Neuen Testament entspricht, demzufolge beide ungefähr gleich alt waren.²⁸ Vielleicht sollte mit dieser Anlehnung an die antike Tradition der kindlichen Nacktheit das potentielle Skandalon eines vollständig nackten Christus entschärft werden.

Schließlich kann, wie bereits kurz angesprochen, die Darstellung des nackten Körpers dazu verwendet werden, dem Betrachter klar zu machen, dass der oder die Dargestellte sich in einer erniedrigenden, vielleicht auch gefährlichen Situation befindet. Nacktheit dient hier als Metapher für einen wehr- und hilflosen Zustand, für Demütigung, Ausgeliefertsein oder Tod.

Diese Verwendung von Nacktheit, die bereits aus der frühen Kunst Vorderasiens und Ägyptens bekannt ist²⁹, steht im diametralen Gegensatz zu der – erst viele Jahrhunderte später von den Griechen entwickelten – künstlerischen Konzeption der idealen Nacktheit. Eine gewisse inhaltliche Verwandtschaft besteht hingegen zu der eingangs angesprochenen Fokussierung

27 Auf anderen Bildern der Taufe nicht ganz so ausgeprägt, aber dennoch häufig zu erkennen: z. B. Kuppelmosaik im Baptisterium der Arianer, Ravenna, um 500 n. Chr.; VOLBACH, Frühchristliche Kunst, S. 73f., Taf. 149.

28 In Lk 1 wird gesagt, dass Maria, die Mutter Christi, und Elisabeth, die Mutter des Täufers, fast zur selben Zeit schwanger waren. Christi Taufe erfolgt (Lk 3) kurz vor seinem öffentlichen Auftreten in Galiläa. Er war zu diesem Zeitpunkt also bereits ein erwachsener Mann.

29 Vgl. Larissa BONFANTE, Nudity as a Costume in Classical Art, in: American Journal of Archaeology 93 (1989), S. 546.



Abbildung 9: Folio 101r des „Vergilius Romanus“, 5. Jahrhundert, Vatikan, Bibliothek.
 Nach Michael I. ROSTOVTZEFF/ F. E. BROWN/ C. B. WELLES, *The Excavations at Dura-Europos. Preliminary Report of the Seventh and Eighth Seasons of Work 1933–1934 and 1934–1935*, New Haven 1939, Taf. 43,1.

auf den leidenden, mit Scham und Sünde behafteten Körper, wie sie in der theologischen Literatur der Spätantike zu greifen ist.

In der bildenden Kunst kann die Chiffre des nackten leidenden Körpers in den verschiedensten Kontexten – Darstellungen aus dem Bereich des Mythos, der Lebenswelt oder der Bibel – eingesetzt werden. Beginnen wir mit einer Darstellung

aus dem Bereich des Mythos, einer Illustration zu Vergils „Aeneis“ (Abb. 9).³⁰ Um die Einnahme Trojas durch List zu erreichen, täuschen die Griechen ihren Abzug vor und lassen außer dem berüchtigten hölzernen Pferd auch einen ihrer Leute, einen Mann namens Sinon, zurück. Dieser soll die Trojaner dazu verleiten, das Pferd in die Stadt zu bringen und damit ihren eigenen Untergang heraufzubeschwören.³¹ Man erkennt auf dem Bild die Stadtmauern von Troja mitsamt Zuschauerinnen und, von Sinon sozusagen herangezogen, das hölzerne Pferd. König Priamos wendet sich im Redegestus an den Gefangenen. Diesem sind, wie bei Vergil beschrieben³², die Hände auf den Rücken gebunden. Zudem ist er, was bei Vergil nicht erwähnt wird, nackt. Diese Nacktheit ist weniger realistisch zu verstehen, sondern soll den Gefangenenstatus des Mannes visualisieren.³³

Eine vergleichbare Bildsprache ist auch bei lebensweltlichen Kontexten zu finden. Auf einem Kameofragment in Belgrad (Abb. 10)³⁴ galoppiert ein Kaiser, eventuell ist Konstantin gemeint, über das Schlachtfeld. Zu seinen Füßen und in weitaus kleinerem Maßstab sieht man die barbarischen Gegner in verschiedenen Stadien der Niederlage: Ganz links fleht einer, in Tunika und Hosen, kniend um Gnade; ganz rechts werden einem weiteren, er ist nur mit Hosen bekleidet, die Hände auf den Rücken gebunden; ein weiterer nur mit Hosen Bekleideter purzelt gerade unter den Hufen des Pferdes zu Boden; ein vierter liegt bereits tot auf der Erde. Er ist als einziger nur mit einem Schurz bekleidet. Für den Gemmenschneider galt also die Regel: je hilfloser, desto unbekleideter. Ähnliches zeigt sich auf dem oben behandelten Diptychon von Halberstadt (Abb. 6). Die dort dargestellten besiegten Barbaren sind nicht unmittelbar vom Tod bedroht, sondern werden als paradigmatische Gefangene der *per definitionem* siegreichen Kaiser bzw. des in deren Auftrag agierenden Würdenträgers vorgeführt. Entsprechend ist der Großteil von ihnen

30 So genannter „Vergilius Romanus“, fol. 101r, Vatikan, Bibliothek Vat. lat. 3867, späteres 5. Jh.; David H. WRIGHT, *The Roman Vergil and the Origins of Medieval Book Design*, London 2001, Abb. S. 29.

31 VERGIL, *Aeneis*, ed. Johannes Götte/Maria Götte, Zürich 1994, 2, S. 57–198.

32 Ebd. 2,57.

33 Manchmal kann diese Art degradierender Nacktheit allerdings auch real gemeint sein: Auf einem Kölner Glas aus der zweiten Hälfte des 4. Jhs. wird der Satyr Marsyas – der so unklug gewesen war, Apollon zu einem Musikwettbewerb herauszufordern – als Strafe für seine Hybris an einen Baum gebunden und gehäutet. Marsyas' Nacktheit, die für sein Ausgeliefertsein und sein Leiden steht, kontrastiert hier mit der Nacktheit des Apollon, die etwas ganz anderes – nämlich Schönheit, Überlegenheit und göttlichen Status – visualisiert: WEITZMANN, *Age of Spirituality*, S. 136, Nr. 113.

34 Belgrad, Nationalmuseum, vermutlich 4. Jh.; STUTZINGER, *Spätantike*, S. 434f., Nr. 46.



Abbildung 10: Kameo in Belgrad, Nationalmuseum, 4. Jahrhundert. Nach Rodenwaldt, Gerhard, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 37 (1922), 18 Abb. 1.

bekleidet.³⁵ Nur ein Mann ganz links im Bild, dessen Hände deutlich erkennbar auf dem Rücken gefesselt sind, trägt einzig eine lange Hose; seine Füße und sein Oberkörper sind entblößt. Über die weiblichen Gefangenen wird weiter unten zu sprechen sein.

Partielle oder vollständige Nacktheit kann zudem eingesetzt werden, um einen niedrigen gesellschaftlichen Status anzuzeigen. Das gilt für die Darstellung von Sklaven sowie von Menschen, die gezwungen sind, ihren Lebensunterhalt durch körperliche Arbeit zu verdienen.³⁶ Auch Berufssportler, die in der Arena zum Vergnügen

³⁵ Zumindest die Erwachsenen; bei den Kindern gelten, wie wir sahen, andere Regeln.

³⁶ Beispielsweise Hafenarbeiter (Mosaik Tunis, Musée de Bardo, frühes 3. Jh.; WETZMANN, *Age of Spirituality*, S. 282, Nr. 260) oder Fischer (Mosaik Tunis, Musée de Bardo, 3. Jh.; LAVAGNE, *Mo-*

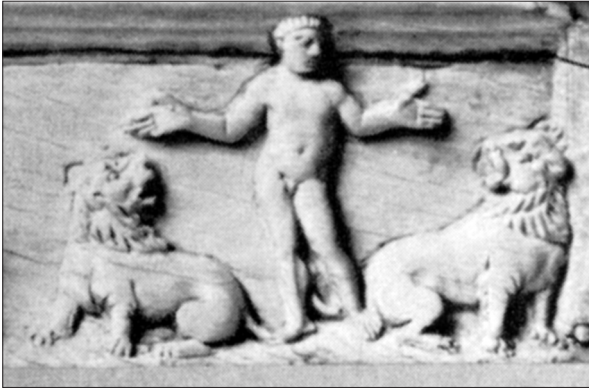


Abbildung 11: Detail eines Elfenbeinkastens, Brecia, Museo Civico, 4. Jahrhundert. Nach VOLBACH, Frühchristliche Kunst, Taf. 86.

der Zuschauer gegeneinander kämpfen, können nackt dargestellt werden³⁷ beziehungsweise traten auch in der Realität nackt oder nur unvollständig bekleidet auf. Wollte sich hingegen ein männliches Mitglied der Oberschicht darstellen lassen – und damit natürlich eine positive Botschaft über sich selbst verbinden –, dann war dies in der Regel nur in bekleidetem Zustand möglich.³⁸ Die noch bis ins 3. Jahrhundert hinein geübte Praxis der römischen Kaiserzeit, einen nackten idealschönen Körper mit einem Porträtkopf zu verbinden und damit eine rühmende Aussage über den Dargestellten zu treffen, ist in der Spätantike nicht mehr denkbar.³⁹

In die christliche Kunst wird die Chiffre des leidenden nackten Körpers gleichfalls übernommen. Allerdings zeichnet sich hier ein grundlegender Bedeutungswandel ab. Sollten die Sympathien des Betrachters auf den eben besprochenen Bildern auf die bekleideten, sich in einer überlegenen Position befindlichen Prot-

saïque, S. 215, Abb. 93), die vermutlich alle in einem mehr oder weniger engen Abhängigkeitsverhältnis zu reichen Grundbesitzern oder staatlichen Autoritäten standen.

37 Beispielsweise **Faustkämpfer auf einem tunesischen Mosaik des 4. Jhs.:** LAVAGNE, Mosaïque, S. 211, Abb. 59–60.

38 Es sei denn, der inhaltliche Kontext setzt Nacktheit zwingend voraus, so beispielsweise auf einem Mosaik in der Therme der großen Villa von Piazza Armerina. Hier wird ein stehender nackter Herr, durch die Sandalen von den barfüßigen nackten oder fast nackten Sklaven unterschieden, von einem Sklaven eingesalbt. Diese Handlung bezieht sich auf die in den Thermen realiter vollzogene Körperpflege: Andrea CARANDINI/Andreina RICCI/Marietta DE VOS, *Filosofiana. The Villa of Piazza Armerina*, Palermo 1982, S. 359–362, Taf. 61.

39 Vgl. Anm. 3.

agonisten gelenkt werden⁴⁰, so ist es nun genau umgekehrt. Ein Elfenbeinkasten in Brescia zeigt unter diversen biblischen Szenen auch Daniel in der Löwengrube (Abb. 11).⁴¹ Man erkennt den nackten Daniel zwischen zwei nicht sonderlich bedrohlich wirkenden Löwen. Trotz der misslichen Lage, in der sich Daniel eigentlich befindet, wird er durch die Ikonographie als der Überlegene präsentiert: Er ist die am höchsten aufragende Person im Bildfeld, seine Haltung ist aufrecht und souverän. Damit weist der Künstler voraus auf den glücklichen Ausgang der Geschichte, die Rettung des unbeirrbar an seinem Glauben Festhaltenden durch Gottes Eingreifen. Daniels Nacktheit bedeutet hier nicht nur an eine unangenehme Situation ausgeliefert zu sein, sondern in der Tradition der idealen Nacktheit eine Überhöhung des Dargestellten aufgrund seiner moralischen oder anderen Vorzüge. Die christliche Kunst verbindet zwei eigentlich diametral entgegengesetzte antike Vorstellungen von männlicher Nacktheit – zum einen Ausdruck eines übermenschlichen Status, zum anderen den Ausdruck von Inferiorität und Leiden –, um daraus etwas grundsätzlich Neues zu schaffen, den Triumph im Leiden.

Das gilt insbesondere für die in der Spätantike höchst seltenen Darstellungen von Christus am Kreuz. Eine der ältesten bekannten Darstellungen trägt ein vermutlich in Italien gefertigtes Elfenbeinkästchen aus der Zeit um 430 (Abb. 12).⁴² Rechts im Bild befindet sich das Kreuz mit Christus, gerahmt von einem Soldaten mit Lanze beziehungsweise von Johannes und Maria. Christus ist bis auf ein um die Lenden geschlungenes Tuch nackt.⁴³ Abgesehen von den Nägeln in den Hand-

40 Ob das in der Realität immer so geschah, hing natürlich von der individuellen Betrachterpersönlichkeit ab. Ein sich in römischer Gefangenschaft befindender ‚Barbar‘ beispielsweise wird den Belgrader Kameo anders gesehen haben als ein Bewohner des von eben diesen Barbaren bedrohten Imperium Romanum.

41 **Brescia, Museo Civico, 4. Jh.**; VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, S. 61, Abb. 85–89. Vgl. dieselbe Szene auf einem bronzenen Kastenbeschlag: Bonn, *Rheinisches Landesmuseum*, 4. Jh.; Josef ENGEMANN/Christof B. RÜGER (Hrsg.), *Spätantike und frühes Mittelalter. Ausgewählte Denkmäler im Rheinischen Landesmuseum Bonn, Köln/Bonn 1991*, S. 305–312, Nr. 123, Abb. 230.

42 **London, British Museum**; VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, S. 62f.; vgl. Günter RISTOW, *Passion und Ostern im Bild der Spätantike*, in: Dagmar STUTZINGER (Hrsg.), *Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung Frankfurt a. M. 1983–1984, Frankfurt a. M. 1983*, S. 360–379.

43 Ob dies der tatsächlichen zeitgenössischen Hinrichtungspraxis entspricht, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden. Vollständige Nacktheit war in der künstlerischen Umsetzung der Kreuzigung anscheinend – anders als bei der Darstellung von alttestamentlichen Gestalten wie Daniel – nicht möglich. Vgl. oben die Diskussion zur Taufe im Jordan: In diesem Bildkontext ist Christus zwar nackt, wird aber in aller Regel nicht als erwachsener Mann, sondern jünglingshaft-kindlich dargestellt.

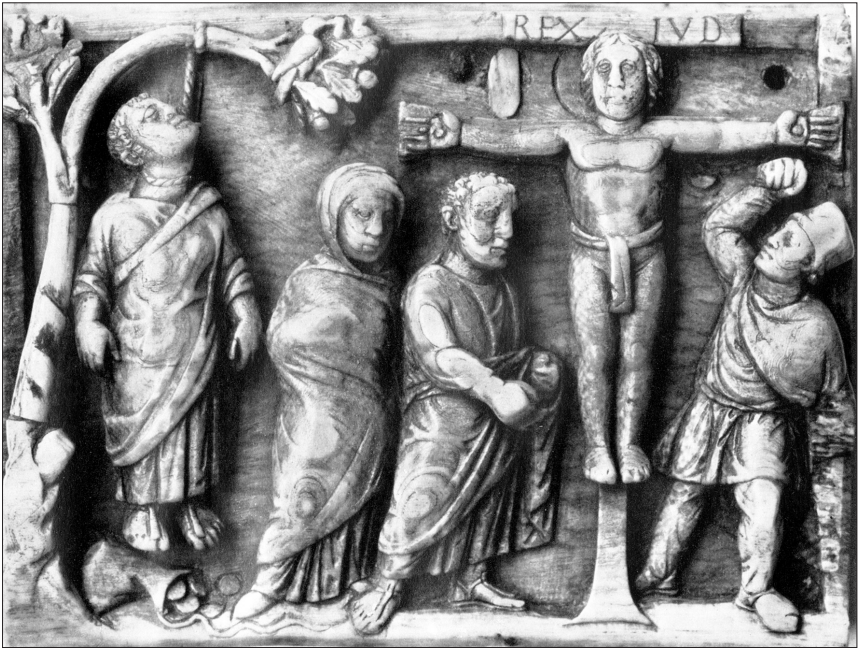


Abbildung 12: Detail eines Elfenbeinkästchens, London, British Museum, 5. Jahrhundert.
Nach VOLBACH, Frühchristliche Kunst, Taf. 98 unten.

flächen weist nichts an seinem Körper darauf hin, dass er gerade einen qualvollen Tod stirbt. Seine Haltung ist souverän und ruhig, die Augen blicken direkt zum Betrachter. Mit dieser Charakterisierung steht Christus im pointierten Gegensatz zur Darstellung des Judas links im Bild, der sich aus Reue über den begangenen Verrat erhängt hat.⁴⁴ Am Boden unter seinen Füßen liegt der Beutel mit den Silberlingen. Judas baumelt mit geschlossenen Augen schlaff an seinem Strick; zudem ist er vollständig bekleidet. Christus' weitgehend entblöster Körper soll – gerade im ausdrücklichen Gegensatz zum vollständig bekleideten Judas – eine rühmende

⁴⁴ Eine weitere spätantike Darstellung befindet sich auf der Holztür von Santa Sabina in Rom, um 430 (Ristow, *Passion*, S. 368, Abb. 165). Auch hier ‚steht‘ Christus aufrecht und schaut den Betrachter an; ebenso trägt er einen nahezu identischen Lendenschurz. Das Gegenbild konstituiert hier nicht Judas, sondern die beiden viel kleineren, gnomenhaft gezeichneten mit Christus gekreuzigten Schächer.

Aussage über den Gottessohn treffen. Der spätantike Künstler hat mit seinen Mitteln die Passion in einen Triumph umgestaltet.⁴⁵

Wenden wir uns nun dem nackten weiblichen Körper zu. Grundsätzlich sind in der spätantiken Kunst nackte Frauen weitaus seltener zu finden als nackte Männer. Weibliche Nacktheit ist eine schockierende Ausnahme. Entsprechend sind die hiermit verbundenen Vorstellungen und Diskurse anders gelagert als bei ihrem männlichen Pendant.

Das Paradigma weiblicher Schönheit ist auch noch in der Spätantike die Göttin Venus. Das Innenbild einer silbernen Griffschale (Abb. 13)⁴⁶ zeigt sie in einer Muschel sitzend, damit befasst, ihr Haar mithilfe von Bändern zu einer kunstvollen Frisur zu arrangieren. Die Göttin ist von zweien ihrer Trabanten, den Eroten, umgeben. Einer hält einen Spiegel, der andere streckt ihr eine Blüte entgegen. Abgesehen von ihrem Schmuck, Ohrringen und feinen, über den Oberkörper laufenden Ketten, trägt Venus nur ein Tuch, das sie um den rechten Schenkel geschlungen hat und das ihr als Sitzunterlage dient. Sonst ist sie vollständig nackt. Diese Nacktheit soll hier und auf unzähligen anderen Bildern⁴⁷ die Schönheit und Verführungskraft der Dargestellten visualisieren. Darüber hinausgehende positive Aussagen, wie sie bei der Darstellung männlicher Nacktheit zu beobachten waren – beispielsweise Tugend, Tapferkeit, göttlicher Status – lassen sich allerdings anhand des weiblichen Körpers nicht treffen.⁴⁸ Auch dies

45 Vergleichbares gilt vermutlich für die Darstellungen von zur *datio ad bestias* Verurteilten auf *Terra Sigillata*, die in der Forschung versuchsweise als Märtyrer angesprochen werden: Jan Willem SALOMONSON, Spätromische rote Tonware mit Reliefverzierung aus Nordafrikanischen Werkstätten, in: Bulletin Antieke Beschaving 44 (1969), S. 46–50 und STUTZINGER, Spätantike, S. 683–686.

46 Paris, Petit Palais, aus dem Silberschatz vom Esquilin, 4. Jh.; VOLBACH, Frühchristliche Kunst, S. 66; vgl. Lambert SCHNEIDER, Die Domäne als Weltbild. Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildersprache, Wiesbaden 1983, S. 5–38, S. 168–174.

47 Darstellungen der nackten Venus, meist in marinem Kontext, gibt es in der Spätantike zuhauf. Vergleichbares gilt für die Darstellung wesensverwandter schöner mythischer Frauen wie Nymphen oder Nereiden. Verwiesen sei hier etwa auf die zahlreichen nordafrikanischen Mosaiken, zusammengestellt z. B. bei Michèle BLANCHARD-LEMÉE/Mongi ENNAÏFER/Hédi SLIM/Latifia SLIM, Sols de la Tunisie Romaine, Paris 1995, Abb. 105, 108, 113 (Venus), Abb. 100, 102 (Nereiden) Abb. 176 (Nymphen).

48 Diese geschlechtsspezifische Differenzierung lässt sich auch schon in der antiken Kunst beobachten. Das oben angesprochene Konzept der ‚idealen Nacktheit‘ wurde für den männlichen Körper entwickelt und funktioniert auch nur dort. (Vgl. den oben Anm. 16 angegebenen Aufsatz der Verf.). Hinzu kommt, dass Nacktheit ganz entgegen der Realität des bildinternen Kontextes bei der Darstellung von Frauen – anders als bei der Darstellung von Männern – kaum zu finden ist. Eine



Abbildung 13: Silberne Griffschale, Paris, Petit Palais, 4. Jahrhundert. Nach VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, Taf. 118.

ist ein Grund dafür, dass die Präsentation des nackten Körpers bei der (Selbst-)Darstellung von Frauen der Oberschicht noch zurückhaltender gehandhabt wird als bei der oben angesprochenen Darstellung von männlichen Mitgliedern der Elite. Sie kommt praktisch nicht vor.⁴⁹

Stattdessen können anhand des nackten weiblichen Körpers explizit negative Konnotationen zum Ausdruck gebracht werden. Dies sei zunächst an einer mythischen Frauengestalt exemplifiziert. Auf seiner

nackte Frau muss in gewisser Weise motivisch legitimiert sein: durch den Kontext von Meer oder allgemein Wasser, von Körperpflege etc.

49 Zur normativen Darstellung spätantiker Frauen s. Kathrin SCHADE, *Frauen in der Spätantike – Status und Repräsentation. Eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildniskunst*, Mainz 2003. Soll Schönheit an einer vornehmen Dame gerühmt werden, dann erfolgt dies zum einen mittels Schmuck, kostbarer Kleidung und anderen Attributen. Zum anderen kann die Betreffende in Beziehung zu Venus gesetzt werden: Auf dem bekannten Proiecta-Kasten, gleichfalls aus dem Schatzfund vom Esquilin, wurde eine Darstellung der nackten Venus vom Silberschmied in direktem kompositorischem Bezug zur Darstellung der (christlichen) Besitzerin des Kastens angebracht. Die Göttin vollführt sogar genau dieselbe Geste (das Feststecken einer Haarnadel) wie diese. Die Darstellung der nackten Venus auf diesem Hochzeitsgeschenk für eine christliche Dame hat den Zweck, in der Sprache der Bilder zu sagen, dass Proiecta, die Besitzerin des Kastens, genauso schön und verführerisch ist wie die heidnische Göttin. Nicht gleichgesetzt werden natürlich die in christlichen Augen skandalöse Sexualmoral und die ehebrecherischen Aktivitäten der Venus. Zur Analyse des Proiecta-Kastens: SCHNEIDER, *Domäne*, S. 5–38; Abbildungen auch bei VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, Taf. 116–117. Zur (seltenen) Praxis der früheren Kaiserzeit, einen weiblichen Porträtkopf mit der Statue einer idealschönen nackten Venus zu verbinden, s. Annetta ALEXANDRIDIS, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*, Mainz 2004, S. 86f.



Abbildung 14: Detail eines Sarkophages, Rom, Museum der Kallixtus-Katakombe, 3. Jahrhundert. Deutsches Archäologisches Institut Abteilung Rom, Inst. Neg. Rom 76.921.

Irrfahrt begegnet Homers Held Odysseus auch den verführerischen Sirenen. Diese lockten bekanntlich die vorbeifahrenden Schiffer mittels der Versprechung von umfassendem Wissen auf ihre Insel und ließen sie dort umkommen. Odysseus entging diesem Schicksal, weil er sich – um der Versuchung nicht nachgeben zu können – an den Mastbaum seines Schiffes fesseln und zugleich den Ruderern die Ohren mit Wachs verstopfen ließ.⁵⁰ Entgegen der homerischen Vorlage wurde die Verführungskraft der Sirenen in der bildenden Kunst jedoch nicht als intellektuell, sondern vielmehr als sexuell begründet imaginiert.⁵¹ Entsprechend gestaltet ist die Darstellung auf dem Deckel eines stadtrömischen Sarkophages (Abb. 14).⁵² Das Schiff mit dem an den Mastbaum gebundenen Odysseus rahmen drei riesenhafte Sirenen. Alle drei sind als Mischwesen aus Frau und Raubvogel konzipiert, zwei von ihnen sind nackt. Abgesehen vom oben bereits genannten Aspekt der Verführung dient ihre Nacktheit hier dem Zweck, einen bedrohlichen, ‚männermordenden‘ Aspekt weiblicher Sexualität zur Anschauung zu bringen, wie er in der Gesellschaft der Spätantike diskutiert wurde.

Anstatt mit Gefahr, kann der Frauenkörper auch mit Scham und Sünde in Verbindung gebracht werden. Bildliches Paradigma des ‚gefallenen Körpers‘ ist die

50 HOMER, *Odyssee*, ed. Anton WEIHER, 8. Aufl. München/Zürich 1986, 12, 39–54. 158–200.

51 Ausführlich zu den Sirenen: Susanne MORAW, *Die Schöne und das Biest. Weibliche Mischwesen in der Spätantike*, in: *Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung*. Internationale altertumswissenschaftliche Tagung, Rostock April 2005, hrsg. v. Annetta Alexandridis/Lorenz Winkler-Horacek (in Vorbereitung).

52 Rom, Museum der Kallixtus-Katakombe, um 250.

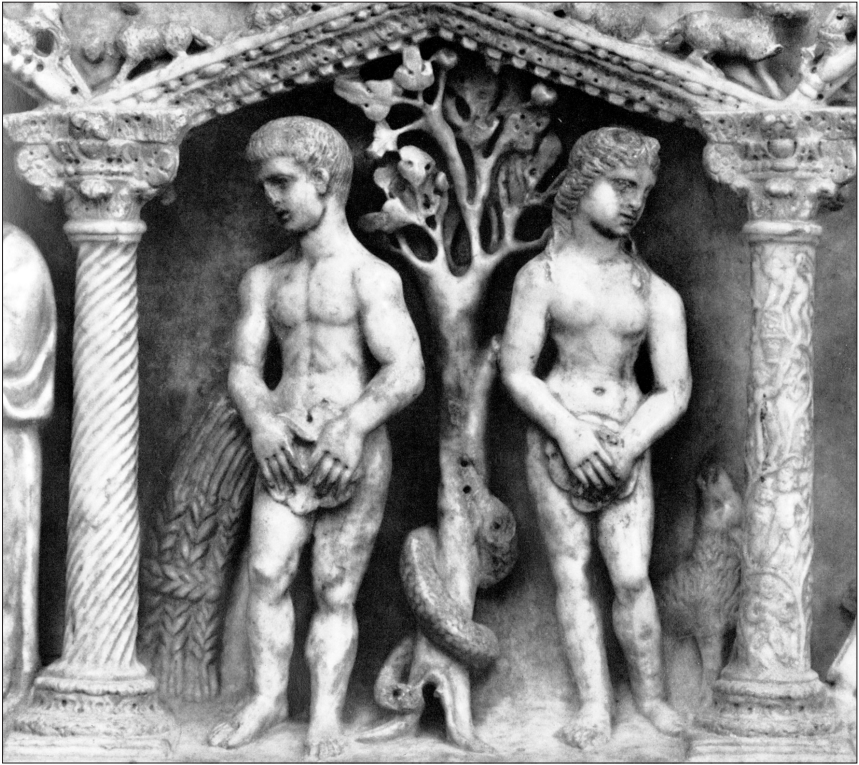


Abbildung 15: Detail des Sarkophages des Junius Bassus, Rom, Sankt Peter, 4. Jahrhundert. Nach VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, Taf. 43.

Darstellung des Sündenfalls. Zur Illustration kann ein Ausschnitt aus dem Prunksarkophag des 359 n. Chr. verstorbenen Stadtpräfekten von Rom, Junius Bassus, dienen (Abb. 15).⁵³ Adam und Eva stehen zu Seiten des Baumes der Erkenntnis. Um den Stamm ringelt sich die Schlange, die Eva zum Kosten der verbotenen Frucht verführt hatte. Mit der Erkenntnis der eigenen Nacktheit entstand laut Bibel die Scham.⁵⁴ Entsprechend pressen beide ein großes Blatt vor ihren Unterleib. Im

⁵³ Vatikanstadt, Sankt Peter; VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, S. 53f.; weitere Beispiele etwa auf nordafrikanischen, in eine Kirchenwand eingelassenen Tonkacheln des 6./7. Jhs.: Ludwig WAMSER (Hrsg.), *Die Welt von Byzanz – Europas östliches Erbe*, München 2004, S. 92, Nr. 116.

⁵⁴ Vgl. Anm. 24.

Hintergrund sind ein Ährenbündel und ein Schaf zu erkennen, als Verweis auf die mit der Vertreibung aus dem Paradies verbundenen Strafe Gottes, die Hirten- und Feldarbeit.

In der christlichen Rezeption wurde diese ursprünglich intellektuelle Neugierde des ersten Menschenpaares, der Sündenfall, untrennbar verbunden mit der menschlichen Sexualität.⁵⁵ Eva wurde zur paradigmatischen Versucherin, die den Mann ins Unglück stürzt. Ihr nackter Körper ist es vor allem, der in der Vorstellung mit Sexualität und Sünde verbunden wird.⁵⁶ Da weiterhin die gesamte Antike hindurch die Darstellung bekleideter Frauen die Regel gewesen war, konnte in den Bildern einer nackten Eva auch der Aspekt der Scham visualisiert werden.⁵⁷ Adam hingegen wirkt ein wenig seltsam in seiner Pose – die lange Tradition der Darstellung nackter Männerkörper lässt das Feigenblatt an ihm wie einen Fremdkörper erscheinen.⁵⁸

Auch Leiden und Demütigung kann anhand des weiblichen Körpers visualisiert werden. Im Unterschied zu den zuvor betrachteten leidenden Männern werden Frauen in diesem Kontext allerdings sexualisiert dargestellt. Das gilt besonders für mythische Vergewaltigungsopfer. Eine Elfenbeintafel aus Ravenna zeigt Apollon bei der versuchten Vergewaltigung der Daphne (Abb. 16).⁵⁹ Daphne beginnt gera-

⁵⁵ So beispielsweise bei Augustinus, demzufolge die Sexualität der wesentliche Aspekt der *conditio humana* nach dem Sündenfall war. Die Sexualität in der von den Menschen erfahrbaren Form – das heißt vom eigenen Willen nicht vollständig beherrschbar – sei die Strafe Gottes dafür, dass Adam und Eva beim Essen der Frucht der Erkenntnis ihren eigenen Willen über den Gottes gesetzt hätten: BROWN, *Body and Society*, S. 408–423.

⁵⁶ Für das Mittelalter konstatiert Jacques LE GOFF, *Phantasie und Realität des Mittelalters*, Stuttgart 1990, S. 143: „Die Erbsünde, eine Sünde des intellektuellen Stolzes, der intellektuellen Herausforderung Gottes, wird vom mittelalterlichen Christentum in eine sexuelle Sünde verwandelt. Der Abscheu vor Körper und Sexus erreicht seinen Höhepunkt beim weiblichen Körper.“

⁵⁷ Vgl. BONFANTE, *Nudity*, S. 544: „As it developed, Greek nudity became to mark a contrast [...] also between men and women. The latter distinction is connected with the most basic connotation of nakedness, the sense of shame, vulnerability and exposure it arouses.“

⁵⁸ Entsprechend kann auf manchen Bildern Adam noch in unbefangener Nacktheit neben dem Baum stehen, während Eva bereits schamhaft eine Hand vor den Schoß presst: Glasschale Köln, Römisch-Germanisches Museum, 4. Jh.; STUTZINGER, *Spätantike*, S. 686–688, Nr. 264. Auch ein Pendant zum oben (Abb. 7) behandelten Carand-Diptychon mit nacktem Adam zwischen den Tieren ist für Eva nicht bekannt und auch nur schwer vorstellbar.

⁵⁹ Ravenna, Nationalmuseum, 6. Jh.; Olga PALAGIA, *Daphne*, in: *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae* Bd. 3, Zürich/München 1986, S. 347, Nr. 35. Zur Geschichte s. etwa Ovid, *Metamorphosen*, ed. Erich RÖSCH, 13. Aufl. München 1992, 1, 452–567. Ein anderes Beispiel für die Sexualisierung eines mythischen Vergewaltigungsopfers ist Leda mit dem Schwan, z. B. auf nordafrikanischer



Abbildung 16: Elfenbeinrelief. Ravenna, Nationalmuseum, 6. Jahrhundert.
Heinrich Glück, Die christliche Kunst des Ostens, Berlin 1923, Taf. 51 links.

de, sich auf der Flucht vor ihrem Verfolger in einen Lorbeerbaum zu verwandeln. Nichtsdestoweniger wird ihr Körper vom Elfenbeinschnitzer frontal dem Betrachter präsentiert. Links tritt Apollon mit einer Kithara heran. Seine Nacktheit verweist keineswegs auf eine Opferrolle, sondern – wie oben im Zusammenhang mit Mars (Abb. 2) diskutiert – auf seinen göttlichen Status. Ein kleiner Eros über seinem Kopf unterstreicht – gleichfalls wie bei der Begegnung von Mars und Venus – die erotischen Absichten des Gottes. Sein heiliges Tier, der Schwan, stürzt sich – gleichsam in Vertretung seines durch die Verwandlung nicht zum Zuge gekommenen Herrn – auf den Lorbeerbaum.

Eine subtilere Form von Sexualisierung lässt sich bei den gefangenen Barbarinnen auf dem Diptychon von Halberstadt (Abb. 6) beobachten. Hierbei sei in Erinnerung gerufen, dass für eine spätantike Dame die Bekleidungsnorm aus einer bis zum Boden reichenden langärmeligen Tunika samt einer zweiten Tunika mit weiten Ärmeln darüber bestand; dazu gehörte in der Regel noch ein Mantel.⁶⁰ Als ungefähres Beispiel für eine solche Tracht mag auf diesem Diptychon die Personifikation von Konstantinopel, jeweils im obersten Bildstreifen vom Betrachter aus rechts neben den beiden Kaisern sitzend, dienen.⁶¹ Die Barbarinnen sind zum Teil weitaus spärlicher bekleidet: Im linken Bildfeld trägt die Mutter, die sich zu ihrem Kind hinunterbeugt, ein ärmelloses Gewand, das an der Schulter tief ausgeschnitten ist; im rechten Bildfeld trägt die Mutter der zwei Kinder ein vergleichbares Gewand. Zusätzlich ist ihre linke Brust – motiviert durch das Stillen des kleineren Knaben – entblößt.⁶² Eine solche Art der Darstellung wäre bei einer Dame der Oberschicht

Sigillata: SALOMONSON, Spätromische Tonware, S. 36f., Abb. 43f. Eine kleine Bronze­gruppe aus Köln aus dem 4. Jh. zeigt Herakles, der eine Amazone an den Haaren packt und vom Pferd reißt, um sie mit seiner Keule zu töten: ENGEMANN/RÜGER, Spätantike und frühes Mittelalter, S. 312–316, Nr. 124. Die Amazone ist zwar nicht nackt, wird aber in ihrer Pose sexualisiert: gespreizte Schenkel, vorgewölbte Brust und Unterleib, die rechte Hand in einer an Venusdarstellungen angelehnten Geste (vgl. Abb. 13) im Haar. Diese spätantike Gruppe steht in der Tradition von weitaus expliziteren Darstellungen, s. Astrid FENDT, Stark und schön wie eine Amazone. Zur Konstruktion eines antiken Identifikationsmodells, in: Neue Fragen, neue Antworten. Antike Kunst als Thema der Gender Studies, hrsg. v. Natascha Sojc, Münster 2005, S. 77–94.

60 Vgl. DELBRUECK, Consulardiptychen, S. 32–58; SCHADE, Frauen in der Spätantike, bes. S. 104–116.

61 Eine Abweichung von der Norm bilden allerdings die Sandalen der Personifikation, welche diese mit dem Bereich von antiken Göttinnendarstellungen verbinden. Eine reale Dame würde geschlossene Schuhe tragen.

62 Auch die lang herabhängenden Haare der beiden Frauen entsprechen nicht der Norm: SCHADE, Frauen in der Spätantike, S. 116.

undenkbar, sie würde gegen das Gefühl von Anstand und Scham verstoßen: Anstand und Scham sind in der spätantiken Gesellschaft, das wurde bereits von andere Seite herausgestellt⁶³, Privilegien der Oberschicht. Frauen niedrigerer sozialer Herkunft oder gar Gefangenen wurden sie nicht zugestanden, weder in der Realität noch in der künstlerischen Repräsentation. Zudem verweist die Entblößung der Körper dieser Frauen auf dem Diptychon auf den Umstand, dass weibliche Kriegsgefangene realiter häufig Opfer von sexuellen Übergriffen seitens der Sieger waren.

Gleichfalls mit nackter Brust dargestellt wird allerdings die Personifikation der Stadt Rom, im oberen Bildstreifen jeweils links neben den Kaisern sitzend, mit Szepter und Weltkugel in den Händen. Ihre Entblößung verweist auf das andere Ende der Skala, die mythisch-göttliche Sphäre⁶⁴, und ist damit eine entfernte Verwandte der Darstellungen der Göttin Venus oder der Nereiden. Diese auf dem Diptychon von Halberstadt anzutreffende Verwendung weiblicher Nacktheit zeigt noch einmal ganz deutlich den ambivalenten Charakter von Nacktheit und Entblößung als einer bildlichen Chiffre: Nacktheit in der bildenden Kunst kann dazu eingesetzt werden, die dargestellte Person entweder zu erniedrigen oder zu erhöhen. Ihr Einsatz macht dem Betrachter auf jeden Fall deutlich, dass es sich um eine außergewöhnliche Person – im positiven oder negativen Sinn – handelt. Die in den literarischen Diskursen anzutreffende Fokussierung auf Leiden und Sünde wird von den bildenden Künstlern nicht mitgetragen.

63 Vgl. BROWN, *Body and Society*, S. 316.

64 Deshalb auch der Nimbus hinter ihrem Kopf und dem der Konstantinopel, der in der Spätantike noch nicht mit dem christlichen Heiligenschein identisch ist, sondern in viel allgemeinerer Form dazu dient, eine dargestellte Person als über die normale menschliche Sphäre erhaben zu charakterisieren.

Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:

Susanne MORAW, *Viruts und Sünde. Nacktheit in der lateinischen Spätantike*, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ *Nacktheit im Mittelalter* (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 113–139.

HANS PETER PÖKEL

Nacktheit und Scham im islamischen Mittelalter

Der nackte Frauenkörper und der Blick im Werk von al-Ġāhiz (gest. 869)

Im traditionellen islamischen Diskurs wird dem Körper der Frau und der Definition seiner Schamregion besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Im Wechsel von der vorislamischen zur islamischen Zeit markiert die göttliche Offenbarung an den Propheten einen Bruch in der Betrachtung des Frauenkörpers und der Definition seiner Schamregion. Ausgehend von einer These von Norbert Elias über das stetige Ansteigen der Schamgrenzen in einer sich entwickelnden Gesellschaft, soll hier die Frage gestellt werden, ob auch die vorislamische Gesellschaft Schamgrenzen kannte. Anhand einiger Anekdoten von al-Ġāhiz (st. 869) wird versucht, die Entwicklung in der Betrachtung des Frauenkörpers und seiner Schamregion nachzuzeichnen und zudem einige Beispiele aufzuzeigen, in welchen Situationen Nacktheit als beschämend empfunden wird.

Steckt die Beschäftigung mit den Phänomenen der Nacktheit und der Scham im europäischen Mittelalter noch in den Anfängen, so gilt dies erst recht für das islamische Mittelalter.¹ Dies ist weniger darauf zurückzuführen, dass jene Phänomene von den arabischen Schreibern totgeschwiegen worden wären oder in den Quellen keine Erwähnung fänden, sondern darauf, dass das Interesse der Forschung sich bisher kaum auf diese gerichtet hat. Ähnlich wie bei dem Phänomen der Liebe, der Sexualität oder des Geschlechts ist man bei den Phänomenen der Nacktheit und der

1 Von einem islamischen Mittelalter darf man genau genommen nicht sprechen. Die Epoche, von der ich in diesem Beitrag spreche, ist eher in den Kontext der Spätantike einzubetten; zur Problematik dieses Begriffes vgl. Thomas BAUER, *Liebe und Liebesdichtung in der arabischen Welt des 9. und 10. Jahrhunderts. Eine literatur- und mentalitätsgeschichtliche Studie des arabischen Gazzal (Diskurse der Arabistik, Bd. 2)*, Wiesbaden 1998, S. 93–98. Wenn in diesem Beitrag dennoch der Begriff islamisches Mittelalter verwendet wird, so ist dies auf den übergeordneten Titel der Tagung Nacktheit im Mittelalter zurückzuführen.

Scham und dem Umgang mit ihnen von anthropologischen Konstanten ausgegangen. Dazu kommt, dass der arabischen Literatur oftmals nicht der gleiche Aussagewert zugemessen wurde wie etwa den Kompendien muslimischer Rechtsgelehrter. Sicherlich mag der Versuch, den Umgang mit den Phänomenen der Nacktheit und der Scham aus literarischen Werken ablesen zu wollen, nicht unproblematisch sein, ebenso wie es nicht unproblematisch ist, überhaupt eine Wirklichkeit aus Literatur ablesen zu wollen. Jedoch hat bereits Thomas Bauer darauf aufmerksam gemacht, dass man den vormodernen Araber bisher nur über seine Religion zu verstehen glaubte und dass lange die Überzeugung verbreitet gewesen sei, „die Menschen einer islamischen Kultur ausreichend beschrieben zu haben, wenn man nur genügend Fakten über die Religion des Islams zusammengetragen“ habe. Jedoch zeige sich auch, so Bauer weiter, „daß die zahlreichen Stellungnahmen islamischer Religionsgelehrter zu fast allen Lebensbereichen [...] nur einzelne Stimmen in einem vielstimmigen Chor sind, die nicht maßgeblicher oder charakteristischer sind als die anderslautenden Äußerungen ihrer Zeitgenossen.“²

Norbert Elias vertritt in seiner Untersuchung zum zivilisatorischen Wandel Europas, ausgehend von der ständischen Gesellschaft des Mittelalters, die These, dass sich durch den sozialen Wandel, der u. a. durch die zunehmende Differenzierung der Gesellschaft bedingt ist, Fremdzwänge in Selbstzwänge wandeln und sich somit Scham- und Peinlichkeitsgrenzen zunehmend verschieben und das Verhalten der Menschen bedingen. Dabei schreitet der „Prozess der Zivilisation“ stetig voran und erreicht seinen Höhepunkt im zwanzigsten Jahrhundert.³ Die These von Elias ist vielfach kritisiert worden. Besonders Hans Peter Duerr hat durch seine umfangreiche Sammlung ethnographischen Materials gezeigt, dass vormoderne Gesellschaften durchaus eine ausgeprägte Scham- und Peinlichkeitsgrenze kannten und dass diese nicht niedriger angesetzt werden kann als in modernen Gesellschaften. In den traditionellen Gesellschaften seien die Menschen, so Duerr, mit den Angehörigen ihrer eigenen Gruppe enger verbunden gewesen, wodurch die soziale Kontrolle „unvermeidbarer und lückenlos“ gewesen sei. Zudem seien die

Für wertvolle Hinweise zur Überarbeitung meines Vortrages für diesen Band danke ich Herrn Prof. Tilman Seidensticker (Jena).

² BAUER, *Liebe und Liebesdichtung*, S. 6.

³ Norbert ELIAS, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Bd. 2: *Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 159), Amsterdam 1997, S. 408–420.

Menschen traditioneller Gesellschaften nicht mit „Fragmenten der Gesamtpersönlichkeit des anderen konfrontiert, sondern mit der ganzen Person“ konfrontiert gewesen.⁴

In dieser Untersuchung möchte ich mich auf den nackten Frauenkörper beschränken. Neben anderen Aspekten scheint mir dies doch der Körper zu sein, der die islamische Gesellschaft des neunten Jahrhunderts christlicher Zeitrechnung, mit dem ich mich hier befasse, besonders beschäftigt hat, dessen Relevanz aber auch bis in die heutige Zeit noch andauert.

Wo beginnt die Nacktheit einer Frau? Inwiefern und ab welchem Grad ist die Nacktheit einer Frau mit Scham verknüpft? Der islamische Diskurs, der der Verhüllung der Frau besondere Aufmerksamkeit schenkt, ist im neunten Jahrhundert alles andere als einheitlich und es gibt, wie ich versuchen möchte zu zeigen, eine lebhaftere Diskussion zu diesem Thema. Dabei untersuche ich einige Anekdoten von ‘Amr b. Baḥr al-Ġāḥiẓ, der in der frühen Abbasidenzeit in Bagdad im neunten Jahrhundert n. Chr. lebte und eine Vielzahl von Werken hinterlassen hat.⁵ Bevor jedoch einige Auszüge aus dem Werk von al-Ġāḥiẓ vorgestellt werden, soll zunächst ein allgemeiner kurzer Überblick über die sozialwissenschaftliche Diskussion zu den Phänomenen der Nacktheit und der Scham gegeben werden.

Nacktheit und Scham

Was heißt es eigentlich nackt zu sein? Aus unserer eigenen Alltagserfahrung wissen wir, dass wir nicht immer mit Bestimmtheit sagen können, was Nacktheit bedeutet. Wen bezeichnen wir als nackt und in welchen Situationen tun wir dies? Wie viel Haut muss sichtbar sein, um jemanden als nackt bezeichnen zu können?

Nacktheit ist nicht einfach ein Zustand des Unbekleidetseins, sondern Nacktheit ist immer kontextualisiert.⁶ Zu der Frage, wer als nackt bezeichnet wird und wo Nacktheit beginnt, bemerkt Oliver König, dass die „Positionen der Nacktheit“ nach

4 Hans Peter DUERR, *Nacktheit und Scham (Der Mythos vom Zivilisationsprozeß 1; Suhrkamp Taschenbuch 2285)*, Frankfurt a. M 1994, S. 10f.

5 Ein Verzeichnis der Werke von al-Ġāḥiẓ findet sich in: Charles PELLAT, *Nouvel essai d'inventaire de l'oeuvre Ġāḥizienne*, in: *Arabica* 31 (1984), S. 117–164

6 Vgl. Kerstin GERNIG, *Bloß nackt oder nackt und bloß? Zur Inszenierung der Entblößung*, in: *Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich (Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Kleine Reihe, 17)*, hrsg. v. ders., Köln u. a. 2002, S. 7–29, hier: S. 7.

Geschlecht, Alter und Schicht differenziert werden. Es gebe demnach also keinen „Nackten an sich“.⁷ Dazu kommt noch, dass Nacktheit untrennbar mit einem Blick verbunden ist. Nacktheit wird gesehen. Sie kann von anderen gesehen werden, aber auch vom nackten Individuum selbst. Jedoch sind es nicht alle Körperteile, die gleichermaßen einen Blick auf sich lenken.

Die Kleidung, die den nackten Körper bedeckt, hat nicht nur den Sinn, den Körper vor äußeren Einflüssen zu schützen – wobei in der Welt des Mittelalters auch die ständig präsenten Dämonen diesen äußeren Einflüssen zugerechnet werden müssen –, sondern sie dient auch der Kennzeichnung der Statuszugehörigkeit, der Kennzeichnung der Zugehörigkeit zu einer ethnischen, religiösen oder anderen Handlungsgemeinschaft.⁸ Die Kleidung dient drei Hauptzwecken, nämlich als Schmuck, als Schamverdeckung und zum Schutz vor äußeren Einflüssen wie z. B. Kälte oder ähnlichem.⁹ Jedoch kann das Schamgefühl und der Schutz allein nicht als letzter Grund für die Kleidung angesehen werden.¹⁰ Der schmückende Aspekt der Kleidung soll nach Flügel besonders in den Vordergrund gestellt werden, denn „[d]er wesentliche Zweck des Schmückens besteht darin, den Körper zu verschönern, um die bewundernden Blicke anderer Menschen auf sich zu ziehen und das Selbstwertgefühl zu stärken.“¹¹

Die Schamverdeckung und der Schutz vor äußeren Einflüssen treten also vor dem schmückenden Aspekt der Kleidung in den Hintergrund. Der schmückende Aspekt der Kleidung verschönert nicht nur den Körper, sondern der Schmuck ist auch ein Ausdruck des Status, des Alters, des Geschlechts und der Persönlichkeit des Individuums. Kleidung bekommt den Charakter der Natürlichkeit zugesprochen, sie ist regelrecht eine „zweite Haut“¹² oder eine „natürliche Haut“¹³ und dient

7 Oliver KÖNIG, *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*, Opladen 1990, S. 13.

8 Vgl. Thomas PODELLA, *Kleid/Be-, Entkleiden*, in: *Handwörterbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, hrsg. v. Hubert Cancik u. a., Bd. 3: *Gesetz – Kult*, Stuttgart u. a. 1993, S. 381–385, hier S. 382.

9 Vgl. Johann Carl FLÜGEL, *Psychologie der Kleidung*, in: *Die Listen der Mode* (Edition Suhrkamp 1338; N. F. 338), hrsg. v. Silvia Bovenschen, Frankfurt a. M. 1986, S. 208–263, hier S. 209; vgl. auch König, 30f.

10 Vgl. KÖNIG, *Nacktheit*, S. 28f.

11 FLÜGEL, *Psychologie*, S. 212.

12 PODELLA, *Kleid/Be-, Entkleiden*, S. 382.

13 Anja LIETZMANN, *Kleidung und Nacktheit*, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart* (RGG). *Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, hrsg. von Hans Dieter Betz u. a., Bd. 4, I – K, 4. Aufl., Tübingen 2001, S. 1417–1418; hier S. 1417.

als „Form künstlicher Körpergestaltung“¹⁴. Das Bekleidetsein wird als ein anthropologischer Grundzustand wahrgenommen und ist somit eine Verkehrung des ursprünglichen Zustandes der Nacktheit. Erst durch die Bekleidung wird der Mensch zum Kulturwesen.¹⁵ Nacktheit ist also immer als Gegensatz des Bekleidetseins zu sehen und nicht etwa umgekehrt. Der bekleidete Körper ist der gesellschaftlich natürliche Körper, er weist auf einen „alltäglichen Normalzustand“ hin, wohingegen der nackte Körper immer auf eine Ausnahmesituation verweist.¹⁶ Dabei ist es nicht unbedingt die Nacktheit selbst, die zum Objekt des Anstoßes wird; sie wird es erst, wenn sie gezeigt oder entblößt wird.¹⁷ Der nackte Körper ist den äußeren Einflüssen ausgeliefert und ist schutzlos. Die Nacktheit ist eine Grenzüberschreitung und eine „Verkehrung der Normalität“ und bekommt gerade dadurch den Charakter des Nicht-Alltäglichen.¹⁸

Die Entblößung des Körpers führt zum Gefühl der Scham. Scham wird jedoch nicht generell im Zustand des Nacktseins empfunden, sondern ist situationsabhängig und somit wiederum kontextualisiert. Scham ist eine menschliche Grunderfahrung, die sich nicht nur durch das Gefühl der Unterlegenheit ausdrückt, sondern die auch durch körperliche Begleiterscheinungen wie Erröten und schamhaftes Wegblicken geprägt ist. Das Erröten „stellt eine Emanzipation des Körpers dar“ und ist „vermutlich aufgrund ihrer Auffälligkeit, das Merkmal der Scham“.¹⁹

Mit der Schamesröte jedoch akzeptiert der sich Schämende das Urteil der Gesellschaft über ihn. Zudem zeigt die Schamesröte, dass „man die Sitte respektiert und ihre Gesetze auch dann anerkennt, wenn man gegen sie verstoßen hat, ja manchmal gar in dem Augenblick, in dem man gegen sie verstößt und obwohl man sie innerlich ablehnt.“²⁰ Neben der Schamesröte gibt es auch andere Reaktionen wie Erblassen, weiche Knie, Zittern und Fluchtwünsche wie das Gefühl im Boden versinken zu wollen. Scham wird den Affekten zugerechnet und zeichnet

14 PODELLA, Kleid/Be-, Entkleiden, S. 381.

15 Vgl. KÖNIG, Nacktheit, S. 29.

16 Vgl. LIETZMANN, Kleidung und Nacktheit, S. 1417.

17 Vgl. Jean-Claude BOLOGNE, Nacktheit und Prüderie. Eine Geschichte des Schamgefühls, Weimar 2001, S. 379.

18 Vgl. LIETZMANN, Kleidung und Nacktheit, S. 1418.

19 Anja LIETZMANN, Theorie der Scham. Eine anthropologische Perspektive auf ein menschliches Charakteristikum (Diss. phil.), Tübingen, 2003, S. 111f.

20 Stefan DIEBITZ, Seelenkleid. Beiträge zu Phänomenologie und Theorie von Angst und Scham (Philosophie 61), Münster 2005, S. 85 und S. 160.

sich durch ihre Kürze und ihre Heftigkeit aus.²¹ Kann das Gefühl der Scham als anthropologische Grunderfahrung gesehen werden, die sich beim Übertreten gesellschaftlicher Normen einstellt, so ist doch die Grenze, wodurch und ab wann solche Normen überschritten werden, von Gesellschaft zu Gesellschaft durchaus verschieden.²² Selbst die Anlässe, für die man sich schämt, sind ganz unterschiedliche. Das Gefühl der Scham, das u. a. durch den Zustand des Nacktseins hervorgerufen werden kann, ist ein „multiples Phänomen“, das ganz unterschiedliche Definitionen erfahren hat.²³ So stellt sich Scham zum Beispiel beim Gewährwerden eines Defizits ein, an dem andere Anstoß nehmen könnten und steuert das Handeln prospektiv, um gewisse Dinge, die zur Beschämung führen, zu vermeiden. Nach Norbert Elias ist das Schamgefühl „eine spezifische Erregung, eine Art von Angst, die sich automatisch und gewohnheitsmäßig bei bestimmten Anlässen in dem Einzelnen reproduziert.“²⁴ Es ist „eine Angst vor der sozialen Degradierung oder, allgemeiner gesagt, vor den Überlegenheitsgesten anderer.“²⁵

Williams, der sich mit dem Begriff der Scham und der Schuld im antiken Griechenland auseinandergesetzt hat, bemerkt, dass die Grunderfahrung der Scham darin bestehe, dass man „von den falschen Leuten in einer falschen und unangenehmen Lage“ gesehen wird. Diese Erfahrung, so Williams weiter, sei direkt „mit Nacktheit, insbesondere in sexuellen Zusammenhängen“, verbunden.²⁶ Der Begriff der Scham wird von Williams schließlich mit dem der Schuld verbunden. Das Gefühl der Schuld, durch seine Entblößung etwas Falsches zu tun, das gegen die gesellschaftlichen Konventionen verstößt, bedingt somit das Gefühl der Scham. Im Blick des Anderen, der die Übertretung erkennt, liegt ein Vorwurf der Schuld.

Jedes Schamgefühl besitzt einen „benennbaren Auslöser“.²⁷ Das Gefühl der Scham kann sich in unterschiedlichsten Situationen einstellen. So unterscheidet Bologne zwischen einer Körper- und einer Gefühlsscham.²⁸ Während die Körper-

21 Vgl. Christine PERNLOCHNER-KÜGLER, *Körperscham und Ekel – wesentlich menschliche Gefühle* (Philosophie 51), Münster 2004, S. 30f.

22 Vgl. ebd., S. 137.

23 Vgl. LIETZMANN, *Theorie der Scham*, S. 80.

24 ELIAS, *Über den Prozeß der Zivilisation*, S. 408.

25 Ebd.

26 Bernard WILLIAMS, *Scham, Schuld und Notwendigkeit. Eine Wiederbelebung antiker Begriffe der Moral*, Berlin 2000, S. 91.

27 LIETZMANN, *Theorie der Scham*, S. 13.

28 BOLOGNE, *Nacktheit und Prüderie*, S. 2.

scham traditionellerweise Frauen zugeschrieben wird – sie äußert sich im schamhaften Umgang mit ihrem Körper – wird die Gefühlsscham Männern zugeschrieben, sie gebietet es ihnen, bestimmte Gefühle nicht zu zeigen. Scham kann aber auch in eine individuelle und soziale aufgeteilt werden, wobei die soziale Scham die Grenzen definiert, innerhalb derer Blöße geduldet wird.²⁹ Die Scham, die sich bei Nacktheit einstellt, ist jedoch ein Gefühl der Körperscham, auf die ich mich im Folgenden auch beschränken möchte. Scham ist nicht so sehr die Reaktion auf die Blöße, sondern vielmehr die Reaktion auf ihre Bewusstwerdung.³⁰ Ein nackter Mensch ist, nach Diebitz, auf seine Kreatürlichkeit reduziert „wie bei seiner Notdurft oder beim Geschlechtsverkehr, und das dürften auch die Gründe sein, die Nacktheit zur Hauptursache der Scham werden lassen.“³¹

Die Körperteile können in ganz unterschiedlichem Maße Scham produzieren, jedoch gehören die Genitalien zu den schamanfälligsten Körperteilen überhaupt. Oftmals genügen schon Bezeichnungen, Benennungen oder Anspielungen, um ein Gefühl der Scham auszulösen.³² Der Nackte empfindet Scham, da er sich dem Angezogenen gegenüber schwächer fühlt, „weil seine Intimsphäre verletzt wird“ und er in dieser Situation den Blicken Anderer ausgesetzt ist.³³

In der Geschlechterdichotomie scheint die Schamhaftigkeit der Frau besondere Beachtung zu finden, was wohl vor allem der Steigerung der männlichen Lust dient. Die Entblößung einer Frau vor einem Mann kann bei diesem sexuelle Reize auslösen. Die Entblößung beschämt aber auch die Frau selbst, sobald sie sich der Tatsache ihrer Entblößung vor einem Mann, vor dem es schamhaft wäre, bewusst wird. Nacktheit entsteht sowohl im Auge des Betrachters, aber auch im Bewusstsein des Betrachteten. Das Bewusstsein nackt zu sein und dabei Scham zu empfinden, setzt voraus, dass sich sowohl der Betrachter als auch der Betrachtete über die Übertretung einer gesellschaftlichen Norm einig sind. Die Normen, die bezüglich Nacktheit bzw. Bekleidung von einer Gesellschaft aufgestellt sind, müssen also sowohl vom Betrachter als auch vom Betrachteten akzeptiert und verinnerlicht worden sein. Dabei spielt es keine Rolle, ob der Betrachter ein Mensch aus Fleisch und Blut ist. Schon der imaginäre Betrachter oder der imaginäre Blick kann ausreichen,

29 Vgl. ebd., S. 8.

30 Vgl. ebd., S. 9.

31 DIEBITZ, Seelenkleid, S. 87.

32 Vgl. LIETZMANN, Theorie der Scham, S. 14.

33 PERNLOCHNER-KÜGLER, Körperscham und Ekel, S. 28.

um bei Nacktheit ein Gefühl der Scham auszulösen. Im Mittelalter ist der imaginäre Blick des Anderen der Blick Gottes und die Blicke der Dämonen und Engel, die die Lebenswelt der Menschen mit bevölkern, die es unmöglich machen, „irgendeine intime Handlung ohne den Blick des anderen zu vollziehen.“³⁴

Das mittelalterliche Schamgefühl ist vor allem ein dynamisches. Es ist abhängig vom eigenen Blick oder dem Blick des anderen. Dies gilt auch für das islamische Mittelalter.³⁵

Nacktheit und Scham im Koran, in der islamischen Tradition und bei al-Ġāhiz

Das Thema der Nacktheit und der Scham findet bereits in der jüdisch-christlichen Tradition in Genesis 3 seinen Widerhall. Adam und Eva haben von dem ihnen verbotenen Baum gegessen und werden sich ihrer Nacktheit bewusst. Mit dem Sündenfall und der Bewusstwerdung der eigenen Nacktheit und der mit ihr verbundenen Scham „beginnt das Spiel zwischen Verborgendem und Enthültem, wobei die Aufmerksamkeit gerade auf das gelenkt wird, wovon sie abgelenkt werden soll“.³⁶ Der Psychologie dient die Geschichte vom Sündenfall als eine „Parabel für die Entwicklung von Gewissen, Moralverständnis und Scham“.³⁷ Auch der Koran kennt die ihm eigene Fassung des Sündenfalls. Im Koran wird Eva namentlich nicht erwähnt, auch der Hergang ihrer Erschaffung ist nicht benannt und sie ist auch nicht diejenige, die vom Teufel verführt wird.³⁸ Wohl aber hat sie Anteil an der Bewusstwerdung der Nacktheit als Folge des Ungehorsams gegenüber Gott und der darauf folgenden Vertreibung aus dem Paradies.

Im Koran findet sich die Geschichte vom Essen der verbotenen Frucht und der Erkenntnis der Nacktheit in Sure 7, 20, 22 und Sure 20, 121. In Vers 7, 20 heißt es:

34 Ebd., S. 33.

35 Den Begriff ‚islamisches Mittelalter‘ verwende ich heuristisch. Zur Problematik dieses Begriffes vgl. BAUER, *Liebe und Liebesdichtung*, S. 93f.

36 GERNIG, *Bloß nackt oder nackt und bloß?*, S. 11.

37 PERNLOCHNER-KÜGLER, *Körperscham und Ekel*, S. 49.

38 Vgl. Barbara FREYER STOWASSER, *Women in the Qurʾān, traditions and interpretation*, New York u. a. 1994, S. 25f.

„Da flüsterte ihnen der Satan (böse Gedanken) ein, um ihnen kundzutun, was ihnen von ihrer Scham (w. Schlechtigkeit) [saw'a]³⁹ (bis dahin) verborgen war.“⁴⁰

In Vers 7, 22 heißt es:

„Und so beschwatzte (?) er sie, indem er (sie) betörte. Als sie nun von dem Baum gegessen hatten, wurde ihnen ihre Scham [saw'at]⁴¹ kund, und sie begannen, Blätter (von Bäumen) des Paradieses über sich zusammenzuheften.“

Im Korantext wird für die Bezeichnung der Blöße der Terminus saw'a⁴² verwendet, was von sā'a abgeleitet ist, in der Bedeutung „schlecht sein“. Nach Lane bezeichnet saw'a die äußeren Geschlechtsorgane inklusive des Anus, sowohl beim Mann als auch bei der Frau.⁴³ Der Grund, weshalb hier das Wort für Blöße von sā'a (schlecht sein) abgeleitet ist, wird in der islamischen Tradition oftmals damit begründet, dass Adam und Eva den Ungehorsam gegenüber Gott und das Essen der Frucht vom verbotenen Baum als Irrtum erkannt hätten.⁴⁴ Die Korankommentatoren haben sich ebenfalls gefragt, welche Verbindung es zwischen Schlecht-Sein und Blöße geben könne. So gibt der im 13. Jahrhundert in Širāz lebende schafitische Rechtsgelehrte Baiḍāwī in seinem Korankommentar an, dass der Grund für die Bezeichnung der Blöße mit saw'a der sei, dass der Satan durch seine Einflüsterungen dem ersten Menschenpaar schaden und ihm durch das Bewusstwerden der eigenen Nacktheit Schlechtes zufügen wollte:

„[...] darin ist ein Beweis, dass die Aufdeckung der Scham [kašf al-'awra], ohne [das Verspüren] eines Bedürfnisses, in der Abgeschiedenheit (oder der Intimität) und beim Ehepartner von Natur aus [fi ṭ-ṭibā'] hässlich und missbilligenswert ist; was ihnen von ihrer Scham [saw'at] verborgen war, [das war das,] was ihnen von ihrer Scham [awrāt] verhüllt war; sie pflegten es nicht vor sich selbst und nicht vor dem anderen zu verbergen, [weil es eben verhüllt war].“⁴⁵

39 Einfügung aus dem Originaltext.

40 Die hier zitierten Koranverse sind der folgenden Ausgabe entnommen: Der Koran, übers. v. Rudi Paret, 5. Aufl., Stuttgart u. a. 1989.

41 Einfügung aus dem Originaltext.

42 Pl. saw'at.

43 Edward William LANE, An Arabic-English Lexicon, 8 Bde., Beirut 1980 [Nachdr. d. Ausg. London 1863-93], Bd. 4, 1458b, saw'a.

44 Vgl. Marion Holmes KATZ, Nudity, in: Encyclopedia of the Qur'an, Bd. 3, J-O, hrsg. v. Jane Dammen McAuliffe, Leiden u. a. 2003, S. 548f; hier S. 548a.

45 BEIDHAWI, Commentarius in Coranum ex codd. Parisensibus Dresdensibus et Lipsiensibus = Baiḍāwī: Anwār at-tanzil wa-asrār at-ta'wil, 2 Bde., ed. v. H. O. Fleischer, Osnabrück 1968 [Nachdr.

Auffällig ist hier, dass Baiḍāwī für saw'a (Blöße) den Begriff 'awra⁴⁶ (Blöße) als Synonym verwendet. Auch in der arabischen Lexikographie sind saw'a und 'awra synonym zueinander. In Sure 20, 121 heißt es:

„Und sie aßen (beide) davon. Da wurde ihnen ihre Scham (w. Schlechtigkeit [saw'a]⁴⁷ kund, und sie begannen, Blätter (von den Bäumen) des Paradieses über sich zusammenzuheften.“

In seinem Kommentar zu diesem Vers bemerkt Baiḍāwī, dass sich nach dem Essen der Frucht vom verbotenen Baume die Kleidung des ersten Menschenpaares aufzulösen begonnen habe und ihnen ihre Blöße ('awra) sichtbar geworden sei. Die Kleidung des ersten Menschenpaares im Paradies habe, nach Baiḍāwī, aus Licht, einem Gewand oder aus dem Stoff, aus dem die Nägel gemacht seien, bestanden.⁴⁸ Das Offenbarwerden der Scham wird in den Prophetenlegenden, den *qiṣaṣ al-anbiyā'*, als eine Veränderung im Zustand Adams und Evas ausgelegt. Diese Veränderung wird nicht nur als Bewusstwerdung, sondern auch als der Eintritt eines Mangels verstanden, der als „schmerzliche Beraubung des ursprünglichen Zustandes empfunden wird.“⁴⁹ Die paradiesische Bekleidung „fällt von Adam und Eva ab. Im Paradies war Adam ganz mit dem Material der Fingernägel [...] umkleidet, als er sündigte schwand es, es wurde nach der Sünde durch die jetzige Haut ersetzt, ein Rest davon blieb an seinen Fingerspitzen, damit er sich dadurch seines ursprünglichen Zustandes erinnere.“⁵⁰ Nacktheit im Paradies ist in der islamischen Tradition kein Symbol für die Unschuld; vielmehr ist Nacktheit in der islamischen Paradiesvorstellung nicht existent.⁵¹

Al-Ğaḥiẓ erwähnt im vierten Band seiner Kosmologie, dem umfangreichen „Kitāb al-ḥayawān“, die Begebenheit von Adam und Eva im Paradies und ihre Bestrafungen nach dem Sündenfall, die somit allen Menschen auferlegt sind:

d. Ausg. 1846-48], Bd. 1, S. 321, Z. 7–10; weitere Korankommentare konnte ich leider nicht mehr konsultieren.

46 Pl. 'awrāt.

47 Einfügung aus dem Originaltext.

48 BEIDHAWI, *Commentarius in Coranum*, ed. v. Fleischer, 1, 321, Z. 20–23

49 Cornelia SCHÖCK, *Adam im Islam. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Sunna (Islamkundliche Untersuchungen 168)*, Berlin 1993, S. 111.

50 SCHÖCK, *Adam im Islam*, S. 113.

51 Vgl. Jean-Louis DÉCLAIS, *La tenue d'Adam*, in: *Arabica* 46 (1998), S. 111–118, hier S. 111; vgl. auch Koran, übers. v. Paret, 20, 118: „Du brauchst darin weder zu hungern noch (aus Mangel an Bekleidung) zu frieren (w. nackt zu sein).“.

„[...] In der Thora steht geschrieben, dass Eva dabei mit zehn Eigenschaften bestraft wurde und dass Adam, nachdem er Eva gehorchte und seinem Herrn nicht gehorchte, [ebenfalls] mit zehn Eigenschaften bestraft wurde [...]. Die erste Eigenschaft Evas, mit der sie bestraft wurde, ist der Schmerz bei der Entjungferung, dann die Geburtswehen, der Todeskampf [beim Gebären], dann die Verhüllung des Kopfes, die verhassten Gelüste, die die Schwangere und die Wöchnerin überkommen, die Menstruation und dass die Männer Hüter über sie sind und dass sie beim Geschlechtsverkehr unten liegen. Was die Eigenschaften Adams [...] betreffen, so wurde seine Körper[größe] vermindert, womit Gott ihn vor Reptilien und Raubtieren fürchten ließ; der Lebensunterhalt ist [ihm] schwer[gemacht], er erwartet den Tod und den Aufenthalt [auf der Erde muss er ertragen]; [sodann wurde er mit] der Nacktheit von der Kleidung des Paradieses [bestraft], [mit] den Leiden der Erdenbewohner, [mit] der Erduldung, sich vor dem Teufel in Acht zu nehmen und [damit, dass ihm der Genuss] des Blickes abgerechnet (oder vergolten?) wird [...].“⁵²

Sowohl Adam als auch Eva werden jeweils mit zehn Eigenschaften nach ihrer Freveltat bestraft. Während Adam unter anderem mit Nacktheit bestraft wird, ist Eva auch die Verhüllung ihres Kopfes als Strafe auferlegt. Ob Eva ebenfalls mit dem Verlust der paradiesischen Bekleidung bestraft wurde, wird nicht erwähnt. Wohl aber fällt auf, dass die Mehrzahl der Strafen Adams auch auf Eva zutrifft, während dies umgekehrt ganz und gar nicht der Fall ist.⁵³

Die ‘awra, die uns bereits in Baiḍāwī Korankommentar zu den aus dem Koran zitierten Suren begegnet ist, wird als die Schamgegend von Mann und Frau definiert. Der Unterschied zwischen Mann und Frau liegt jedoch darin, dass ‘awra beim Mann die Region zwischen seinem Nabel bis zu den Knien bezeichnet, während bei der Frau der ganze Körper als ‘awra bezeichnet wird. Die muslimischen Rechtsgelehrten sind sich bezüglich dieser Aufteilung einig. Uneinigkeit besteht jedoch bei der Schamregion der Frau, nämlich: ob auch Gesicht, Hände und Füße der Frau als ‘awra zu bezeichnen seien oder nicht.⁵⁴ Aḥmad b. Ḥanbal, der Eponym der hanbalitischen Rechtsschule, erwähnt gleich mehrmals in seinen Bestimmungen

52 Ḡāḥiẓ: Kitāb al-ḥayawān, ed. ‘Abd as-Salām Ḥārūn, 7 Bde., Bairūt: Dār Iḥyā’ at-turāb al-‘arabi, 1377/1969; Bd. 4, 199.

53 Für diese Anregung danke ich Stefan Bießenecker.

54 Vgl. LANE, An Arabic-English Lexicon, 5, 2193b, ‘awira.

für die Frauen, den „*Aḥkām an-nisā'*“, dass der gesamte Körper der Frau, selbst ihr Gesicht, ihre Fingernägel und ihre Fußsohlen, eine *'awra* sei.⁵⁵

Behält man im Auge, dass der gesamte Körper der Frau als eine Schamregion, eine *'awra*, definiert wird, so kann bereits die leiseste Lüftung des Gewands, der Verhüllung oder das subtilste Sichtbarwerden eines Körperteils wie des Knöchels oder eben der Fußsohlen ein Gefühl der Scham hervorrufen.

Der Körper der Frau wird in der islamischen Tradition als „omnisexuell“ angesehen.⁵⁶ Das die Frau bestimmende primäre Geschlechtsteil, ihre Vagina, wird auf den ganzen Körper übertragen – die Frau ist regelrecht eins mit ihr. Jeder Teil ihres Körpers ist für den männlichen Betrachter mit sexuellen Reizen angefüllt und stellt somit bei der Enthüllung und Sichtbarwerdung eine Gefahr nicht nur für den Mann, sondern für die Gesellschaft und die Ordnung als solche dar.⁵⁷ Baiḍāwī schreibt in seinem Kommentar zu Sure 24, 31, in der Frauen angehalten werden, ihre Blöße zu bedecken und ihre Blicke niederzuschlagen, dass bereits ihr Blick illegitimen Sexualverkehr (*zinā*) beabsichtige.⁵⁸

Nacktheit oder unanständige Kleidung bei der Frau führt, besonders in Gesellschaft von Männern, zu *fitna*. *Fitna* bedeutet zunächst Aufruhr, Verlockung oder Versuchung und wird von der Frau unter den Männern ausgelöst, die nicht dem Personenkreis angehören, der ihr zur Ehe bzw. legitimen Sexualität untersagt ist. Zu diesem Personenkreis, dem *ḍū maḥram*, zählen die männlichen Verwandten der Frau, die männlichen Verwandten des Mannes, Kinder, aber auch solche Bedienstete, die kein sexuelles Begehren verspüren.⁵⁹ *Fitna* wird in dem Moment ausgelöst, in dem die Frau sich in unangemessener Weise falschen Personen, nämlich fremden Männern, zeigt und sobald diesen fremden Männern der entblößte Zustand der Frau bewusst wird und sie in sexuelle Erregung geraten. Der Zustand der *fitna* kann als eine Schamreaktion der Männer gedeutet werden, die eine ihnen nicht legitim zur Verfügung stehende Frau in einer falschen Situation sehen, die sich nicht nur

55 Aḥmad ibn Ḥanbal: *Aḥkām an-nisā'*, Bairūt: Dār al-Kutub al-'ilmiya, 1306/1986, 29, §73. Weitere Ḥadiṭe zur *'awra* der Frau in den *aḥkām an-nisā'* des Aḥmad b. Ḥanbal: 30, §76, §77, §78, §79, 31, §81, §83, §84, §85.

56 Vgl. Fatnah A. SABBAAH, *Woman in the Muslim Unconscious*, New York u. a. 1984, S. 25.

57 Vgl. ebd., S. 25.

58 BEIDHAWI, *Commentarius in Coranum*, ed. v. Fleischer, 1, 20, 6 und Claudia KNEIPS, *Geschichte der Verschleierung der Frau im Islam (Ethno-Islamica 3)*, Würzburg 1999, S. 207.

59 Vgl. Koran, übers. v. Paret, 24, 31.

durch Versuchung unter den Männern äußert, sondern die auch einen Vorwurf der Schuld an die betreffende Frau enthält.

‘Awra ist all das, was unter einer Verhüllung versteckt ist und was zum Gefühl der Scham führt, sobald es sichtbar wird.⁶⁰ Jedoch ist die Schamregion nicht nur bei Mann und Frau unterschiedlich definiert, sondern es gibt auch einen Unterschied zwischen der freien Frau und der Sklavin. Die ‘awra der Sklavin entspricht der ‘awra des Mannes, also der Region zwischen Nabel und Knien. Die Brüste der Sklavin hingegen scheinen keine Schamregion zu sein.⁶¹

Nacktheit ist bei al-Ġāhiz aber erst dann ein Stein des Anstoßes, wenn es sich bei dem oder der Betreffenden um ein Individuum handelt, das die Geschlechtsreife (bulūġ) erreicht hat. Die Geschlechtsreife wird beim Jungen durch die nächtliche Pollution und beim Mädchen durch die Menarche bedingt. Die Pollution lässt den heranwachsenden Jungen geschlechtsreif und somit auch empfindsam für sexuelle Reize werden. Ebenso wird das Mädchen ab dem Zeitpunkt ihrer Menarche empfindsam für sexuelle Reize, strahlt aber zugleich solche aus und muss deshalb vor den Blicken männlicher Betrachter, die dem Personenkreis angehören, mit dem ihr sexuelle Beziehungen untersagt sind, geschützt werden. Die Geschlechtsreife markiert das Ende der Kindheit und „den Zeitpunkt, wo aus dem Kind [...] ein Mann, eine Frau, ein Erwachsener [...] wird“.⁶² Durch die Geschlechtsreife erlangt das betreffende Individuum nicht nur die „Legitimation zur Zeugung“ oder zur Empfängnis, sondern es erlangt auch Mündigkeit. Während nach dem Koran „Geschlechtsreife und Mündigkeit nicht automatisch zusammenfielen“, ist doch, wie Motzki bemerkt, in der nachkoranischen Literatur „die Tendenz vorherrschend, die Geschlechtsreife zum Sammelpunkt aller Elemente der Mündigkeit zu machen“.⁶³

Aus der vorislamischen Zeit wird der Brauch erwähnt, dass die Mädchen, die ihre Menarche haben, den Rundgang im Innenhof der Ka’ba nackt durchführten.⁶⁴

60 Ibn Manzūr: *Lisān al-‘arab*, 15 Bde., Bairūt: Dār Šādir, [o. J.], hier: Bd. 4, 617a, ‘awira.

61 Ibn Manzūr, 4, 617a, ‘awira.

62 Harald MOTZKI, *Geschlechtsreife und Legitimation zur Zeugung im frühen Islam*, in: *Geschlechtsreife und Legitimation zur Zeugung* (Veröffentlichungen des „Instituts für historische Anthropologie e. V.“ 3), hrsg. v. Ernst Wilhelm Müller u. a., Freiburg/München 1985, S. 479–550, hier S. 482.

63 Ebd., S. 486.

64 Zu den nackten Frauen, die in der vorislamischen Zeit die Ka’ba nackt umrunden vgl. Tilman SEIDENSTICKER, *Die Quellen zur vorislamischen Religionsgeschichte*, in: *Asiatische Studien* 57/4 (2003), S. 881–912, hier S. 887. Eine weitere Erwähnung dieses Brauchs findet sich bei Ibn al-Kalbi,

Grund jener Zeremonie war, dass das Mädchen in eine neue Lebensphase eingeführt werden sollte. Es handelt sich demnach um einen Initiationsritus, bei dem ein Mädchen der beobachtenden Männerwelt als mögliche Heiratspartnerin, sofern sie ein freies Mädchen war, oder als Sklavin, sofern ihre Mutter sich in diesem Status befand, zur Werbung oder zum Kauf angeboten wurde.⁶⁵ Erst bei der Verlobung erhält das Mädchen den Schleier, der es wiederum in den Status der werdenden Frau initiiert. Ganz ähnliche Töne klingen in einer Anekdote von al-Ġāhiz an:

„Ḍubā‘a⁶⁶ von den Banū ‘Āmir b. Qurṭ b. ‘Āmir b. Ṣa‘ša‘a war eine Zeit lang mit ‘Abdallāh b. Ġud‘ān⁶⁷ verheiratet, [doch] gebar sie nicht. So sandte Hišām b. al-Muġīra al-Maḥzūmi⁶⁸ [folgende Nachricht]: ‚Was machst du mit diesem alten Mann, dem keine Kinder geboren werden?! Sage ihm, er soll dich verstoßen.‘ Jenes sagte sie [ihrem Mann] ‘Abdallāh und er antwortete: ‚Ich habe Angst, dass du Hišām b. al-Muġīra heiratest.‘ Sie erwiderte: ‚Ich werde ihn nicht heiraten.‘ Er entgegnete: ‚Solltest du es [doch] tun, so sei dir auferlegt, einhundert Kamele zu schlachten in al-Ḥazwara, mir ein Gewand zu weben, das zwischen die Berge von al-Aḥṣabān gespannt werden kann sowie die Umrundung der Ka‘ba nackt durchzuführen.‘ Sie sagte: ‚Das kann ich nicht.‘ Sie sandte Hišām eine Nachricht und berichtete ihm, [was sich zugetragen hatte] und er sandte ihr [folgende Nachricht]: ‚Wie einfach ist das, was er von dir verlangt. Was bedrückt dich? Ich bin der an Besitz Reichste der Quraiš und ich habe mehr Frauen als [irgendein] Mann der Quraiš. Du bist die Schönste der Frauen. Verweigere [es] ihm nicht.‘ So sprach sie [zu ihrem Mann] b. Ġud‘ān: ‚Verstoße mich! Sollte ich Hišām heiraten, so sei mir das auferlegt, was du gesagt hast.‘ Er verstieß sie, nachdem er sich bei ihr rückversichert hatte. Hišām heiratete sie und schlachtete für sie einhundert Kamele, versammelte seine Frauen, die ein Gewand webten, das man zwischen die Berge von al-Aḥṣabān spannen konnte; dann umrundete sie die Ka‘ba nackt. Ich war noch ein Junge und folgte ihr, [151] als sie [mir] den Rücken zukehrte und stellte mich ihr [von Angesicht zu Angesicht] gegenüber, als sie sich näherte.

Das Götzenbuch. Kitāb al-Aṣnām des Ibn al-Kalbī (Sammlung orientalistischer Arbeiten, 8), ed., übers. u. komm. von Rosa Klinke-Rosenberger, Leipzig 1941, S. 73, Anm. 27.

65 Vgl. KNEPS, Geschichte der Verschleierung, S. 128 und S. 156.

66 Zirikli, Ḥair ad-Dīn: Al-A‘lām. Qāmūs tarāġīm li-ašhar ar-riġāl wa n-nisā‘ min al-‘arab wa l-musta‘ribin wa l-mustašriqin, 8 Bde., Bairūt: Dār al-‘ilm li l-malāyin, 1990; es handelt sich um Ḍubā‘a b. ‘Āmir, st. 10/631; vgl. Zirikli, 3, 312b, Ḍubā‘a b. ‘Āmir.

67 Lebte in der Ġāhiliya und ist einer der berühmtesten Araber; vgl. Zirikli, 4, 76b, Ibn Ġud‘ān.

68 Stammesführer (Saiyid) in der Ġāhiliya; vgl. Zirikli, 8, 88c, Hišām b. al-Muġīra.

Nichts sah ich schöneres von dem, was Gott geschaffen hatte. Sie legte ihre Hand auf ihre Pubes [...].⁶⁹

Die Bedingung, die der Ehemann stellt, nämlich, dass seine Frau unter anderem die Ka'ba nackt zu umrunden habe, scheint so ungeheuerlich zu sein, dass sie in Kombination mit zwei anderen, ebenfalls kaum durchführbaren Bedingungen, erwähnt wird. Es handelt sich bei der hier genannten Frau nicht um ein Mädchen, sondern um eine verheiratete Frau, die eine neue Ehe eingeht. Die ablehnende Reaktion der Frau lässt Scham als wahrscheinlich annehmen, jedoch muss die Tatsache, dass die Frau schließlich diese Bedingungen erfüllt und die Ka'ba nackt umrundet und dabei die Hand auf ihre Genitalien legt, als Übertretung dieser Schamgrenze angesehen werden. Obwohl die Frau nackt ist, deutet nichts darauf hin, dass der ganze Körper der Frau als eine Schamregion angesehen wird.

Die Frauen waren in vorislamischer Zeit nicht verschleiert und auch der gegenseitige Blick unter Männern und Frauen war kein Tabu:

„Die Männer unterhielten sich weiterhin mit den Frauen, sowohl in der vorislamischen Zeit als auch [zu Beginn] des Islams, bis die Verhüllung [ḥiğāb] speziell den Ehefrauen des Propheten – möge Gott ihn segnen und ihm Heil schenken – als Pflicht auferlegt wurde.“⁷⁰

„Weiterhin setzten sich angesehene Frauen zu den Männern, um sich mit ihnen zu unterhalten. Sich gegenseitig anzuschauen war in der vorislamischen Zeit keine Schande [‘ār] und [zu Beginn] des Islams nicht verboten.“⁷¹

Während die Verhüllung in vorislamischer Zeit den Frauen keine Pflicht war, ändert sich dies mit dem Zeitpunkt, als den Gattinnen des Propheten die Verhüllung als Pflicht auferlegt wird. Anscheinend wird hier Bezug genommen auf die Suren 33, 53 und 33, 59. Die göttliche Offenbarung markiert hier den Bruch. Die Verhüllung der Frau ist Ausdruck ihres Status und eine Abgrenzung von der unfreien Frau. Trotz der Verhüllung aber war es angesehenen Frauen weiterhin gestattet, sich den Männern beizugesellen – und das auch in der Frühzeit des Islams; auch der gegenseitige Blick war alles andere als schamvoll. Schambesetzt und daher untersagt ist

69 Ġāḥiz, Rasā'il, ed.: 'Abd as-Salām Muḥammad Hārūn, 4 Bde., Al-Qāhira, Maktaba al-Ḥanği, 1384/1964-1399/1979. 2, Qiyān, 149–151.

70 Ġāḥiz, Rasā'il 2, Qiyān, 149, 5f.; der Autor nimmt hier Bezug auf Sure 33, 59.

71 Ġāḥiz, Rasā'il 2, Qiyān, 149, 10f.

jedoch der verbotene Blick, mit dem aber ein ganz bestimmter, lüsterner Blick gemeint ist, wie es das englische *gaze* vielleicht gut ausdrücken mag:

„Mit dem verbotenen Blick ist jedoch der Blick auf das Haar, die Unterwäsche und auf das, was die Gewänder verdecken, gemeint, wobei [der Blick] dem Ehemann und dem Vormund erlaubt, jedem anderen [jedoch] verboten ist.“⁷²

Zudem meint al-Ġāḥiẓ, dass der Blick erlaubt sei, so lange er sich nicht mit negativen, sexuell unterlegten Absichten vermengt und erst so zum verbotenen Blick wird:

„Niemandem ist der Blick auf ein Feld oder auf Pflanzen verboten oder sich an deren Grün zu erfreuen und ihren Duft zu riechen. All dies ist erlaubt, so lange man keine Hand danach ausstreckt. Wird eine Hand [auch nur] nach dem ausgestreckt, das dem Gewicht eines Senfkorns [entspricht], so wird etwas nicht Erlaubtes getan und es wird von dem gegessen, was verboten ist. Ebenso verhält es sich mit den Sängersklavinnen zu sprechen, mit ihnen zu scherzen, zu flirten und ihnen die Hand zum Gruß zu schütteln. Der Blick ist erlaubt, so lange er sich nicht mit dem vermengt, was verboten ist.“⁷³

Al-Ġāḥiẓ argumentiert hier mit einer Analogie. Auffällig ist, dass al-Ġāḥiẓ keinen Unterschied zu machen scheint zwischen der freien Frau und der Sklavin. Bei beiden ist der Blick erlaubt, so lange er sich nicht mit negativen Absichten vermengt. Noch deutlicher wird dies in folgender Anekdote:

„Der Beweis dafür, dass der Blick nicht auf alle Frauen als verboten gilt, ist, dass eine Gesellschafterin [al-marʿa al-muʿānisa] vor Männern erscheint, ohne sich dafür zu schämen. Wäre es verboten, wenn sie jung ist [šābba], so wäre es auch nicht erlaubt, wenn sie in die Jahre kommt. Doch es ist eine Sache, in der [manche Leute] das Maß der Eifersucht überschreiten, bis es einen schlechten Charakterzug [annimmt], engstirnig und so zu einer wahren Pflicht wird.“⁷⁴

Al-Ġāḥiẓ erwähnt hier die Sängersklavinnen, die sich am Hofe der Kalifen aber auch in gehobener Gesellschaft großer Beliebtheit erfreuten. Die Sklavinnen, sowohl junge als auch alte, können sich ungezwungener als freie Frauen in männlich dominierten Räumen bewegen, ohne sich dafür schämen zu müssen. Auch haben

72 Ġāḥiẓ, *Rasāʿil* 2, *Qiyān*, 154, 5f.

73 Ġāḥiẓ, *Rasāʿil*, 2, *Qiyān*, 163, 8–11.

74 Ġāḥiẓ, *Rasāʿil*, 2, *Qiyān*, 157, 11–14.

wir bereits gesehen, dass die Schamregion der Sklavin anders als die Schamregion der freien Frau definiert wird. Die Sklavin kann und darf, da ihre Schamregion nur den Part zwischen Nabel und Knien betrifft, ihr Gesicht und ihre Brüste zeigen, ohne dass dies als ein Stein des Anstoßes wahrgenommen wird. Während wir oben gesehen haben, dass Aḥmad ibn Ḥanbal die Schamregion der Frau auf ihren ganzen Körper ausweitet und diese Ansicht zudem auf alle Frauen, unabhängig von ihrem Status, bezieht, differenziert al-Ġāhiz die Frauen.

Nacktheit, die den Status ausdrückt, findet sich auch als Unterwerfungsgeste. In der vorislamischen Zeit hielten sich Frauen als Helferinnen aber auch als Kämpferinnen auf dem Schlachtfeld auf. Noch in frühislamischer Zeit ist die Kamelschlacht, in die die Prophetenwitwe ‘Ā’iša gegen ‘Ali zog, Ausdruck für das Engagement und die Freizügigkeit der freien Frau. Bei drohenden Niederlagen feuerten die Frauen ihre Männer in der Schlacht an, indem sie ihre Schleier lüfteten und oft auch ihre Brüste entblößten. Mit dieser Geste machten sich die Frauen den Sklavinnen gleich, indem sie die Folgen der Niederlage – nämlich ihre Gefangennahme durch den Gegner mit allen Konsequenzen – vorwegnahmen und ihren Männern deutlich vor Augen führten.⁷⁵

Es wurde bereits erwähnt, dass nicht nur der Blick auf den nackten Körper Scham auslösen kann, sondern, dass schon Bezeichnungen bestimmter Körperteile, besonders der Genitalien genügen können, um ein Gefühl der Scham zu erzeugen. Die direkte Verwendung solcher Bezeichnungen verteidigt al-Ġāhiz damit, dass solche Begriffe in der Muttersprache nun mal vorhanden seien und dass auch jeder wisse, was damit gemeint sei, auch wenn es einige gebe, die Scham empfinden, wenn diese Begriffe erwähnt würden:

„Einige, die Frömmigkeit und Enthaltbarkeit zeigen, empfinden Abscheu und verschließen sich innerlich, sobald die Vagina, der Penis oder der Geschlechtsverkehr erwähnt werden. Die meisten, die du findest, sind so; und wahrlich, es sind Männer ohne Wissen, ohne Großmut, ohne Adel und ohne Würde [...].“⁷⁶

75 Vgl. KNEIPS, Geschichte der Verschleierung, S. 132; Geyer vertritt hingegen die Ansicht, dass es sich bei der Entblößung der Frauen nicht um die Lüftung des Schleiers handeln könne, da es diesen bei Beduinen nicht gegeben habe; vgl. Rudolf GEYER, Die arabischen Frauen in der Schlacht (Sonderabdruck aus: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien 39), Wien 1909, S. 148–55; hier: S. 151. Die Entblößung der Brüste als Unterwerfungsgeste findet sich auch in anderen Kulturkreisen; vgl. hierzu auch den Beitrag von Heiko Hiltmann in dieser Publikation.

76 Ġāhiz, Rasā’il, 2, Mufaḥara, 92, 3–5.

„Wahrlich, diese Ausdrücke wurden niedergeschrieben, damit die Muttersprachler sie nutzen. Bestünde die Meinung, dass man sie nicht artikulieren solle, so wäre kein Sinn in ihrer ersten Erschaffung, [sondern] dann wäre es [im Interesse] der rituellen Reinheit und [im Interesse] der arabischen Sprache, dass man diese Ausdrücke aus ihr entfernte. Jeder Verständige hat da recht, wenn er sagt: ‚Für jede Situation gibt es einen Ausdruck.‘“⁷⁷

Nacktheit kann auch erzwungen werden. Nacktheit kann einem Opfer zugefügt werden, wobei sich das Gefühl der Scham auf das Opfer beschränkt:

„Die Einwohner Bagdads behaupteten, dass eine der Töchter des Muḥammad b. Rāšid al-Ḥannāq einen fülligen Damenbart gehabt haben sollte und dass sie mit [anderen] verschleierten Frauen auf eine Hochzeitsfeier ging, um die Hochzeit und die Entschleierung der Braut zu sehen. Eine [der dort anwesenden] Frauen wurde [wegen ihres Bartes] aufmerksam auf sie und schrie: ‚Bei Gott, ein Mann!‘ Die Dienerschaft und die Frauen übersäten sie mit Schlägen und ihr blieb kein anderer Ausweg, als die Untersuchung ihrer Vulva; [die Frauen] entkleideten sie und sie wäre fast gestorben.“⁷⁸

Die eindeutige Geschlechtszugehörigkeit der Frau verschwimmt aufgrund ihres ambivalenten Äußeren, weshalb sie von einer der anwesenden Frauen für einen Mann in Frauentracht gehalten wird, der sich unerlaubterweise in die Vorbereitungen der zukünftigen Braut zur Hochzeit eingeschlichen hat. Die Räumlichkeiten, in denen die zukünftige Braut für die Hochzeit vorbereitet wird, sind nur den engsten Familienangehörigen der Braut, den weiblichen Mitgliedern der Familie des zukünftigen Gatten und der Dienerschaft, zugänglich. Die Frau, die in dieser Situation für einen Mann gehalten wird, kann sich nur durch die Inspizierung ihrer primären Geschlechtsmerkmale durch die anwesenden Frauen retten. Die hier dargestellte Nacktheit in Form der Entblößung ist eine unfreiwillige und erlittene, die besagte Frau über sich ergehen lassen muss. Dem Gefühl der Scham wird deutlicher Ausdruck verliehen, indem die Frau verspürt, dass sie fast gestorben wäre oder auch den Wunsch verspürte, der Situation durch den Tod zu entfliehen.

Jede Gesellschaft und jede Epoche kennt ihre eigenen Grenzen, ab welchem Grad Nacktheit als schamvoll empfunden wird. In der arabisch-islamischen Welt des neunten Jahrhunderts lässt sich anhand einiger Anekdoten von al-Ġāḥiẓ ablesen, dass der Umgang mit dem nackten Frauenkörper und dass Nacktheit in sol-

⁷⁷ Ġāḥiẓ, Rasā'il, 2, Mufāḥara, 93, 8–10.

⁷⁸ Ġāḥiẓ, Kitāb al-ḥayawān, 1, 115, 6–10.

chen Situationen und Kontexten, in denen sie für die Betroffenen nicht erwünscht war, äußerst schamhaft gewesen ist. Der These von Elias, dass die Scham- und Peinlichkeitsgrenzen im fortlaufenden Zivilisationsprozess zunehmen, kann hier insofern zugestimmt werden als in der islamischen Zeit die Schamregion der Frau auf ihren ganzen Körper ausgeweitet wird. Dies heißt jedoch nicht, dass in vorislamischer Zeit Nacktheit nicht oder weniger schamvoll empfunden wurde. Es bleibt zu berücksichtigen, dass die Anekdoten im Werk des Autors, die die vorislamische Zeit betreffen, erst in islamischer Zeit niedergeschrieben wurden und somit die islamische Perspektive reflektieren.

Im Bewusstsein der Muslime selbst hat es diesen „Zivilisationsprozess“ gegeben: nämlich den Wechsel von der vorislamischen zur islamischen Zeit, der mit der göttlichen Offenbarung einsetzt. Trotz der Tatsache, dass die vorislamische Zeit von den Muslimen selbst auch als eine Zeit der Lasterhaftigkeit charakterisiert wird, ist anzunehmen, dass auch die arabische vorislamische Gesellschaft Scham- und Nacktheitsgrenzen kannte, wenn diese auch nicht deckungsgleich sein müssen mit denen der islamischen Zeit.

Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:

Hans Peter PÖKEL, Nacktheit und Scham im islamischen Mittelalter. Der nackte Frauenkörper und der Blick im Werk von al-Ġāhiz (gest. 869), in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 141–159.

MIRKO GRÜNDER

Nacktheit als Metapher

Das mittelalterliche Bild des nackten Menschen im Lichte der Metaphorologie Hans Blumenbergs

Im Anschluss an den Philosophen Hans Blumenberg soll das Phänomen der Nacktheit als absolute Metapher der Situation des Menschen begriffen werden. Dafür wird eingangs die Blumenbergsche Methodik eingeführt, um vor diesem Hintergrund exemplarisch die enorme Breite der Verwendung der Nacktheitssymbolik anzugehen. Zwei extreme Gegenpole im mittelalterlichen Bedeutungsspektrum von Nacktheit stehen zunächst unvermittelt neben- und gegeneinander: Nacktheit als Symbol der Unschuld und Gottesnähe einerseits und Nacktheit als Horror und Zeichen der Gottesferne andererseits.

Eine Interpretation der Nacktheit als absolute Metapher im Sinne Blumenbergs kann diese Pole zusammenführen und ihre innere Verknüpfung aufzeigen. Dem Mittelalter fiel es schwer, Nacktheit als etwas Positives zu begreifen. Wo Nacktheit als Metapher für die Enthüllung des grundsätzlich Verborgenen gebraucht wird, offenbart sie gewöhnlich die zwangsläufige Sündhaftigkeit des Menschen. Der nackte Mensch ist der von Gott entfernte Mensch. Für die andere Seite der Motivik steht die sündlose Nacktheit des ersten Menschenpaares – hier ist Nacktheit Symbol für Gottesnähe. Am Beispiel des Gekreuzigten erst lassen sich beide Pole zusammenführen. Denn bei Christus erfüllt die Nacktheit am Kreuz eine Doppelfunktion: Er ist der leidende Mensch und der sündenlose Gottessohn. Seine Nacktheit steht zugleich für das Leid menschlicher Existenz in der Gottesferne und für maximale Gottesnähe.

Im Bilde seiner Nacktheit hat sich der Mensch des Mittelalters seine eigene Situation symbolisch vergegenwärtigt. Die Metaphorik der Nacktheit erfüllt so eine wichtige Funktion bei der Selbstverständigung über den Ort des Menschen in der Schöpfung.

Die noch zu erfindende wissenschaftliche Disziplin der Metaphorologie, so hoffte Hans Blumenberg 1960, würde einen Einblick in die „Substruktur des Denkens“¹ ermöglichen. Das Unbegriffliche galt ihm als eigene Leistung des Denkens, die nicht nur zur eigentlichen Konstitution von strenger Begrifflichkeit beitrug, sondern in ihrer direkten Verbindung zur Lebenswelt den eigentlichen „Motivierungs-

1 Hans BLUMENBERG, Paradigmen zu einer Metaphorologie, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1999, S. 13.

rückhalt aller Theorie“ darstellte.² So verstand er Metaphern als „Leitfossilien“ der Geschichte des Denkens: „Dem historisch verstehenden Blick indizieren sie also die fundamentalen, tragenden Gewißeheiten, Vermutungen, Wertungen, aus denen sich die Haltungen, Erwartungen, Tätigkeiten und Untätigkeiten, Sehnsüchte und Enttäuschungen, Interessen und Gleichgültigkeiten einer Epoche regulierten.“³

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, welchen Beitrag eine Metaphorologie nach dem Vorbild Blumenbergs zur Erforschung des Phänomens der Nacktheit im Mittelalter leisten kann. Es wird sich zeigen, dass die eigene Nacktheit für das Nachdenken des (christlich-abendländischen) Menschen über sich selbst und seine Position in der Welt von zentraler Bedeutung war. Seine Nacktheit konnte ihm zum zentralen Symbol der *conditio humana* werden.

Dafür sollen zum besseren Verständnis zunächst die Prämissen eines derartigen Forschungsansatzes in der gebotenen Knappheit dargestellt werden. Sodann werden exemplarisch einige Befunde aus dem späten Mittelalter zur Sprache kommen, an denen die breiten Möglichkeiten des Einsatzes der Nacktheitssymbolik deutlich werden. Schlussendlich soll der Entwurf einer Gesamtdeutung des metaphorischen Gebrauchs der Nacktheit unternommen werden.

Die absolute Metapher

Was heißt es, Nacktheit als Metapher zu deuten? Gleich zu Beginn sei klargestellt, dass nicht die Rede sein soll von der alltäglichen rhetorischen oder poetischen Metapher, wie man sie an konkreten Textbefunden aufsuchen und analysieren könnte. Vielmehr soll im Anschluss an Hans Blumenberg versucht werden, die mittelalterliche Symbolik des nackten Menschen in ihrer Breite als „absolute Metapher“ zu deuten – als Metapher also, die nicht nur bildhaft für einen anderen Ausdruck eintritt, sondern eine allgemeine – in diesem Fall anthropologische – Sinnkonzeption ausdrückt und selbst auf das gesamte Nachdenken über den Menschen zurückwirkt.⁴

² Vgl. Hans BLUMENBERG, Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit, in: Hans Blumenberg, Ästhetische und metaphorologische Schriften, hrsg. v. Anselm Haverkamp. Frankfurt a. M. 2001, S. 193–209, hier: S. 193.

³ BLUMENBERG, Paradigmen, S. 25.

⁴ Zum Begriff der ‚absoluten Metapher‘ vgl. BLUMENBERG, Paradigmen, S. 10–13, S. 23–29 u. ö.

In Blumenbergs Philosophie nimmt die Metapher als bedeutendstes Mittel der menschlichen Weltaneignung eine Schlüsselrolle ein.⁵ Diese Philosophie startet mit der Erkenntnis der uneingeschränkten Kontingenz der Welt, die sich für den Menschen zum „Absolutismus der Wirklichkeit“ steigert.⁶ Die Welt existiert grund- und zwecklos, und ist den Überlebensinteressen und Sinnbedürfnissen des Menschen gegenüber rücksichtslos, unbarmherzig und gleichgültig. Diese Tatsache, so Blumenberg, liegt von jeher aller menschlichen Existenz zu Grunde. Der Mensch ist für ihn das ausgelieferte Wesen – mehr noch, er ist seit der Menschwerdung, seitdem er sich aufrichtete und Wald und Höhle verließ, das in seiner totalen Sichtbarkeit permanent bedrohte Wesen. Als Mängelwesen ist er „betroffen von seiner Sichtbarkeit durch die Auffälligkeit des aufrechten Ganges und durch die Wehrlosigkeit seiner unspezifischen organischen Ausstattung.“⁷ Zeitlebens kreiste das Denken Blumenbergs um die Frage, „wie dieses Wesen trotz seiner biologischen Indisposition zu existieren vermag.“⁸

Mit seiner unspezifischen natürlichen Ausstattung, so Blumenbergs Versuch einer Antwort, hat der Mensch nur eine Chance, dem „Absolutismus der Wirklichkeit“ gegenüberzutreten: indem er sich nicht unmittelbar mit ihm einlässt. „Der menschliche Wirklichkeitsbezug“, schreibt Blumenberg, „ist indirekt, umständlich, verzögert, selektiv und vor allem ‚metaphorisch‘.“⁹

Denn der „Absolutismus der Wirklichkeit“ macht Angst. Die Wirklichkeit ist nicht nur übermächtig, rücksichtslos und kontingent, sondern auch namenlos, fremd, unvertraut, unheimlich und ungeheuer sowie gefährlich und tendenziell tödlich. Am Anfang der menschlichen Welterfahrung steht die Angst – nicht das

5 Gesamtdarstellungen des Blumenbergschen Denkens sind nach wie vor selten. Gute Überblicke geben Franz Josef WETZ, Hans Blumenberg zur Einführung, 2. Aufl. Hamburg 2004, und Felix HEIDENREICH, Mensch und Moderne bei Hans Blumenberg, München 2005, sowie der Sammelband Franz Josef WETZ/Hermann TIMM (Hrsg.), Die Kunst des Überlebens. Nachdenken über Hans Blumenberg, Frankfurt a. M. 1999.

6 Vgl. v. a. Hans BLUMENBERG, Arbeit am Mythos, Frankfurt a. M. 1979, S. 9–16.

7 Hans BLUMENBERG, Höhlenausgänge, Frankfurt am Main 1989, S. 55.

8 Hans BLUMENBERG, Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, in: Hans Blumenberg, Ästhetische und metaphorologische Schriften, hrsg. v. Anselm Haverkamp. Frankfurt am Main 2001, S. 406–431, hier: S. 415. Vgl. jetzt auch: Hans BLUMENBERG, Beschreibung des Menschen, hrsg. v. Manfred Sommer, Frankfurt am Main 2006. Diese Veröffentlichung von Texten aus dem Nachlass konnte für diesen Beitrag nicht mehr herangezogen werden.

9 BLUMENBERG, Anthropologische Annäherung, S. 415.

Staunen.¹⁰ Durch die Angst „wird der ganze Horizont gleichwertig als Totalität der Richtungen, aus denen ‚es herankommen kann‘.“¹¹

Diesem Zustand permanenter Angst entrinnt der Mensch dadurch, dass er seinem von der Unbegrenztheit bedrohten Erfahrungsfeld eine Struktur gibt. Er spannt einen orientierenden Sinnhorizont auf, der sich vor den „Absolutismus der Wirklichkeit“ schiebt und diesen in Distanz bringt. „Das *animal symbolicum* beherrscht die ihm genuin tödliche Wirklichkeit, indem es sie vertreten läßt; es sieht weg von dem, was ihm unheimlich ist, auf das, was ihm vertraut ist.“¹² Die Unabhängigkeit von der ihn bedrohenden Welt erreicht der Mensch „primär nicht durch Erfahrung und Erkenntnis, sondern durch Kunstgriffe, wie den der Supposition des Vertrauten für das Unvertraute, der Erklärungen für das Unerklärliche, der Benennungen für das Unnennbare.“¹³ Mythos und Metapher sind für Blumenberg die wichtigsten dieser Kunstgriffe. Sie schaffen „Entlastung vom Absoluten“ wie Odo Marquard es in seinem Nachruf auf Blumenberg nannte¹⁴, und ermöglichen es so dem Menschen, sich in einer Welt voller offener Fragen heimisch zu machen.

So wird die Metaphorik als „eine authentische Leistungsart der Erfassung von Zusammenhängen“¹⁵ begriffen. Bedeutendstes Produkt dieser Blumenbergschen „Theorie der Unbegrifflichkeit“ sind die von ihm so genannten „absoluten Metaphern“. Sie greifen über konkrete Dinge hinaus weit in das Unverfügbare aus, strukturieren die Welt als Ganze in einem einzigen Bild. „Absolute Metaphern“, schreibt Blumenberg, „beantworten jene vermeintlich naiven, prinzipiell unbeantwortbaren Fragen, deren Relevanz ganz einfach darin liegt, daß sie nicht eliminierbar sind, weil wir sie nicht stellen, sondern als im Daseinsgrund gestellt vorfinden.“¹⁶ Er sieht in ihnen „Grundbestände der philosophischen Sprache“, „Übertragungen“, die sich nicht ins Eigentliche, in die Logizität zurückholen lassen.“¹⁷ Sie sind in ihrer Aussagefunktion begrifflich nicht einholbar.

10 Vgl. BLUMENBERG, Arbeit am Mythos, S. 10–15.

11 Ebd., S. 10.

12 BLUMENBERG, Anthropologische Annäherung, S. 416. Hervorhebung von Blumenberg.

13 BLUMENBERG, Arbeit am Mythos, S. 11.

14 Vgl. Odo MARQUARD, Entlastung vom Absoluten. In memoriam, in: Franz Josef WETZ/Hermann TIMM (Hrsg.), Die Kunst des Überlebens. Nachdenken über Hans Blumenberg, Frankfurt a. M. 1999, S. 17–27.

15 BLUMENBERG, Theorie der Unbegrifflichkeit, S. 193.

16 BLUMENBERG, Paradigmen, S. 23.

17 Ebd., S. 10. Hervorhebung von Blumenberg.

Ein Beispiel Blumenbergscher Metaphernforschung mag klarer machen, was gemeint ist. In „Die Lesbarkeit der Welt“ widmet sich Blumenberg der Metapher von der Welt als Buch.¹⁸ Diese Symbolik entspringt dem Verlangen des Menschen nach Sinn und dem Besitz von Sinn und erklärt die Welt zum strukturierten und verstehbaren Text – sie ist „eine metaphorische Erwartung über die Art der Erfahrung“¹⁹. Sie distanziert den Absolutismus der Wirklichkeit und stärkt ihrerseits die Hoffnungen des forschenden Menschen, mit dem rechten Code und der rechten Methode den Text entziffern zu können. Man sieht, wie diese absolute Metapher nicht nur die Wirklichkeit erklärt und ihre Drohung distanziert – einmal etabliert, strukturiert sie ihrerseits die Wirklichkeitswahrnehmung. Viele Naturforscher gerade der Frühen Neuzeit zeigen sich von ihr voran getrieben. Sie unterstellt die Existenz von Sinn und verspricht den Besitz der Wahrheit.

Nebenbei bemerkt ist an diesem Beispiel interessant und aufschlussreich, dass die Möglichkeit der Metapher zeit- und kulturabhängig ist – sprich: eine Buchkultur wie die des christlichen Abendlandes voraussetzt, die das Buch als primären Wissensspeicher kennt. Und auch erkenntnistheoretische Grundbedingungen haben ihren Einfluss: Heute beispielsweise hat selbst in den Naturwissenschaften der Erkenntnisoptimismus Grenzen, so dass die Vorstellung, man könnte der Welt den ihr eigenen Sinn ablesen, wegen ihrer Einfachheit kaum noch attraktiv ist. Der spezifische Distanzierungseffekt der Weltbuchmetapher steht ihr heute im Weg.

Struktur und Probleme der Nacktheits-Symbolik

Nach diesen methodischen Hinweisen zunächst noch einige Vorbemerkungen zur grundlegenden Struktur von Nacktheit, namentlich in ihrem metaphorischen Gebrauch. Die Nacktheit ist zuallererst eine Eigenschaft, die etwas oder jemand haben bzw. die an etwas wahrgenommen werden kann. Ohne eine Substanzmetaphysik implizieren zu wollen, mag ein Rückgriff auf die Kategorienlehre erlaubt sein: Die Nacktheit ist demnach unselbstständiges Akzidens, das zu einer Substanz hinzutritt – an sich jedoch nichts ist. Hier fällt auf, dass eine nackte Substanz, streng genommen, die von allen Akzidenzien (auch der Nacktheit selbst?) entblößte Sub-

¹⁸ Hans BLUMENBERG, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M. 1981.

¹⁹ BLUMENBERG, *Theorie der Unbegrifflichkeit*, S. 196.

stanz wäre. So ist die Nacktheit Attribut und zugleich die völlige Abwesenheit von Attributen. Die Spannung zwischen diesen beiden Verständnisweisen liegt jeder metaphorischen Verwendung von Nacktheit zu Grunde. Aber sie bleibt nicht das einzige Problem.

Der Mensch als Naturwesen ist zunächst nackt, was hier heißt: haarlos und unbekleidet. Dafür bürgen nicht nur die Paradiesgeschichte der Genesis und andere Schöpfungsmythen, sondern auch Phylo- sowie Ontogenese des Menschen. Doch ganz im Gegensatz zu dieser ursprünglichen Nacktheit ist der Mensch, wie Blumenberg es formuliert hat, als „das sich bekleidende Wesen“²⁰ wesentlich besser definiert. Zu den elementarsten Distanznahmen des Menschen von der Welt, zu seinen wichtigsten Kulturschöpfungen gehört die Bekleidung. Der Mensch als Kulturwesen ist keineswegs nackt, sondern bekleidet. Die Kleidung gehört zur Grundausrüstung der *conditio humana*, insofern der Mensch grundsätzlich als Kulturwesen definiert werden kann.

Doch auch damit nicht genug: Selbst als unangemessen entkleidetes Kulturwesen ist der Mensch nicht nackt. Seit der Erfindung der Innerlichkeit, für die man an dieser Stelle der Einfachheit halber Augustinus als Kronzeugen heranziehen könnte, ist der Leib selbst, ob nun nackt oder bekleidet, eine Verhüllung des Eigentlichen. Das nackte Gewissen will Augustinus vor seinen Gott bringen.²¹ Hier ist die Verhüllung des Eigentlichen als grundlegendes Faktum akzeptiert und seine wünschenswerte Enthüllung als Wert gesetzt.

Kaum etwas macht dies deutlicher als die Rede von der „nackten Wahrheit“, die auch Blumenberg selbst in seinen Analysen zum metaphorischen Umfeld des Wahrheitsbegriffes aufgegriffen hat.²² Spannend daran ist, so bemerkt Blumenberg, dass es sich bei diesem Bild eigentlich um eine Tautologie handelt – ist doch Wahrheit im strengen Sinne notwendigerweise unverhüllt und entblößt zu denken. „Aber“, so fährt er fort, „diese Metapher will eben gar nichts in den Wahrheitsbegriff einbringen; sie projiziert Vermutungen und Wertungen sehr diffiziler Art über den Begriff hinweg.“²³ Sie bringt die Unterstellung zum Ausdruck, dass die Wahrheit grundsätzlich be- oder eher verkleidet ist. Die Welt ist für diese Metapher verhüllt,

20 BLUMENBERG, Paradigmen, S. 62.

21 Vgl. AURELIUS AUGUSTINUS, Bekenntnisse, ed. Kurt Flasch/Burkhard Mojsisch, Stuttgart 2003, Buch X, Kapitel 2.

22 Vgl. BLUMENBERG, Paradigmen, S. 61–76.

23 Ebd., S. 61.

ein Schleier liegt zwischen ihr und dem Subjekt. Für den Erkenntnisprozess suggeriert die Metapher, dass der Schleier entfernt werden muss.

Der nackte Mensch: Mittelalterliche Befunde

Sucht man im Mittelalter nach Erwähnungen oder Darstellungen von menschlicher Nacktheit, die sich als Metaphern deuten lassen, so ist auffällig, dass sich zwei sehr divergente Ströme abzeichnen. Damit ist zunächst wenig Aufregendes gesagt: Beide Strömungen fallen sofort ins Auge.²⁴ Auf der einen Seite finden wir die Nacktheit als essenzielles Attribut der Unschuld in unmittelbarer Nähe zu Gott nicht nur in der so prägenden biblischen Paradiesgeschichte. Andererseits begegnet sie uns im Zusammenhang mit Hybris, Leiden und Wahnsinn als wichtiges Zeichen dafür, dass der Mensch sich von Gott entfernt hat. Die in diesem Band versammelten Beiträge bieten zahlreiche Exempel für beide Seiten. Im Folgenden soll nur so viel exemplarisch angedeutet werden, wie zur Entwicklung der Leitgedanken notwendig ist.

Auf der Suche nach gottesferner Nacktheit ist es nahe liegend, zunächst an die Häretiker zu denken, also jene, die den Bund der Menschen mit Gott mutwillig verlassen haben.²⁵ Zum Bild der verkehrten Welt, die der Ketzer durch seinen widernatürlichen Kult betritt, gehört auch ein Verhältnis zur Nacktheit, das alle etablierten Normen über den Haufen wirft. Im gängigen Repertoire der Stereotypen häretischer Rituale spielt daher die menschliche Nacktheit eine prominente Rolle. Regelmäßig wird etwa berichtet, dass die Jünger des Heresiarchen diesem das entblößte Hinterteil küssen. Der zur Initiation bereite Ketzer in einem Bericht Konrads von Marburg aus dem 13. Jahrhundert hatte darüber hinaus die Heiligenaltäre mit

²⁴ So schreibt ein populäres Lexikon christlicher Kunst unter dem Stichwort „Nacktheit“ als ersten Satz: „Die Nacktheit kann in der christlichen Kunst je nach dem Sinnzusammenhang positive oder negative Bedeutung haben.“ Jutta SEIBERT, *Lexikon christlicher Kunst*, Freiburg/Basel/Wien 1980, S. 231.

²⁵ Zu Begriff und Typologie des mittelalterlichen Ketzers vgl. neben den einschlägigen Lexikonartikeln v. a. Herbert GRUNDMANN, *Der Typus des Ketzers in mittelalterlicher Anschauung*, in: Herbert Grundmann, *Ausgewählte Aufsätze*, Teil 1: *Religiöse Bewegungen*, hrsg. v. dems., Stuttgart 1976, S. 314–327, und Alexander PATSCHOVSKY, *Was sind Ketzer? Über den geschichtlichen Ort der Häresien im Mittelalter*, in: „... eine finstere und fast unglaubliche Geschichte?“ *Mediävistische Notizen zu Umberto Ecos Mönchsroman „Der Name der Rose“*, hrsg. v. Max Kerner, Darmstadt 1987, S. 169–190.

seinem entblößten Hintern zu berühren.²⁶ Die regelmäßig in Orgien inzestuösen Charakters gipfelnden Rituale werden ebenso nackt vollzogen.

Unabhängig vom Wahrheitsgehalt solcher Berichte ist es offensichtlich, dass sie vor allem der Darstellung widernatürlichen Verhaltens dienen sollen. Der Kult des Teufels führt die Ketzer in eine verkehrte Welt. Dabei kann auch das rein kontrastierende Modell, das auf allgemein akzeptierten Umgangsregeln und deren angeblicher Übertretung durch die Ketzer basiert, weit überschritten werden. Am nachhaltigsten deutlich wird dies am Beispiel der so genannten Adamiten, die angeblich bei ihrem Versuch, den Zustand vor dem Sündenfall zurück zu gewinnen, dazu übergingen, völlig nackt durch die Welt zu gehen.²⁷ Nachrichten über diese Häresie geisterten seit den Ketzerkatalogen von Augustinus und Isidor von Sevilla durch die Literatur – die paradiesische Nacktheit der Adamiten war ein beliebtes Motiv der Häresiologen.²⁸ Am greifbarsten wird diese Sekte im Umkreis des radikalen Flügels der Hussiten, dessen chiliastische Theologie für den Vorwurf des Adamitentums anschlussfähig war. Nicht, dass dies der Hauptgrund für die Abschachtung dieser Gruppe im Jahr 1421 gewesen wäre – aber ein gewichtiges Argument war es nicht ohne Grund.²⁹ Es scheint fast, als würde das Ablegen der Kleidung, die nach dem Sündenfall angelegt worden war, schon selbst eine Auflehnung gegen Gott, als würde man versuchen, sich das Paradies gegen seinen Willen zurückzuerobern. Die gegen die These von der grundsätzlichen Sündenverhaftetheit der weltlichen Existenz gesetzte Unterstellung der eigenen Unschuld ist nichts weniger als Hybris. Der so seine Nacktheit zum Symbol stilisierende Ketzer erhebt sich quasi über Gott.

²⁶ Vgl. Alexander PATSCHOVSKY, Der Ketzer als Teufeldiener, in: Papsttum, Kirche und Recht im Mittelalter. Festschrift für Horst Fuhrmann zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Hubert Mordeck, Tübingen 1991, S. 317–334, hier: S. 317.

²⁷ Dazu Robert E. LERNER, The Heresy of the Free Spirit in the Later Middle Ages, Berkeley/London 1972, v. a. S. 25–34; Bernhard TÖPFER, Hoffnungen auf Erneuerung des paradiesischen Zustandes (*status innocentiae*). Ein Beitrag zur Vorgeschichte des hussitischen Adamitentums, in: Eschatologie und Hussitismus, hrsg. v. Alexander Patschovsky/Frantisek Smahel, Prag 1996, S. 169–184; Alexander PATSCHOVSKY, Der taboritische Chiliasmus. Seine Idee, sein Bild bei den Zeitzeugen und die Interpretation der Geschichtswissenschaft, in: Häresie und vorzeitige Reformation im Spätmittelalter, hrsg. v. Frantisek Smahel, München 1998, S. 169–195.

²⁸ In der Forschung bleibt umstritten, ob es jemals tatsächlich eine derartige Sekte gegeben hat. Vgl. PATSCHOVSKY, Der taboritische Chiliasmus, der die Diskussion zusammenfasst.

²⁹ Zu den Quellen vgl. ebenfalls PATSCHOVSKY, Der taboritische Chiliasmus.

Es muss den Zeitgenossen als eine gewisse Stringenz erschienen sein, in welchem Zustand der nackte Ketzer für seine Sünden in der Hölle schmoren würde – nämlich nackt. Höllendarstellungen finden sich in Malerei und Literatur des Mittelalters in Unmengen – Dantes *Inferno* ist nur das berühmteste Beispiel. Viele dieser Bilder machen deutlich, dass der von den Teufeln gequälte und geschundene Sünder nackt ist.³⁰ Die metaphorische Logik ist offensichtlich: Auch völlig unabhängig vom Schamaspekt, der allein schon Qual genug sein müsste, ist der Mensch im nackten Zustand den Teufeln schutzlos ausgeliefert. Die Nacktheit steht hier für die Unmöglichkeit der Distanzierung von Schmerz und Leiden, denen man in der Hölle ausgesetzt ist. Nirgendwo ist man ferner vom Elysium der göttlichen Gegenwart als hier. Und es ist lediglich eine kleine Pointe dieses Bildes, dass auch die Teufel nackt sind.

Natürlich spielt bei der Nacktheit der Teufel erneut die Hybris eine Rolle, wie bei den Ketzern. Aber vielleicht sind sie sogar vor allem deshalb nackt, um deutlich zu machen, dass sie kulturlos im strengen Sinne sind. Sie akzeptieren weder Gott noch die Errungenschaften zivilisierten Lebens – wobei man sich fragen darf, ob beides nicht notwendig zusammenhängt. Somit bleiben sie unbedeckt.

Diesen Aspekt möchte ich an zwei weiteren Beispielen verdeutlichen. Denn auch das Mittelalter kennt eine Version des erst in der Neuzeit zur Blüte kommenden Topos vom nackten Wilden. Es kennt ihn aus Reisebeschreibungen: John de Mandeville beschreibt in seinem phantastischen Reisebericht etwa heidnische Völker in Afrika, die keine Kleidung tragen und ohne Kenntnis Gottes in der Hitze dahinvegetieren.³¹ Und es kennt ihn im Bilde des Wahnsinnigen, wie ihn etwa die Literatur des *Chanson de geste* zeichnet. Im „Yvain“ des Chretien de Troyes etwa packt den Titelhelden aus hier nicht interessanten Gründen der Wahnsinn, er reißt sich die Kleider vom Leib und rennt in den Wald. Dort lebt er geraume Zeit nackt und wild, isst rohes Fleisch und vergisst praktisch seine Menschlichkeit. Erst ein alter Einsiedler holt ihn langsam in die Menschenwelt zurück. Nacktheit steht hier für eine randständige menschliche Existenz, für ein gerade-noch-so-Menschsein.³²

30 Statt hier eine lange Liste zu geben, verweise ich für eine Fülle von Material auf Andrew Mc CALL, *The Medieval Underworld*, London 1979.

31 John MANDEVILLE, *Reisen des Ritters John Mandeville vom Heiligen Land ins ferne Asien: 1322–1356*, ed. Christian BUGGICH, Lenningen 2004, cap. 18, 20, 21, 32.

32 Vgl. auch die eindrucksvolle Analyse dieser Episode in Jacques LE GOFF, *Phantasie und Realität des Mittelalters*, Stuttgart 1990, S. 171–80.

Der radikal gottferne Mensch ist gewöhnlich nackt, will die Metapher also wohl sagen. Doch wenn dieses Bild stimmt – und damit kommt die eingangs erwähnte andere Strömung ins Blickfeld – wie konnten die bereits erwähnten Adamiten auf die Idee kommen, im Zustand der Nacktheit dem Himmelreich näher zu sein? Es ist genug von ihrer Theologie bekannt, um sicherzustellen, dass sie keineswegs Dämonen anbeteten und heidnischen Ritualen frönten. Ihre Theologie war chiliastisch im Extrem, sie waren überzeugt, die letzten Tage der Menschheit vor dem Jüngsten Gericht zu erleben. Für sie war ihre Nacktheit offenbar ein Zeichen ihrer Erwähltheit.³³

Es ist wichtig festzuhalten, dass sich die Adamiten mit dieser Haltung ebenfalls auf eine verfügbare symbolische Bedeutung menschlicher Nacktheit bezogen, auch wenn diese im apokalypsenversessenen Spätmittelalter seltener gebraucht wurde. Sie schließt sich an die Zeit Adams und Evas im Paradies vor dem Sündenfall an. Mit der idealen sündelosen Menschennatur ist die Nacktheit essenziell verknüpft, nichts macht sie deutlicher als die Geschichte des Sündenfalls selbst: Denn die praktisch einzige Folge, die die Sünde zunächst – vor der Vertreibung – für die Sünder hat, ist, dass sie sich ihrer Nacktheit schämen und sich bekleiden. Nacktheit kann also hier als äußerliche Auszeichnung von Sündelosigkeit und größtmöglicher Gottesnähe verstanden werden.

Synthese im Gekreuzigten

Wie passen diese Pole zusammen? Man könnte vertreten, beide Nacktheiten stünden in keiner Beziehung – es gäbe eine reine und eine schmutzige Nacktheit. Diese Idee verkennt jedoch die untrennbare Einheit des Bildes selbst und – so soll hier vertreten werden – ignoriert jene für das Mittelalter so prägende Nacktheit, die bisher nicht angesprochen wurde: die des Gekreuzigten.

Christus am Kreuz dürfte mit Abstand der am häufigsten dargestellte Nackte des Mittelalters sein.³⁴ In ihm kulminiert die Metapher von der menschlichen Nacktheit in ihren mittelalterlichen Versionen endgültig zu allumfassendem Symbolehalt, zur absoluten Metapher. Er führt die beiden Enden des Spektrums zu-

³³ Vgl. Anm. 27.

³⁴ Zur Geschichte und Topik der Kreuzigungsdarstellungen vgl. Karl KÜNSTLE, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 1., Freiburg 1928, S. 446–476.

sammen. Seine leidende, geschundene nackte Menschennatur ist gerade im Mittelalter oftmals nur zu deutlich dargestellt.³⁵ Er ist hilflos, ausgeliefert, und er ist sogar verzweifelt, fragt er doch gar selbst in seiner dunkelsten Stunde nach dem Zeugnis zweier Evangelien: „Mein Gott, warum hast du mich verlassen?“³⁶ Sollte der Gottessohn jemals Teil gehabt haben an der Gottesferne des Menschen in der Welt, dann in diesem Augenblick am Kreuz. Seine Kleider, Schutz und Tarnung vor einer feindlichen Welt, werden währenddessen von seinen Henkern in Besitz genommen.

Doch ist dies trotz allem kein Bild des Jammers. Denn gerade dies ist auch der Moment des eigentlichen Triumphes über die Weltverhaftetheit des Menschen. Seine Nacktheit ist die der Unschuld. In seiner Nacktheit am Kreuz spricht das Bild trotz allen Leids deutlich von Unverwundbarkeit des Eigentlichen, des menschlichen Wesens. Der Sündelose muss sich nicht verhüllen, ja vielleicht kann er es nicht einmal. Zwar ist er der Spezialfall, doch er bleibt in all dem deutlich ein Mensch.

Fazit

Wohin führt dieses Bild, das an einer Vielzahl von Darstellungen von Märtyrertoden immer wieder nachvollzogen wurde, schlussendlich bei der Frage nach der Symbolik menschlicher Nacktheit? An den kurzen Beispielen, die sich leicht vermehren ließen, sah man: In der Nacktheit konnte sich dem Mittelalter die menschliche Doppelnatur in einem einzigen Bilde zeigen. So erfüllte sie die Funktion einer absoluten Metapher im Sinne Blumenbergs – als anthropologische Konzeption, die dem Menschen seinen Ort in der Schöpfung anwies. Sie symbolisierte einerseits seine Weltverhaftetheit, sein Scheitern beim Streben nach Gottesnähe oder gar Gottähnlichkeit, sie zeigte sein Leiden und seine Schwäche. Der Mensch ist in totaler Sichtbarkeit dem Absolutismus der Wirklichkeit ausgeliefert, dessen ist man sich in jener Zeit nur zu gut bewusst.

Aber die Metapher versprach andererseits auch etwas, erzeugte Distanz und vermittelte Hoffnung: Sie stand auch für eine ursprüngliche Unschuld des Menschen, für die Möglichkeit von Heiligkeit in seinen edleren Zügen und seinen edleren Exemplaren und verwies damit zurück auf den Idealzustand vor dem Sünden-

³⁵ Vgl. dazu den Art. „Schmerzensmann“ im Lexikon der Kunst, Bd. 6., Leipzig 1994, S. 495f.

³⁶ Mt 27,46 und Mk 15,34.

fall, dessen Spuren der Mensch mit sich trug. Im Bilde des Gekreuzigten fanden sich beide Elemente vereint.

Im Bilde seiner Nacktheit konnte sich der Mensch des Mittelalters quasi seine eigene Situation symbolisch vergegenwärtigen. Es indiziert, wie Blumenberg für die absoluten Metaphern gefordert hatte, „die fundamentalen, tragenden Gewissheiten, Vermutungen und Wertungen, aus denen sich die Haltungen, Erwartungen, Tätigkeiten und Untätigkeiten, Sehnsüchte und Enttäuschungen, Interessen und Gleichgültigkeiten einer Epoche regulierten.“³⁷ Die Deutung der menschlichen Nacktheit als anthropologische Metapher ermöglicht es, eine rein positivistische Sammlung divergierender Befunde sinnvoll in einer Deutung zusammenzuführen. Die Metapher der Nacktheit erfüllte im Mittelalter eine wichtige Funktion bei der Selbstverständigung des Menschen über seinen Ort in der Schöpfung.

³⁷ Blumenberg, *Paradigmen*, S. 25.

Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:

Mirko GRÜNDER, Nacktheit als Metapher. Das mittelalterliche Bild des nackten Menschen in Lichte der Metaphorologie Hans Blumenbergs, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 161–172.

JOHANNA RAHNER

Ein nackter Gott?

Theologische Perspektiven zur Nacktheit im Mittelalter

Das Thema „Nacktheit im Mittelalter“ kennt auch eine theologische Perspektive. Aber sollte man soweit gehen, von einem ‚nackten Gott‘ zu sprechen? Drei zentrale Punkte der mittelalterlichen Frömmigkeitsgeschichte – Christusbilder, Nachfolge und der durchaus auch mit erotischen Vokabeln konnotierte Typus der Frauenmystik – beschreiben eine Weise der menschlichen Gottesbeziehung, die eine geradezu intime Nähe von Mensch und Gott zu ihrem theologischen Ausgangspunkt nimmt. Sie lassen nicht nur Rückschlüsse auf bestimmte seelsorgerliche Bedürfnisse und ihre theologischen Bewältigungsversuche zu. Sie helfen auch dabei, die weitere theologische Entwicklung am Ende des Mittelalters plausibler zu machen.

‚Ein nackter Gott?‘ – dieser Titel kann und soll Anstoß erregen. Und er ist erläuterungsbedürftig. Im Folgenden möchte ich in drei Schritten das Thema theologisch abschreiten: 1. Schritt: Jesus Christus – das nackte Abbild Gottes: Zur provozierenden Leiblichkeit der Christologie. 2. Schritt: Der nackte Mensch in der Nachfolge des nackten Gottes: Zur asketischen Nacktheit der Christusunachfolge. 3. Schritt: Der nackte Gott begegnet dem nackten Menschen: Zum Offenbarungscharakter der mystischen Liebesbeziehung. Abschließen werde ich meine Erläuterungen mit einigen Gedanken zum ‚Sündenfall‘ spätmittelalterlicher Theologie und seinen Folgen.

Jesus Christus – das nackte Abbild Gottes.

In der christlichen Ikonographie des Mittelalters ist ein signifikanter Wechsel in der Art und Weise der Christusdarstellung zu beobachten. Christus wird weniger als *Christus triumphans* im Stile der byzantinischen Pantokrator-Ikone in herrschaftlicher Manier dargestellt. Zentrale Bedeutung gewinnt stattdessen die Darstellung des Gekreuzigten in einer geradezu leidbetonten Körperlichkeit. Gabelkruzifixe

und die Figur des Schmerzensmannes zeigen den Gekreuzigten in seiner über und über durch Wunden gezeichneten Leiblichkeit.

Die Motive für diesen Wechsel in der Darstellung sind unterschiedlicher Natur. Von besonderer Bedeutung ist sicherlich die Art und Weise, wie im Mittelalter die Frage nach Heil und Erlösung beantwortet wird. Die griechisch-byzantinisch angehauchte Soteriologie des frühen Mittelalters ist noch durch die Betonung der Göttlichkeit des Erlösers geprägt. In ihrer Vorstellungswelt bringt Jesus Christus durch die Vergöttlichung des menschlichen Fleisches Heil und Erlösung. Die Spur dieser theologischen Argumentationslinie lässt sich zurückverfolgen bis zur christologischen Grundentscheidung auf dem Konzil von Chalcedon (451 n. Chr.). Die Väter des Konzils lösen das Problem der Effizienz des göttlichen Heilswirkens in Jesus Christus gerade dadurch, dass sie die Göttlichkeit Christi als Grundmotiv der Erlösung in den Mittelpunkt stellen. Erlöst ist der Mensch, weil Gott selbst in Jesus Christus Mensch geworden ist. Durch die Inkarnation hat Gott die menschliche Natur erlösend angenommen. Darüber hinaus spielt die Menschlichkeit Jesu als konkret gelebte menschliche Geschichte und damit als eigentliches Medium der Erlösung und der Gottesbegegnung im Verlauf der weiteren theologiegeschichtlichen Entwicklung kaum eine Rolle. Die Konzilsminorität hatte zwar im Gefolge der theologischen Tradition der antiochenischen Schule gerade die konkrete Menschlichkeit Christi als Instrument der Erlösung betont. Sie war jedoch in den Geruch der Häresie geraten, sodass ihr theologischer Ansatz in der Folgezeit nicht wirksam werden konnte. Aber verdrängte Wahrheiten verschwinden nicht einfach aus dem kulturellen Gedächtnis. Sie führen subkutan ein Eigenleben, bis sie wieder an die Oberfläche treten können. So entsinnt sich die mittelalterliche Theologie dieses Ansatzes, indem sie insbesondere das menschlich-göttliche Heilswerk Jesu Christi zum Ausgangspunkt ihrer soteriologischen Überlegungen macht. Es ist die mittelalterliche Erlösungslehre eines Anselms von Canterbury, die nun gerade das Leiden des Erlösers als Medium der Erlösung in den Mittelpunkt stellt.¹

Sicher wäre es reichlich undifferenziert, das soziologisch wie theologisch wohlbedachte Erlösungsmodell Anselms auf eine schlichte Erlösungsmathematik zu reduzieren, die die Tiefe der Erlösung mit der Tiefe des erfahrenen Leidens und

¹ Diese Art von Theologie und Frömmigkeit hat zugleich einen (zeitbedingten) antihäretischen Impuls. Gegenüber der Leibfeindlichkeit der Katharer und deren Spiritualisierung der Erlösungsvorstellungen wird so die Leibhaftigkeit der Erlösung betont.

der Menge des vergossenen Blutes verrechnete. Dennoch: Ein Körnchen Wahrheit steckt in dieser Vereinfachung.

Sowohl die mittelalterliche Frömmigkeit als auch – ihr folgend – die Theologie reagieren mit dieser ‚leibhaftigen‘ Zuspitzung der Soteriologie auf das seelsorgerliche Bedürfnis eines direkteren und persönlicheren Zugangs zu Gott. Hans Belting verortet diesen Wandel in einem sich abzeichnenden Bruch des Weltbildes: Die überpersönliche, holistische Weltordnung, die das Frühmittelalter noch geprägt hat, zerbricht und mit ihr die traditionellen Gesellschaftsformen. Die Sehnsucht nach einer individualisierten Gottesbeziehung ist die Folge dieses Wechsels und der damit verbundenen Verunsicherungen.² Dieses Bedürfnis verschafft sich auch darin Ausdruck, die Gewissheit der Erlösung gerade in äußerlich greifbaren Zeichen erfahren zu wollen. Für die mittelalterlichen Frommen wird der geschundene nackte Körper des Gekreuzigten zum greifbaren Beweis der Erlösung: „Durch seine Wunden sind wir geheilt!“

Das Bedürfnis nach leibhaftigen Beweisen, nach ‚nackten Tatsachen‘ ist in der Art und Weise der Darstellung deutlich zu spüren. Menschen des Mittelalters definierten sich „in wesentlich größerem Ausmaß als heute über ihren Körper“.³ Dem entspricht eine geradezu haptisch orientierte Religiosität und Frömmigkeit. Die Marter des Gekreuzigten samt ihren Werkzeugen kann nie realistisch genug ausgemalt werden, damit die Wahrheit der Erlösung daraus ablesbar wird.⁴ Der zerstörte Körper garantiert das unzerstörbare Heil. Das vergossene Blut wird zur Urgestalt des Heilsgeschehens und die Anteilhabe an ihm – sei sie als geistlicher Trank, Seelennahrung o. ä. verstanden – wird zum entscheidenden Modus einer leibhaftigen Erfahrbarkeit des Heils. Die Konsequenzen für das mittelalterliche Eucharistieverständnis samt den damit verbundenen Phänomenen von Hostienwundern etc. sind bekannt.⁵ Interessanterweise ‚bedient‘ man sich der Realität der

² Vgl. Hans BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, S. 37–39.

³ Peter DINZELBACHER, *Über die Körperlichkeit der mittelalterlichen Frömmigkeit*, in: *Körper und Frömmigkeit in der mittelalterlichen Mentalitätsgeschichte*, hrsg. v. dems., Paderborn 2007, S. 11–49, hier S. 47.

⁴ *Zur analogen Entwicklung innerhalb der Marienverehrung vgl. Peter DINZELBACHER, Die Achsenzeit des hohen Mittelalters und die Ketzergeschichte*, in: *Körper und Frömmigkeit in der mittelalterlichen Mentalitätsgeschichte*, hrsg. v. dems., Paderborn 2007, S. 198–224, bes. S. 207.

⁵ Vgl. dazu z. B. die einschlägigen Arbeiten von Peter Browe; jetzt veröffentlicht in: Peter BROWE, *Eucharistie im Mittelalter. Liturgiehistorische Forschungen in kulturwissenschaftlicher Absicht*, Münster 2003.

eucharistischen Gestalten in fast jeder erdenklichen Art und Weise; nur sie – dem Mahlcharakter der Eucharistie entsprechend – zu verzehren, scheut man sich. Anteilhabe geschieht für das Volk nur in mehr oder minder ‚orthodoxer‘ Weise: von der exzessiven Schaufrömmigkeit bis hin zum ‚Hostienzauber‘. Die Sehnsucht nach Nähe steht in bleibend dialektischer Spannung zur Scheu gegenüber der göttlichen Erhabenheit.

Dennoch: Nichts rettet außer dem geschundenen Leib des Erlösers; nirgendwo anders ist die Erlösung zu finden als in der körperlichen Qual seines Leibes, der der Gewalt der Vernichtung ausgeliefert ist. Für Christen gibt es keinen Zugang zum Heil ohne diesen Leib. Nirgendwo ist das liebende Heilswirken Gottes deutlicher zu greifen als in der Leiblichkeit, ja in zugespitzter Weise angreifbaren Nacktheit des geschundenen und zerschlagenen Christus. Erst diese reale Blöße der Erniedrigung verschafft dem Heilssuchenden die rettende Gewissheit. Denn erst nach „vollendeter Erniedrigung schlägt die Todesverfallenheit in Erlösung um“.⁶

Man hat der mittelalterlichen Frömmigkeit und Theologie häufig einen gewissen Verlust an symbolischer und metaphorischer Sensibilität vorgeworfen und den daraus entspringenden Hang zu einem fast materialistisch verkürzten Realismus kritisiert – kurz: Das Mittelalter wirkt zu morbide, zu drastisch und zu ‚buchstäblich‘. All das trifft auch auf die Deutung des Christusereignisses zu, wie sie in den *Crucifixi dolorosi* sichtbar wird.⁷ Natürlich: Unabhängig von der heute eher krude anmutenden Erlösungsmathematik birgt diese Zuspitzung der mittelalterlichen Soteriologie theologisch auch heute Unaufgebbares.

Allein in der menschlichen Geschichte dieses Jesus von Nazaret ereignet sich Heil und Erlösung. Menschwerdung bedeutet ‚Fleischwerdung‘ im extremsten Sinn – alles andere geht am ontologischen Realismus des christologischen Grundbekenntnisses vorbei. Und diese Fleischwerdung reicht bis in die Abgründe des nackten, gekreuzigten Körpers hinein. Die Erhabenheit Gottes lässt sich auf diese Erniedrigung ein und schafft dadurch und darin Heil. Das menschliche Fleisch hat seine soteriologische Bedeutung nicht nur darin, dass es von Gott ‚angenommen‘ ist. Sondern das, was sich konkret geschichtlich an und in ihm leibhaftig ereignet, schafft Heil und Erlösung. Ein anderes Medium der Erlösung kennt das

6 Gabriele SORGO, Die Trophäe. Der Leib als Repräsentanz des Heiligen, in: Das Heilige und der Leib. Schätze aus dem Nationalmuseum Warschau, hrsg. v. Dorota Folga-Januszewska, Ausstellungskatalog der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden 2005, S. 21–25, hier S. 23.

7 Zum analogen Gestalttypus des ‚Christus im Elend‘ vgl. Das Heilige und der Leib, S. 72.

Christentum nicht. Es ist die bleibende Herausforderung des Christentums, die Ernsthaftigkeit dieser ‚Zumutung‘ für das Gottesbild wahrzunehmen, statt sie zu verdrängen.

Von hierher verbietet sich jede Tendenz zu einer Spiritualisierung der Leibhaftigkeit dieses Ereignisses. Aber ebenso kritisch ist diese Soteriologie der Nacktheit in Stellung zu bringen gegen jegliche Verklärung des Leidens an sich. Diese Feststellung steht auf den ersten Blick in gewisser Spannung zu entsprechenden Frömmigkeitsvorstellungen und -vollzügen des Mittelalters. Dennoch gilt: Die „Agonie der Kreuzigung [meint] weniger Opfer oder Sieg [allein durch das Leiden] als die Erlösung des Menschlichen“⁸ und – so möchte ich ergänzen – die Erlösung durch das Menschliche. „Christus wird Körper, um das Fleisch des Menschen zu einer heilsfähigen Substanz zu machen.“⁹ Die so ausgestalteten Kruzifixe sind der Ausdruck einer neuen Art der Frömmigkeit. Sie sollen zu einer leibhaftigen Kontemplation der Passion Christi anregen, „wenn nicht gar zur mystischen Vereinigung mit Gott in seinem Leiden.“¹⁰ Hierfür wird nun der Leib geradezu zum Medium der Seele, zum ‚lesbaren‘ Zeichen des Glaubens.¹¹ Der Körper der Glaubenden „rückt in den Mittelpunkt des individuellen Heilsbemühens.“¹² Er wird „auch äußerlich zum Bild des Gekreuzigten gemacht.“¹³

Der nackte Mensch in der Nachfolge des nackten Gottes: Zur asketischen Nacktheit als Motiv der Christusunachfolge

Die mittelalterliche Soteriologie der ‚Nacktheit Gottes‘ fasst die Heilsbedeutung der absoluten Ausgeliefertheit in der Menschwerdung ins Auge. Sie trifft in den ver-

8 Caroline Walker BYNUM, *Mystikerinnen und Eucharistieverehrung im 13. Jahrhundert*, in: *Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters*, hrsg. v. ders., Frankfurt 1996, S. 109–147, hier S. 136.

9 *Bild und Körper im Mittelalter*, hrsg. v. Karin MAREK u. a., München 2006, S. 9–20, hier S. 11.

10 Malgorzata KOCHANOWSKA-REICHE, *Das Heilige und der Leib. Das Bild des menschlichen Körpers in der mittelalterlichen Kunst*, in: *Das Heilige und der Leib. Schätze aus dem Nationalmuseum Warschau*, hrsg. v. Dorota Folga-Januszewska, Ausstellungskatalog der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden 2005, S. 49–53, hier S. 52.

11 Vgl. DINZELBACHER, *Körperlichkeit*, S. 47f.

12 *Bild und Körper*, S. 11.

13 Ebd. S. 12. „Man darf dies nicht als bloße Körperfeindlichkeit verstehen, sondern vielmehr als Ausdruck einer durch die Vorbildlichkeit Christi gewährten Instrumentalisierung des Körpers im Streben nach Heil“.

schiedenen Frömmigkeitsformen des Mittelalters auf das Bedürfnis eines Lebens in der unmittelbaren Nachfolge Christi. Diese Nachfolge zielt auf eine Spiritualität der Armut. Die Grundmotivation zeigt sich in zahlreichen Frömmigkeitsbewegungen des Mittelalters – ob sie nun als ‚orthodoxe‘ Armutsbewegung im Schoß der Mutter Kirche heimisch geworden oder ob ihre Anhänger als Häretiker verbrannt worden sind. Dem nackten Ausgeliefertsein des göttlichen Erlösers an die menschliche Gewalt entspricht die bewusst gewählte Lebensform der Besitz- und Heimatlosigkeit ohne soziale Sicherung. Nachfolge Christi wird als Demut und Armut gelebt.

Der ‚Klassiker‘ dieser Bewegung ist die Gestalt des Heiligen Franziskus. Sein Abschied vom wohlbehüteten Leben des adeligen Tunichtgut setzt nun gerade das Motiv der Nacktheit des Protagonisten in Szene: Sein eigener Vater verklagt Franziskus vor dem Bischof auf die Rückgabe gestohlenen und anschließend verschenkten Geldes. Daraufhin entblößt sich Franziskus vor aller Augen, legt Gewand und Geld vor dem Bischof nieder mit den Worten: „Höret mich – alle! Von nun an bin ich der Knecht des Herrn. Ich gebe jenem Manne dort nicht nur sein Geld zurück, auch alle Kleider, die ich von ihm habe. Nun kann ich in Freiheit rufen: Vater unser, der du bist im Himmel! – Nicht Vater Pietro Bernadone.“

Die Nacktheit des Franziskus symbolisiert hier nicht einfach nur den Besitzverzicht des reichen Jünglings nach biblischem Vorbild (vgl. Mt 19,16-26). Sie hat eine christologische Tiefendimension. Franziskus stellt sich bewusst in die Nachfolge dessen, der selbst nackt und bloß der menschlichen Gewalt ausgeliefert war und darin das eine Bild des sich selbst ausliefernden Gottes darstellte.¹⁴ Nacktheit und Ausgeliefertheit als offenbarungstheologische Kategorien werden zum Zeichen der Nachfolge, der *imitatio Christi*.

Am Ende trägt Franziskus die Stigmata des Gekreuzigten am eigenen Leib. Leibhaftiger kann man sich die Nachfolge Christi nicht vorstellen. Der Körper wird zum Medium der Nachfolge: Von der nackten Ausgeliefertheit bis hin zur Geschundenheit des eigenen Körpers, der nun die blutenden Male des nackten Abbildes Gottes selbst an sich trägt. Mit dem Empfang der Wundmale vollendet sich die innere Angleichung des Heiligen an Christus.¹⁵ Franziskus wird zum Bild dessen,

14 Und der als Kind nackt und bloß in der Krippe liegt. Franziskus gilt nicht ohne Grund als ‚Erfinder‘ der Verehrung des ‚Santo Bambino‘.

15 Vgl. MAREK (Hrsg.), Bild und Körper, S. 14.

dem er nachfolgt¹⁶; er wird zur ‚lebenden Ikone‘: „Während der Crucifixus den Doppelsinn eines Lebens im Tod repräsentiert, bildet Franziskus spiegelbildlich den Tod bereits zu Lebzeiten ab.“¹⁷ Und der Typus dieser Christusnachfolge des Franziskus trägt inkarnatorische, ja geradezu intime Züge. Das ist nun ein Zug der Christusfrömmigkeit und -nachfolge, der unmittelbar in das Phänomen der christlichen Mystik hineinführt.

**Der nackte Gott begegnet dem nackten Menschen:
Zum Offenbarungscharakter der mystischen Liebesbeziehung.**

Auch die bei Franziskus zu findende Intensität und Intimität der Christusfrömmigkeit und -liebe ist ein Kennzeichen der mittelalterlichen Mystik. Angesichts des schillernden Begriffs ‚Mystik‘ und der Vielfalt der damit verbundenen Phänomene sei hier ein konkretes Thema herausgegriffen: Das Motiv der körperlichen, unseren heutigen Ohren sogar erotisch anmutenden Gestalt der Gottesbeziehung christlicher Mystikerinnen. Das konkrete somatische Erleben kann dabei als eines der typischsten Kennzeichen der mittelalterlichen Frauenmystik gelten.¹⁸

Die *humanitas Christi* ist ein zentrales Thema weiblicher Spiritualität im Mittelalter. Und diese *humanitas* wird in leibhaftigen Vollzügen erfahren. Die besondere Gestalt der Eucharistiefrömmigkeit christlicher Mystikerinnen – häufig verbunden mit ekstatischen Phänomenen – ist ein deutlicher Hinweis darauf: Die Menschlichkeit Christi wurde dabei „inner- und außerhalb des eucharistischen Kontextes oft als ‚Verzehrtwerden‘ verstanden. Den im 12. Jahrhundert populären [...] Bildern für die *unio*, wie Licht, Dunkelheit oder Wein, der sich in Wasser löst, fügten die Frauen die eindringliche Metapher – und Erfahrung – von Fleisch hinzu, das Fleisch aufnimmt.“¹⁹ Dabei ist gerade der ans Kreuz geschlagene Christus von besonderer Bedeutung: Die Mystikerinnen „erlebten Christus verwundet, blutend, sterbend. Die *imitatio Christi* bedeutete Gekreuzigtwerden – nicht bloß so zu tun, als ob, oder mitzuleiden, sondern mit dem Körper am Kreuz zu verschmelzen. Diese

16 Hans BELTING, Franziskus. Der Körper als Bild, in: Bild und Körper im Mittelalter, hrsg. v. Karin Marek u. a., München 2006, S. 21–36, hier S. 24.

17 Vgl. ebd. S. 30.

18 Vgl. Peter DINZELBACHER, Mittelalterliche Frauenmystik, Paderborn 1993, S. 60.

19 BYNUM, Mystikerinnen, S. 118.

Nachahmung, die [...] zur Verschmelzung wurde, konnte auf zweierlei Weise erreicht werden: durch Askese und durch Erotik.²⁰ In beiden Bewegungen wird der Leib des Menschen zum Medium der Annäherung und so zum Instrument des Aufstiegs der Seele zu Gott.

Ein treffendes Beispiel für eine an der Erotik orientierte Mystik liefert nun die Liebesmystik der Mechthild von Magdeburg. Mechthild preist im „Fließenden Licht der Gottheit“ (FLG) die göttliche Liebe „mit allen Farben und Tönen, mit allen Bildern und Metaphern, die ihr [insbesondere] der Wortschatz der Erotik zur Verfügung stellt.“²¹ Sie schöpft dabei sowohl aus der höfischen Minnelyrik als auch aus der Auslegungs- und Rezeptionstradition des Hohenliedes. „Im Hohenlied kommt die erotische Dimension des Heiligen wortgewandt zur Sprache. Und in der Minnelyrik offenbart sich die Liebe als das Heilige, dessen Macht das Leben erschüttert und neu bestimmt. [...] Beide] sehen die Verbindung von Religion und Erotik in der Liebe.“²²

„Ich habe dich begehrt, bevor die Welt begann. Ich begehre dein und du begehrt mein. Wo zwei Verlangen zusammenkommen, da ist die Liebe vollkommen“ (FLG VII, 16-5).

Gerade in der Liebesmystik Mechthilds beschreibt nun die Metapher der Nacktheit am treffendsten die Intimität und unmittelbare Nähe Gottes, die in der mystischen Versenkung erfahren wird:

„Halt an Frau Seele! – Was gebietest Du, Herr? – Nackt sollt Ihr sein (Ihr sollt euch ausziehen!)“ (FLG I, 44-89).

Die erotische Konnotation dieser Aufforderung ist kaum zu überhören. Nacktheit ist hier aber auch und gerade eine *theologische* Provokation. Die Nacktheit als Motiv der Begegnung von Gott und Mensch symbolisiert ein sich Öffnen, ohne etwas von sich zurückzuhalten. Sie stellt die unüberbietbare Unmittelbarkeit und eine vorbehaltlose Offenheit der Beziehung von Gott und Mensch heraus. Was sich in unseren modernen Ohren wie spannungsvoll geladene Erotik anhört, gibt diesem intimsten aller menschlichen Vollzüge Ausdruck. Es sind Beschreibungsversuche

²⁰ Ebd. S. 119.

²¹ Vgl. Hildegund KEUL, *Verschwiegene Gottesrede. Die Mystik der Begine Mechthild von Magdeburg*, Innsbruck 2004, S. 216.

²² Ebd. S. 239.

einer absolut gegenwärtig erspürten, liebenden Nähe Gottes, die nicht nur das Innerste des Menschen entblößt und nackt erscheinen lässt, sondern auch das Innerste Gottes.²³

„Nacktheit“ verweist dabei auf den paradiesischen Urzustand der unmittelbaren Nähe von Gott und Mensch zurück:

„Frau Seele, Ihr seid so sehr in mich hineingestaltet, dass zwischen Euch und mir nichts sein kann. Es war kein Engel je so geehrt, dem das wurde eine Stunde gewährt, was Euch von Ewigkeit gegeben ist. Darum sollt Ihr von Euch legen beides, Furcht und Scham und alle äußeren Tugenden. Nur die, die von Natur in euch leben, sollt Ihr immerdar pflegen. Dies ist Euer edles Verlangen und Eure grundlose Begehrung; die will ich ewig erfüllen mit meiner endlosen Verschwendung“ (FLG I, 44–84).

Die erotischen Anklänge legen sich aber nicht nur aufgrund der Tiefe der Liebesbeziehung nahe. Nicht ohne Grund konnotiert die biblische Überlieferung den sexuellen Akt gerade mit dem Stichwort des gegenseitigen sich Erkennens. Dieses ‚sie erkannten sich‘ gibt einen Hinweis auf die Tiefendimension jeder Liebesbeziehung, die nun in dieser Liebesmystik Offenbarungscharakter erhält:

„Da geschieht eine ewige Stille, und es wird ihrer beider Wille. Er gibt sich ihr, und sie gibt sich ihm“ (FLG I,44–91).

Gott begegnet dem Menschen in der mystischen Ekstase, wie sich zwei Menschen in intimster Weise begegnen: Sie nehmen sich gegenseitig wahr, ohne verbergenden Schleier, verlieren und finden sich im anderen wieder:

„Herr, nun bin ich eine nackte Seele, und Du in Dir selber ein reichgeschmückter Gott. Unser zweier Gemeinschaft ist ewiges Leben ohne Tod“ (FLG I, 44–49).

„Gott selbst ist ekstatisch, ist lustvoll und blühend, fließend und glühend und lockt die Seele dazu, sich der mitreißenden Flut des fließenden Lichts zu überlassen.“²⁴

23 Zur Dimension der Menschlichkeit Gottes in der Metapher der Nacktheit vgl. Peter DINZELBACHER, Die Psychohistorie der Unio mystica, in: Körper und Frömmigkeit in der mittelalterlichen Mentalitätsgeschichte, hrsg. v. dems., Paderborn 2007, S. 111–146, bes. S. 124. Das Motiv der Scheinschwangerschaft und Gottesgeburt kann als Spiegelbild des hier Erläuterten gewertet werden. Vgl. ebd. sowie ders., Die Gottesgeburt in der Seele und im Körper. Von der somatischen Konsequenz einer theologischen Metapher, in: Körper und Frömmigkeit in der mittelalterlichen Mentalitätsgeschichte, hrsg. v. dems., Paderborn 2007, S. 79–109.

24 KEUL, Gottesrede, S. 290.

In dieser Unmittelbarkeit der Gegenwart Gottes, für die die Nacktheit steht, wird das menschliche Ich aber nicht in buddhistischer Manier in die umfassende Liebe Gottes hinein aufgelöst und so vernichtet. Vielmehr wird es als geliebtes Du erst wahrhaft existent. Gottes wahre Gegenwart in der intimen Begegnung der Liebe und die Wahrheit der menschlichen Existenz wachsen in gleicher Weise:

„Ich bin in dir, du bist in mir, wir können einander nicht näher sein, denn wir sind beide in eins geflossen und sind in eine Form gegossen und verbleiben so ewig unverdrossen“ (FLG III, 5–12).

Gerade der Anspruch der unmittelbaren Gottesschau und der erotischen Sinnlichkeit der Gotteserfahrung hat so manche Mystikerin in den Geruch der Häresie gebracht. Diese Art der *Unio mystica* erscheint den auf Mittelbarkeit und vor allem Vermittlung bedachten kirchlichen Instanzen zu unkontrollierbar. Die theologisch-ekklesiologische Herausforderung ist offensichtlich.

Die Theologie der Mystik überspringt nicht nur die regulative, sondern auch die spekulative Distanz, die die scholastische Theologie zwischen Mensch und Gott, zwischen göttlicher Realität und menschlicher Gottesrede aufrichten zu müssen glaubt. Die Vereinnahmungstendenzen der Gottesrede wie der Gotteserfahrung in der Mystik verstoßen in den Augen der Scholastik gegen die Analogieregel, die für jegliche menschliche Gottesrede zu gelten hat. Ein solcher Verstoß verletzt das Verdikt des biblischen Bilderverbots, das die Analogieregel ja bewahren soll. Die unmittelbare Gottesbegegnung der Mystik droht Gott zu vereinnahmen, und solchen Vereinnahmungsversuchen muss ein Riegel vorgeschoben werden. Theologisch wird das durch die Betonung der kirchlich-sakramentalen Vermittlungsarbeit gewährleistet. Allein die kirchlich-sakramentale Vermittlung garantiert fürderhin die Zugänglichkeit eines sich in seine Unbegreiflichkeit verhüllenden und so entziehenden Gottes. Der nur noch durch seine ‚*potentia absoluta*‘ zu kennzeichnende Gott des Nominalismus erscheint wie ein notwendiger Gegenentwurf zum in intimste Nähe gerückten Gott der *Unio mystica*.

Schlussbemerkung

Der nackten Unmittelbarkeit der Gottesbeziehung der Mystik folgt also theologisch die Gegenbewegung auf dem Fuße. Sie mag ihr Körnchen Wahrheit tatsächlich

darin besitzen, dass bei aller Unmittelbarkeit die Andersheit Gottes und damit seine Nicht-Vereinnahmbarkeit theologisch zu bewahren ist.

Sicherlich: Die Idee der Nacktheit als offenbarungstheologische Kategorie geht davon aus, dass der nackte Gott sich den Menschen ausliefert, sich in ihre Hände gibt. Gott macht sich greif- und damit auch angreifbar, aber eben nicht so, dass man ihn manipulieren könnte. Gerade die betonte Niedrigkeit der leibhaftig-greifbaren, nackten Gestalt des Gekreuzigten, in dem sich Gott im Fleisch ausliefert, unterläuft jeden Gedanken der Vereinnahmung. Einem entblößten Gott folgt man nicht in Siegerpose, sondern in Armut und Demut, wie das Beispiel des Franziskus zeigt.

Doch der scholastischen Theologie genügt dieser Vorbehalt nicht. Ebenso ist ihr eine rein apophatische Theologie nicht ganz geheuer.²⁵ Daher versucht sie, die Nicht-Vereinnahmbarkeit Gottes dadurch zu bewahren, dass sie diese als notwendige Unbegreifbarkeit Gottes gar im Sinne seiner Unberechenbarkeit interpretiert. In einem solchen Versuch wird Erhabenheit zu Entzogenheit, Gegenwart zu Verhülltheit und die zu bewahrende Freiheit Gottes zu willkürmächtiger Allmacht. Sie legt Gott auf diese Begriffe fest, ohne dabei die Grenzen der doch selbst so vehement verteidigten Analogieregel zu beachten. Mit Vehemenz klopft so der Gottesbegriff des Nominalismus an die Türen der mittelalterlichen Theologie, der Gott auf Kosten des Menschen groß und erhaben halten will. Dieser Versuch hat bekanntlich fatale Folgen für das Verständnis der Beziehung von Gott und Mensch, für die Gnadenlehre, die Soteriologie und die Funktion des kirchlichen Vermittlungsgeschehens.

Dem Offenbarungsmedium und -modus der Nacktheit Gottes folgt also der Modus seiner notwendigen Verhülltheit, Entzogenheit, absoluten Erhabenheit.²⁶ Auch in seiner Heilsgeschichte mit dem Menschen bleibt Gott der prinzipiell Entzogene. Ein Sichzeigen Gottes droht hier in der Folge systemimmanent nur noch als ‚*re-velatio*‘, als ‚Enthüllung‘ seiner göttlichen ‚Dekrete‘ – nicht etwa seiner selbst – gedeutet werden zu können. Eine solche Offenbarung würde, um verstanden zu werden, notwendig der kirchlichen Übersetzung, Auslegung und Vermittlung bedürfen. Offenbarung, das heißt Begegnung mit Gott geschieht nicht mehr in der

²⁵ Cusanus ist hier die Ausnahme.

²⁶ Das geschieht im Gewand des ockhamschen Willkürgottes bis hin zur – in dessen Wirkungsgeschichte stehenden – lutherischen Lehre von der Verborgenheit (*absconditas*) Gottes, die so manch extrem denkenden Reformatoren am Ende in die Arme der augustinischen Prädestinationslehre treiben wird.

leibhaftig-nackten Gegenwart einer sich selbst ausliefernden göttlichen Liebe, die die Möglichkeit eines gegenseitigen Sich-,Erkennens‘ voraussetzt. Sie kann im Extremfall nur noch in Gestalt eines zunehmend doktrinär verengten Offenbarungsverständnisses erfasst werden, das Offenbarung „als Übermittlung einer übernatürlichen Doktrin“ und den „Offenbarungsvorgang [...] als göttliche Verursachung von Aussagesätzen“ missversteht.²⁷ Ein Gott aber, der als notwendig Verhüllter nur noch in göttlicher Manier, also auf übernatürliche Weise wirksam und so als Gott erkannt werden kann, ein solcher Gott wird in der Folge nur noch als Konkurrent des Menschen und nicht mehr als dessen liebender Partner verstanden werden können.

Der verhüllte Gott wird auf dem Hintergrund der konkreten Erfahrungen der großen Pestepidemien des 14. Jahrhunderts dann tatsächlich zum expliziten Feind des Menschen und als jener tötende Gottvater gefürchtet, „dessen Wüten mit Schwert und Lanze gegen seine Geschöpfe auf zahlreichen Tafelbildern dargestellt wurde“.²⁸ Die Theologie wird Jahrhunderte brauchen, um sich von diesem Sündenfall auch nur halbwegs zu erholen.²⁹ Und das nur, weil sie sich der Nacktheit ihres Gottes schämte.

27 Max SECKLER, Der Begriff der Offenbarung. In: Handbuch der Fundamentaltheologie, Bd. II Traktat Offenbarung, hrsg. v. Walter Kern u. a., Freiburg 1985, S. 60–83, hier S. 66.

28 Peter DINZELBACHER (Hrsg.), Handbuch der Religionsgeschichte, Bd. 2 Hoch- und Spätmittelalter, Paderborn 2000, S. 133. Solche Darstellungen bleiben Elemente des gängigen bildkünstlerischen und literarischen Repertoires bis in die Renaissance und ins Barock (vgl. ders., Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung. Mentalitätsgeschichte und Ikonographie, Paderborn 1996, S. 138). Erst im ausgehenden Mittelalter erhält der Vater wieder menschlichere Züge z. B. im Typos des Gnadenstuhls (vgl. ders., Religionsgeschichte, S. 133). Ein poetisches Beispiel der Umsetzung des ockhamschen Willkürgottes stellt Boccaccios „Decamerone“ dar: Gott handelt hier „nicht weniger nach dem Lustprinzip als die Menschen – er hat lediglich die besseren Karten“ (Hansjürgen VERWEYEN, Theologie im Zeichen der schwachen Vernunft, Regensburg 2000, S. 56).

29 Sie schafft dies freilich erst zu dem Zeitpunkt, an dem sie die solchermaßen ‚rationalistisch‘ geschaffene Distanz des Menschen zu Gott und die daraus entspringende menschliche Freiheit (auch sie ist daher letztlich ‚Frucht‘ des Nominalismus) nicht mehr als Feind der Gottesbeziehung, sondern als ihren eigentlichen Grund zu akzeptieren und auch systematisch zu durchdenken vermag.

Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:

Johanna RAHNER, Ein nackter Gott? Theologische Perspektiven zur Nacktheit im Mittelalter, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 173–184.

VERONIKA SATTLER

Nacktheit am Rande

Die Darstellung von Nacktheit in der gotischen Marginalillustration

Der Wiedergabe von Nacktheit kam in der Randzone der mittelalterlichen Kunst eine besondere Bedeutung zu. Im Mittelpunkt des Artikels stehen die zahlreichen unbedeckten, drolastischen Figuren, welche die gotische Marginalillustration hervorgebracht hat. Ein großer Anteil der Nackten ist dabei den Außenseitern der mittelalterlichen Gesellschaft zuzuordnen, aber auch auf skatologische und sexuell konnotierte Darstellungen entfallen zahlreiche Beispiele. Bemerkenswert ist jedoch, dass grundsätzlich jede Person in der Randzone entblößt wiedergegeben werden konnte. Nach Diskussion der etablierten Deutungsansätze wird evident, dass sich weder konsistente Text-Bild-Bezüge aufzeigen lassen, die das Phänomen der Nacktheit am Rande rechtfertigen würden, noch die im Bachtin'schen Sinne formulierten, antithetischen Erklärungsmodelle überzeugen können. Vielmehr scheint sich die Nacktheit im gleichen Spannungsfeld zwischen Moral und Komik zu bewegen wie die Drollerien selbst.

Bereits im 4. Jahrhundert hatte sich Johannes Chrysostomos (345/349–407) während über Bilder geäußert, die den nackten Körper oder gar sexuelle Begegnungen zeigen. Diese führten unmittelbar zur Sünde und zu einem unstillbaren Verlangen nach verbotenen Vergnügungen, selbst bei verheirateten Personen.¹ Dass diese Position auch im Hochmittelalter weiterhin vertreten wurde, zeigen die Schriften einiger Dekretalisten, die insbesondere im 12. und 13. Jahrhundert eine dezidiert ablehnende Haltung gegenüber der Nacktheit einnahmen.² Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch die Aussage Guillelmus' Durantis (1235–1296), Bischof von Mende, der in seinem umfangreichen Werk über die Liturgie des Gottesdienstes den Künstlern empfahl, sie sollten wie die Griechen nur die Oberkörper von

1 JOHANNES CHRYSOSTOMUS, In epistulam primam ad Thessalonicenses, ed. v. Migne, Cap. IV, Homilia 5.4, in: MPG 62, Paris 1862 (1862), S. 428.

2 Siehe hierzu James A. BRUNDAGE, Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe, London 1987, S. 302.

Personen darstellen, um dumme Gedanken zu verhindern.³ Trotz der immer wieder laut werdenden Kritik seitens des Klerus, oder vielleicht auch gerade deshalb, war den mittelalterlichen Künstlern die Wiedergabe nackter Körper durchaus vertraut.⁴ Neben dem wohl bekanntesten nackten Paar der Bibel, Adam und Eva, die man selbst bei der Vertreibung meist nur mit einem Feigenblatt bekleidet darstellte, obgleich sie laut Gen 3, 21 bereits Fellkleider (*tunicae pelliceae*) trugen⁵, wurden andere alttestamentliche Figuren ebenfalls ohne Kleider wiedergegeben. Zu nennen sind unter anderem Batseba im Bade, Susanna mit den Ältesten, der tanzende David vor der Bundeslade, der trunkene Noah oder Hiob auf dem Dunghaufen. Auch der fast unbekleidete Körper Christi bei der Kreuzigung oder die Körper der Heiligen, welche im Sinne der *Imitatio Christi* ihr Martyrium meist nackt erleiden mussten⁶, erforderten die Visualisierung von Nacktheit⁷.

3 *Greci et (iam) utunt(ur) imaginib(us) pinge(n)tes illas, ut di(citur), solu(m) ab umbilico supra, et no(n) inferi(us), ut o(mn)is stulte cogitatio(n)is occasio tollat(ur) [...]*. („Auch die Griechen gebrauchen Bilder und malen jene, wie gesagt wird, nur vom Nabel aufwärts, nicht darunter, um jede Gelegenheit zu dummen Gedanken zu vermeiden.“), GUILLELMUS DURANTIS, *Rationale divinatorum officiorum*, Liber Primus, Picture (fol. IVr-VIr). o. O. o. J. (nach 1500), fol. IVr, Sp. 1. Siehe hierzu auch Leo STEINBERG, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Modern Oblivion*, New York 1983, S. 27. Zu Guillelmus Durantis siehe Hartmut ZAPP, Georg LANGGÄRTNER, *Duranti(s), Guillelmus*, in: *LexMA 3* (1986), Sp. 1469–1470.

4 Es herrschte während des gesamten Mittelalters eine auffällige Diskrepanz zwischen der kirchlichen Morallehre einerseits und dem tatsächlichen Umgang mit Nacktheit andererseits. Siehe hierzu Christoph DAXELMÜLLER, *Das Fromme und das Unfromme*, in: *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, hrsg. v. Katrin Kröll/Hugo Steger, Freiburg i. Br. 1994, S. 107–129, bes. S. 111–112.

5 Die Bildformel der Vertreibung mit den nackten Stammeltern, deren Herkunft und Ursache bisher noch nicht geklärt werden konnte, lässt sich bis in 9. Jahrhundert zurückverfolgen. Siehe hierzu Massimo BERNABÒ, *La cacciata dal paradiso e il lavoro dei progenitori in alcune miniature medievali*, in: *La miniatura italiana in età romanica e gotica. Atti del I congresso della miniatura italiana*. Cortona 1978 (*Storia della miniatura. Studi e documenti 5*), hrsg. v. Grazia Vailati Schoenburg Waldenburg, Florenz 1979, S. 269–281, bes. S. 277–281.

6 Der Gedanke der nackten Christusnachfolge, der vor allem von Bernhard von Clairvaux und Franz von Assisi propagiert wurde, geht zurück auf die Hieronymusstelle *nudum Christum nudus sequere* („Nackt dem nackten Christus folgen“) in Epistel 125. SOPHRONIUS EUSEBIUS HIERONYMUS, *Epistulae* Tl. 3 (CSEL 56/1, *Epistulae* 121–154), ed. v. Isidor HILBERG, Wien 1996, S. 118–142, bes. S. 142. Siehe hierzu auch Margaret R. MILES, *Carnal Knowing. Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*, Boston 1989, S. 63; Giles CONSTABLE, *Nudus Nudum Christum Sequi and Parallel Formulas in the Twelfth Century*, in: *Continuity and Discontinuity in Church History. Essays Presented to George Hunston Williams on the Occasion of his 65th Birthday*, hrsg. v. F. Forrester Church/Timothy George, Leiden 1979, S. 83–91.

7 Weitere Beispiele bei Nikolaus HIMMELMANN, *Ideale Nacktheit (Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften 73)*, Opladen 1985, S. 44. Wohlgermerkt handelte es

Eine gewichtige Rolle spielte der entblößte Körper jedoch vor allem in der bildnerischen Randzone der hochmittelalterlichen Kunst. An romanischen Konsolen, Friesen und Schlusssteinen begegnen dem Betrachter nicht nur die monströs aussehenden Sheela-na-gig Figuren⁸, die schamlos ihre Vulva präsentieren, sondern auch Männer mit erigierten Penissen, kopulierende Paare und nackte Gaukler.⁹ Auf den Sitzflächen gotischer Miserikordien tummelt sich ebenfalls allerlei unbekleidetes Volk wie Possenreiser, Gebärdenakrobaten oder Liebespaare.¹⁰ Unser Interesse gilt hier indessen denjenigen Nackten, die seit Mitte des 13. Jahrhunderts beginnen, die Ränder gotischer Handschriften zu erobern.¹¹ Anders als bei biblischen Darstellungen ist bei diesen kleinen drolastischen Figuren das Adamskostüm weder inhaltlich begründet, noch szenischer Begleitumstand; die Nacktheit scheint vielmehr eines der typischen Merkmale dieser Randwesen zu sein. Doch welche Ursachen

sich bei all diesen Darstellungen noch nicht um eine ästhetisch konzipierte Nudität, wie sie sich seit der Renaissance beobachten lässt; vgl. Kenneth CLARK, *The Nude. A Study of Ideal Art*, London 1957, S. 9; Nikolaus HIMMELMANN, *Ideale Nacktheit*, in: ZK 48 (1985), S. 1–28, bes. S. 7. Zu den verschiedenen Ausprägungen und Bedeutungen der Nacktheit siehe François GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Age*, Bd. 2: *Grammaire des gestes*, Paris 1988, S. 264–274.

8 Die Sheela-na-gig waren im 12. Jahrhundert in England, Frankreich und Spanien weit verbreitet. Ungeachtet ihrer heutigen Bezeichnung, bei der es sich um die englische Verballhornung eines irischen Namens handelt, sind sie vermutlich nicht genuin irisch. Ihre genaue Bedeutung ist in der Forschung umstritten; neben einer moralisch-didaktischen Funktion, wird ihnen auch eine apotropäische Bedeutung attestiert; siehe hierzu Jorgen ANDERSEN, *The Witch on the Wall. Medieval Erotic Sculpture in the British Isles*, London 1977; Anthony WEIR/James JERMAN, *Images of Lust. Sexual Carvings on Medieval Churches*, London 1986; Ruth MELLINKOFF, *Outcasts, Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, 2 Bde., Berkeley 1993, Bd. 1, S. 197.

9 Siehe hierzu die überaus zahlreichen Beispiele bei Christian BOUGOUX, *Petite grammaire de l'obscène. Eglises du Duché d'Aquitaine: XI^e/XII^e siècle*, Bordeaux 1992. Vgl. auch als prominentes Beispiel innerhalb eines anderen Mediums die Randzone des wohl ab 1067 entstandenen Teppichs von Bayeux; David M. WILSON, *Teppich von Bayeux*, Berlin 1985.

10 Vgl. Dorothy KRAUS/Henry KRAUS, *The Hidden World of Miserikords*, New York 1975, Abb. 9–10, 97, 129.

11 Zu den gotischen Drolerien siehe beispielsweise: Lilian M. C. RANDALL, *Images in the Margins of Gothic Illustrations*, Berkeley/Los Angeles 1966; Michael CAMILLE, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992; Lucy Freeman SANDLER, *The Study of Marginal Imagery. Past, Present, and Future*, in: *Studies in Iconography* 18 (1997), S. 1–49; Jean WIRTH, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques: problèmes de méthode*, in: *History and Images. Towards a New Iconology*, hrsg. v. Axel BOLVIG/Phillip LINDLEY, Turnhout 2003, S. 277–300. Zur Darstellung nackter drolastischer Figuren und anderer obszöner Szenen in der Marginalillustration siehe insbesondere: Michael CAMILLE, *Play, Piety and Perversity in Medieval Marginal Manuscript Illumination*, in: KRÖLL/STEGE, *Mein ganzer Körper ist Gesicht*, S. 171–192.

stehen hinter dieser gehäuften Zurschaustellung nackter Körper? Um dieser Frage nachgehen zu können, gilt es zunächst einmal zu klären, wer überhaupt in der gotischen Marginalillustration nackt wiedergegeben wurde.

Es ist auffällig, dass es sich häufig um Außenseiter und Randexistenzen der mittelalterlichen Gesellschaft handelt. Zu diesen zählen die monströsen Menschenrasen, die nach mittelalterlicher Vorstellung am Rande der Welt angesiedelt sind, oder die Meeresungeheuer mit Wohnstätten in den fernen Weltmeeren.¹² Genannt seien als Beispiele in der Marginalillustration die einfüßigen Skiapoden¹³, deren große Füße ihnen als Sonnenschirme dienen (Abb. 1), die Anthrophagi¹⁴, von denen überliefert wurde, sie äßen sich im Alter selber auf (Abb. 2), oder die kopflosen Blemmyer oder Oculi in humeris, welche ihre Augen und ihren Mund in den Schultern tragen (Abb. 3).¹⁵ Des Weiteren wurden auch nackte und fischschwänzige Sirenen oder Meerleute (Abb. 4) in der *bas-de-page* Zone dargestellt.¹⁶ Ebenfalls in diesen Kontext gehören die im Walde lebenden Wilden Leute¹⁷, deren Blöße meist nur not-

12 Vgl. Rudolf WITTKOWER, *Marvels of the East. A Study in the History of Monsters*, in: JWarburg 5 (1942), S. 158–197; John Block FRIEDMAN, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge (Mass.) 1981; Hannes KÄSTNER, *Kosmographisches Weltbild und sakrale Bildwelt. Meerwunder und Wundervölker im mittelalterlichen Kirchenraum*, in: *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, hrsg. v. Katrin Kröll/Hugo Steger, Freiburg i. Br. 1994, S. 215–237; Asa Simon MITTMANN, *Maps and Monsters in Medieval England (Studies in Medieval History and Culture)* London 2006, S. 45–59.

13 „Fieschi-Psalter“ (Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. W. 45, fol. 92r; Cambrai 1290–1295); RANDALL, *Images in the Margins*, Abb. 643. Zu den Skiapoden siehe FRIEDMAN, *Monstrous Races*, S. 18.

14 Einige schöne Darstellungen von Menschenfressern finden sich in einer Handschrift des von Jacques de Longuyon verfaßten „Voeux du Paon“ (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. G. 24, fol. 26v, 46v; Flandern Mitte 14. Jahrhundert); RANDALL, *Images in the Margins*, Abb. 442, 449 (allerdings mit falschen Foliannummern). Zu den Anthrophagi siehe FRIEDMAN, *Monstrous Races*, S. 10–11.

15 Ein Vertreter dieser merkwürdigen Kreaturen schießt im „Rutland Psalter“ auf einen Meeremann (London, British Library, Add. Ms. 62925, fol. 87v; London um 1260); RANDALL, *Images in the Margins*, Abb. 502. Siehe hierzu auch MITTMANN, *Maps and Monsters*, S. 85–92.

16 So ist im „Alphonso Psalter“ eine Meerjungfrau abgebildet, die ihr Kind stillt (London, British Library, Add. Ms. 24686, fol. 13r; London 1284/vor 1316); RANDALL, *Images in the Margins*, Abb. 498. Zum Wandel des Sirenenmotivs und der Entstehung des Fischschwanzes, siehe Jacqueline LECLERCQ-MARX, *La Sirène dans la pensée et dans l’art de l’Antiquité et du Moyen Age. Du mythe païen au symbole chrétien*, Brüssel 1997, bes. S. 67–89.

17 Siehe zum Beispiel im „Brevier der Marguerite de Bar“ eine Wilde Frau mit einem Korb voller Vögel (London, British Library, Yates Thomson Ms. 8, fol. 186v; Metz nach 1302); RANDALL, *Images in the Margins*, Abb. 695. Über die Ursprünge, Genese und Verbreitung des Wilden-Mann-Motivs



Abbildung 1: Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. W. 45, fol. 92r; aus: RANDALL, Images in the Margins, Abb. 643.



Abbildung 2: New York, Pierpont Morgan Library, Ms. G. 24, fol. 26v; aus: RANDALL, Images in the Margins, Abb. 449.



Abbildung 3: London, British Library, Add. Ms. 62925, fol. 87v; aus: RANDALL, Images in the Margins, Abb. 502.

dürftig von einem Fellkleid verborgen wird (Abb. 5). Bei all diesen merkwürdigen und sonderbaren Kreaturen scheint die Nacktheit als bildliches Zeichen ihrer Wildheit und Bestialität fungiert zu haben. Diese attributive Zuordnung findet sich auch in einem Topos, der in der zeitgenössischen mittelalterlichen Literatur verbreitet war, und demzufolge Nacktheit meist ein Leben im Freien, am Rande der Zivilisation oder einen seelischen Ausnahmezustand charakterisierte.¹⁸ Gleichzeitig war die Entblößung natürlich unabdingbare Voraussetzung, um die körperlichen Deformationen und Besonderheiten dieser Wesen überhaupt sichtbar machen zu können.¹⁹ Auch die Hybriden – komposite Kreaturen, halb Mensch, halb Tier – wurden als Grenzgänger zwischen zwei Welten üblicherweise nackt wiedergegeben (Abb. 6).²⁰ Es mussten jedoch nicht zwingend alle gesellschaftlichen Außenseiter entblößt gezeigt werden. Dies belegt die Gruppe der Spielleute und Gaukler, die als fahrendes Volk zwar außerhalb der sozialen Ordnung und Rechtsprechung standen²¹ und somit typische Vertreter der Randzone waren²², aber in den Drollerien dennoch eher

siehe Richard BERNHEIMER, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment, and Demonology*, Cambridge 1952.

18 Vgl. Ruth MELLINKOFF, *Outcasts*, Bd. 1, S. 207; Danielle BUSCHINGER, Le «Nu» dans quelques textes médiévaux allemands, in: *Le nu et le vêtu au Moyen Age (XII^e-XIII^e siècles)*. Actes du 25^e colloque du CUERMA, 2-3-4 mars 2000, Aix-en-Provence 2001, S. 75–86, bes. S. 80; Elodie BURLE, Nudité, dépouillement, création: une figure de fous (Yvain, Majnún Laylá, Le Fou d'Elsa), in: *Le nu et le vêtu* (op. cit.), S. 59–73, bes. S. 59–65.

19 So wurden sie auch in den bebilderten Bestiarien immer nackt dargestellt; siehe hierzu FRIEDMAN, *Monstrous Races*, S. 31.

20 Verwiesen sei hier beispielsweise auf einen Hybriden, der gerade von einem Schwertkämpfer attackiert wird; „Histoire du Saint Graal“ (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 95, fol. 199v; Picardie spätes 13. Jahrhundert); RANDALL, *Images in the Margins*, Abb. 367. Zu den Hybriden allgemein siehe Heinz MODE, *Fabeltiere und Dämonen in der Kunst. Die fantastische Welt der Mischwesen*. Stuttgart 1974; Lucy Freeman SANDLER, *Reflections on the Construction of Hybrids in English Gothic Marginal Illustration*, in: *Art the Ape of Nature. Studies in Honor of Horst W. Janson*, hrsg. v. Moshe Barasch/Lucy Freeman Sandler, New York 1981, S. 51–65.

21 Vgl. Carla CASAGRANDE/Silvana VECCHIO, Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XII^e et XIII^e siècles), in: *Annales. Economies, sociétés, civilisations* 34 (1979), S. 913–928, bes. S. 913–915; Margit BACHFISCHER, *Musikanten, Gaukler und Vaganten: Spielmannskunst im Mittelalter*, Augsburg 1998, S. 14f., S. 49f.

22 Vgl. Wolfgang HARTUNG, *Die Spielleute. Eine Randgruppe in der Gesellschaft des Mittelalters*, Wiesbaden 1982, S. 3f.; Isabelle MARCHESIN, Les jongleurs dans les psautiers du haut Moyen Age: nouvelles hypothèses sur la symbolique de l'histriion médiéval, in: *CCMéd* 41 (1998), S. 127–139, bes. S. 128.



Abbildung 4: London, British Library, Add. Ms. 24686, fol. 13r; aus: RANDALL, Images in the Margins, Abb. 498.



Abbildung 5: London, British Library, Yates Thomson Ms. 8, fol. 186v; aus: RANDALL, Images in the Margins, Abb. 695.

selten unbekleidet dargestellt sind.²³ Häufiger treten sie wie im „Lutrell Psalter“²⁴ in ihrer farbenfrohen Spielmannskleidung auf, obgleich die kirchlichen Verbote gerade die Entblößungen bei den Schaustellungen der echten Spielleute empört hervorheben.²⁵

Ein weiterer Bereich der Marginalillustration, in dem sich Nacktheit oder zumindest teilweise Nacktheit im verstärkten Maße beobachten lässt, ist die Skatologie. Bei allen Szenen, die um den Anus kreisen – seien es die Blecker, die ihren Hintern einem Verfolger provozierend entgegenrecken und von diesem mit Pfeilen beschossen werden (Abb. 7)²⁶, seien es die Männer, die mit ihren Flatulenzen eine Fanfare blasen (Abb. 8)²⁷, oder die Edelleute, die ihrer Liebsten eine Schüssel mit Exkrementen überreichen – war die Entblößung des Hinterns natürlich unumgänglich. Nicht notwendig war es dagegen, die Protagonisten gänzlich nackt darzustellen. Nichtsdestoweniger lassen sich in der Randzone viele vollkommen unbekleidete Kreaturen beobachten, die blecken, pupsen oder sich in anderer Weise obszön gebärden. Somit stellt sich die Frage, ob nicht Nacktheit und Obszönität in enger Verbindung standen.

Eben jener Zusammenhang zwischen Nacktheit und Obszönität begegnet uns auch in profan-erotischen Motiven, die sich in der Marginalillustration gleichfalls

23 Beispiele für nackte Gaukler finden sich unter anderem im sogenannten „Neufville-Vitasse Psalter“ (New York, Pierpont Morgan Library, Ms M.730, fol. 137r, 183v; Arras vor 1250); Veronika SATTLER, *Zwischen Andachtsbuch und Aventure: Der Neufville-Vitasse-Psalter*, New York, PML, MS M.730 (Schriften zur Kunstgeschichte 12), 2 Bde., Hamburg 2006, Bd. 1, S. 413–421.

24 London, British Library, Add. Ms. 42130, fol. 176r; Diözese Lincoln, 1325-35; CAMILLE, *Image on the Edge*, Abb. 52.

25 Vgl. Josef KLAPPER, *Die soziale Stellung des Spielmanns im 13. und 14. Jahrhundert*, in: ZVK N. S. II (1930), S. 111–119, bes. S. 113.

26 Siehe beispielsweise den Blecker in einem „Psalter-Stundenbuch“ (Brüssel, Bibliothèque Royale, Cod. 9391, fol. 93r; Arras (?) Ende 13. Jahrhundert); RANDALL, *Images in the Margins*, Abb. 539. Die Spottgebärde des Bleckens lässt sich seit dem 12. Jahrhundert in der romanischen Bauplastik beobachten und wurde mit den Sündern und Gottlosen in Verbindung gebracht; Karl P. WENTERSDORF, *The Symbolic Significance of Figurae Scatologicae in Gothic Manuscripts*, in: *Word, Picture, and Spectacle*, hrsg. v. Clifford Davidson, Kalamazoo 1984, S. 1–19; Katrin KRÖLL, *Der schalkhaft beredsame Leib als Medium verborgener Wahrheit. Zur Bedeutung von „Entblößungsgebärden“ in mittelalterlicher Bildkunst, Literatur und darstellendem Spiel*, in: *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, hrsg. v. Katrin Kröll/Hugo Steger, Freiburg i. Br. 1994, S. 239–294, bes. S. 267–271.

27 Ein nackter Mann, der mit den Ausdünstungen seines Hinterns eine Fanfare bläst, befindet sich in den „Rothschild-Canticles“ (New Haven, Yale University, Beinecke Libr., Ms. 404, fol. 134r; Nordfrankreich um 1300); RANDALL, *Images in the Margins*, Abb. 543.



Abbildung 6: Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 95, fol. 199v;
aus: RANDALL, Images in the Margins, Abb. 367.

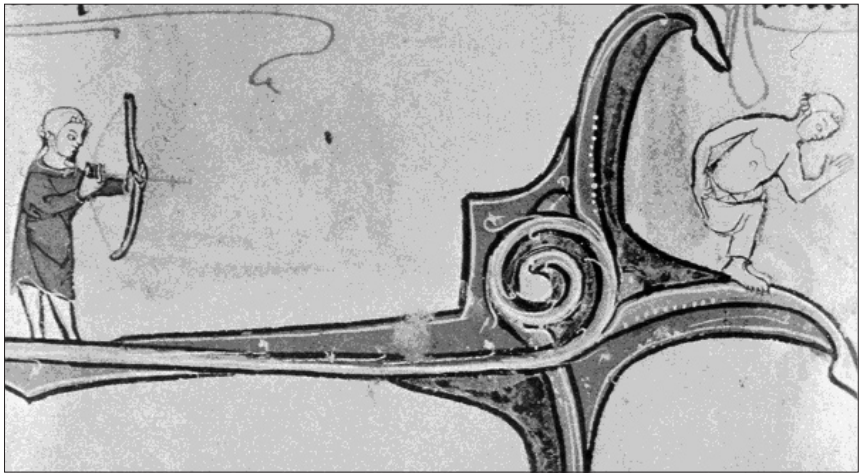


Abbildung 7: Brüssel, Bibliothèque Royale, Cod. 9391, fol. 93r ;
aus: RANDALL, Images in the Margins, Abb. 539.

großer Beliebtheit erfreuten. Es muss allerdings zwischen Wiedergaben der hohen Minne und der niederen Minne unterschieden werden, denn nur bei Darstellungen der zuletzt genannten wird Nacktheit auch thematisiert. Das Motivspektrum der niederen Minne reicht von Badeszenen, bei denen ein unbekleidetes Paar auf dem Weg zum Badehaus zu sehen ist (Abb. 9)²⁸ – was gleichermaßen als erotisches Vorspiel für den eigentlichen Sexualakt gewertet werden kann²⁹ – über kopulierende Liebespaare (Abb. 10)³⁰ bis hin zu Darstellungen der Homosexualität (Abb. 11)³¹, die man im Mittelalter mit anderen, nicht der Fortpflanzung dienenden Sexualpraktiken unter dem Begriff der Sodomie zusammenfasste.³² Im Kontext dieser Szenen rückt die Entblößung nicht nur in den Bereich des Obszönen, sondern auch in den der von der Kirche als fehlgeleitet und widernatürlich gewerteten Sexualität

28 Siehe die Badehausszene in einem „Roman d’Alexandre“ (Oxford, Bodleian Library, Ms. 264, fol. 75r; Brügge 1338-33); RANDALL, Images in the Margins, Abb. 392. Zu den Randillustrationen dieser Handschrift siehe S. K. DAVENPORT, Illustrations Direct and Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford, in: *JWarburg* 34 (1971), S. 83–95; Philippe MÉNARD, Les illustrations marginales du Roman d’Alexandre, in: *Risus Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art*, hrsg. v. Hermann Braet, Löwen 2003, S. 75–105, bes. S. 82.

29 In den Fabliaux diente das Angebot *aller s’estuver* („ins Badehaus gehen“) als erotische Einladung zum Sexualakt; Philippe MÉNARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Age*, Paris 1983, S. 82; Michael CAMILLE, Manuscript Illumination and the Art of Copulation, in: *Constructing Medieval Sexuality*, hrsg. v. Karma Lochrie, Minneapolis 1997, S. 58–90, bes. S. 65; Danièle ALEXANDRE-BIDON/Marie-Thérèse LORCIN, *Le quotidien au temps des fabliaux. Textes, images, objets*, Paris 2003, S. 127–128.

30 Siehe das nackte Paar beim Geschlechtsverkehr, das von einem Vogel attackiert wird, in der *haut-de-page* eines franko-flämischen Stundenbuchs (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 754, fol. 65v; Saint-Omer 1320-1330); Paula GERSON, Margins for Eros, in: *Romance Languages Annual* 5 (1993), S. 47–51; Markus MÜLLER, Minnebilder. Französische Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts, Köln 1996, Abb. 41.

31 In einigen Initialdrollerien des „Neufville-Vitasse Psalters“ (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 730, fol. 222r, 224r; Arras vor 1250) lassen sich kopulierende Männer in ungewöhnlichen Stellungen beobachten. Es scheint sich um die einzigen Darstellungen von Homosexualität in der Marginalillustration zu handeln; siehe hierzu SATTLER, *Neufville-Vitasse Psalter*, Bd. 1, S. 427f., Bd. 2, Abb. 74, 75.

32 Siehe Albert GAUTHIER, La sodomie dans le droit canonique médiéval, in: *L’érotisme au Moyen Age. Etudes présentées au troisième colloque de l’Institut d’études médiévales*, hrsg. v. Bruno Roy, Montreal 1977, S. 111–122; James A. BRUNDAGE, Let me Count the Ways: Canonists and Theologians Contemplate Coital Positions, in: *Journal of Medieval History* 10 (1984), S. 81–93, bes. S. 85; Mark D. JORDAN, Homosexuality, Luxuria and Textual Abuse, in: *Constructing Medieval Sexuality*, hrsg. v. James A. SCHULTZ, Minnesota 1997, S. 24–39, bes. S. 25–27.

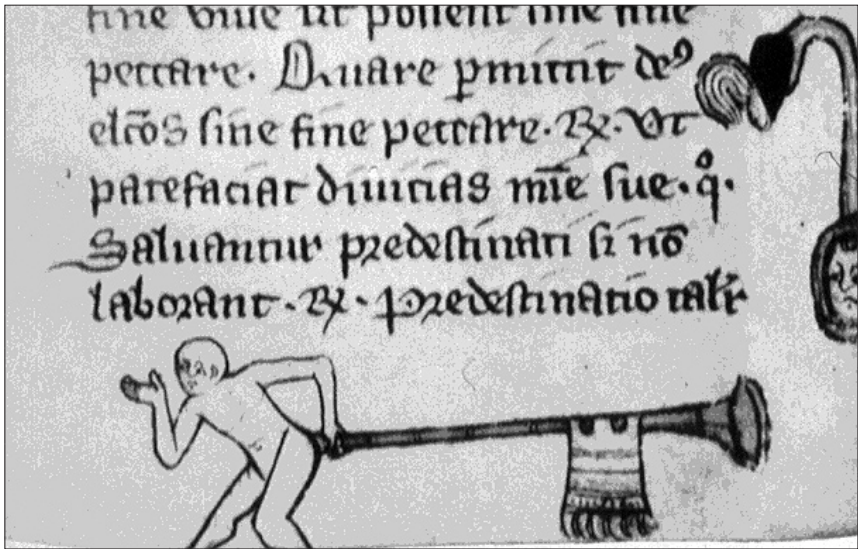


Abbildung 8: New Haven, Yale University, Beinecke Libr., Ms. 404, fol. 134r; aus: RANDALL, Images in the Margins, Abb. 543.



Abbildung 9: Oxford, Bodleian Library, Ms. 264, fol. 75r; aus: RANDALL, Images in the Margins, Abb. 392.

und damit der Luxuria.³³ Nacktheit müsste somit als ein Hinweis auf die Gottlosen verstanden werden und auf die durch den Sündenfall über die Menschen gekom-

³³ Seit dem 3. Laterankonzil (1179) lässt sich eine immer feindseliger werdende Stimmung gegenüber der Homosexualität konstatieren. Besonders ausgeprägt ist die Haltung Thomas von Aquin, der die Homosexualität gar mit dem Kannibalismus gleichsetzt; John BOSWELL, *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality. Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*, Chicago 1980, S. 265–315, S. 329.



Abbildung 10: New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 764, fol. 65v;
 aus: MÜLLER, Minnebilder, Abb. 41.



Abbildung 11: New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 730, fol. 224r;
 © The Pierpont Morgan Library.



Abbildung 12: Oxford, Merton College, Ms. 0.1.3., fol. 65v; aus: RANDALL, Images in the Margins, Abb. 405.

mene *concupiscentia carnis*, auf die Fleischeslust, die mit dem Verlust des Paradieses geahndet worden war.³⁴ Als Negativbeispiele (*exempla negativa*) sollten die nackten Sünder möglicherweise vor den Gefahren fleischlicher Begierden und ungebremst triebhafter Sexualität warnen.³⁵ Es muss jedoch hier einschränkend angemerkt werden, dass Paare bei der Wiedergabe sexueller Begegnungen nicht notwendigerweise nackt gewesen sein müssen. So zeigt eine *bas-de-page* Szene in einer Aristoteles-Handschrift ein am Boden liegendes und im Liebesakt verschlungenes Paar, das vollständig bekleidet ist (Abb. 12).³⁶

Fasst man die bisherigen Beobachtungen zusammen, könnte man zu dem Schluss kommen, dass Nacktheit in der Marginalillustration vor allem im Zusammenhang mit skatologischen und sexuell konnotierten Szenen auftritt oder gesellschaftliche Außenseiter und andere Randexistenzen charakterisiert. Doch es lassen sich weitere Beispiele von Entblößungen in der *bas-de-page* Zone aufzeigen. So treten nackte Figuren auch im Motivbereich der Verkehrten Welt auf.³⁷ In einem flämischen Stundenbuch des frühen 14. Jahrhunderts ist beispielsweise ein Ochse zu sehen, der eine nackte Frau melkt (Abb. 13).³⁸ Und auch der vermutlich als Sinnbild menschlicher Dummheit fungierende Nesthocker wird hauptsächlich un-

34 Die Vorstellung, dass die Sexualität an den Sündenfall gekoppelt ist, geht insbesondere auf Augustinus zurück; siehe hierzu Annemarie LEIBBRAND-WETTLEY/Werner LEIBBRAND, Formen des Eros. Kultur- und Geistesgeschichte der Liebe, 2 Bde. Freiburg/München 1972, Bd. 1, S. 558f.

35 In moral- und pastoraltheologischen Traktaten werden die *gradus amoris*, die Stufen der Liebe, die in der höfischen Liebesdichtung als Belohnung für den ritterlichen Minnedienst gedeutet werden, als abschreckendes Beispiel der Luxuria angeführt; Rüdiger SCHNELL, Causa Amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur, Bern 1985, S. 26f.

36 ARISTOTELES, De historiis animalium (Oxford, Merton College, Ms. 0.1.3., fol. 65v; Frankreich spätes 13. Jahrhundert); RANDALL, Images in the Margins, Abb. 405. In der Mehrzahl der Darstellungen waren die Liebespaare sogar bekleidet wiedergegeben; Peter DINZELBACHER, Sexualität im Mittelalter: die Quellen, in: Privatisierung der Triebe. Sexualität in der Frühen Neuzeit (Frühneuzeit-Studien 1), hrsg. v. Daniela Erlach/Markus Reisenleitner/Karl Vocelca, Frankfurt a. M. 1994, S. 47–110, bes. S. 79.

37 Vgl. David KUNZLE, World Upside Down: The Iconography of European Broadsheet Type, in: The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society, hrsg. v. Barbara A. Babcock, London 1978, S. 40–94, bes. S. 59.

38 Stundenbuch (Cambridge, Trinity College, Ms. B.11.22, fol. 118v; Flandern 1315–25); RANDALL, Images in the Margins, Abb. 93. Zu dem Motiv siehe auch: Malcolm JONES, Folklore Motifs in Late Medieval Art I: Proverbial Follies and Impossibilities, in: Folklore 100 (1989), S. 201–217; bes. S. 202; John EDWARDS, Monde Renversé in Medieval Art, in: The Early Drama, Art, and Music Review 15 (1992), S. 5–11, bes. S. 10.

bekleidet dargestellt.³⁹ Daneben sind marginale Motive zu konstatieren, bei denen die üblicherweise bekleideten Protagonisten durch Nackte ersetzt wurden. Ein derartiges Beispiel ist der Schneckenkampf, der gegen Ende des 13. Jahrhunderts in den Randzonen nordfranzösischer, flandrischer und englischer Handschriften weit verbreitet war, und dessen genaue Bedeutung in der Forschung diskutiert wird.⁴⁰ Normalerweise stellte man die Konfrontation zwischen einem gerüsteten Ritter und einer Schnecke dar, in einem englischen Stundenbuch des frühen 14. Jahrhunderts wählte man dagegen eine nackte Frau, die eine Schnecke mit einer Lanze bedroht (Abb. 14).⁴¹ Ähnliches ist bei dem Motiv zweier mit einer Spindel kämpfender Frauen zu beobachten.⁴² Auch diese waren im Allgemeinen bekleidet, wurden in einer „Histoire du graal“ des 14. Jahrhunderts unterdessen ebenfalls nackt dargestellt (Abb. 15).⁴³ Es konnte sogar vorkommen, dass man innerhalb einer Handschrift bei einem repetitiven Motiv die drolastischen Figuren einmal bekleidet und einmal nackt zeigte. Dies ist unter anderem in einem nordfranzösischen Psalter-Stundenbuch des 13. Jahrhunderts, dem sogenannten „Neufville-Vitasse Psalter“, zu beobachten. In den Zeilenfüllern und Initialranken dieser Handschrift wiederholt sich vielfach eine Verfolgungsszene, die vermutlich als Verspottung des gehörnten

39 Zu dem Motiv des Nesthockers siehe JONES, Folklore Motifs, bes. S. 208; Lilian M. C. RANDALL, A Mediaeval Slander, in: *ArtBull* 42 (1960), S. 25–38; WIRTH, Marges à drôleries, S. 289.

40 Grundsätzlich kann der Schneckenkampf als Bild menschlicher Feigheit verstanden werden. Darüber hinaus wurde er jedoch als Symbol des Spottes oder als sexuelle Anspielung gedeutet. Er wurde aber auch politisch interpretiert, zum einen als Symbol des zwischen Bürgertum und Adel schwelenden Konfliktes, zum anderen als Anspielung auf die Lombarden; Lilian M. C. RANDALL, The Snail in Gothic Marginal Warfare, in: *Speculum* 37 (1962), S. 358–367. Zu den verschiedenen Deutungen siehe JONES, Folklore Motifs, S. 207–209; CAMILLE, Image on the Edge, S. 32–35; WIRTH, Marges à drôleries, S. 289f.

41 „Stundenbuch“ (London, British Library, Harley Ms. 6563, fol. 86v-87r; England 1310-1320); RANDALL, Images in the Margins, Abb. 721. Vergleiche hierzu auch die Interpretation von Philippe Verdier, der die Illustration mit den Psalmversen 131, 17f. in Verbindung bringt: „*illuc producam cornu David... inimicos ejus induam confusione...*“ (dort lasse ich das Horn Davids wachsen... seine Feinde bedecke ich mit Schande); Philippe VERDIER, Woman in the Marginalia of Gothic Manuscripts and Related Works, in: *The Role of Woman in the Middle Ages. Papers of the Sixth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies*, Binghampton 1972, hrsg. v. Rosemarie THEE MOREWEDGE, London 1975, S. 121–160, bes. S. 136f.

42 Zum Thema der Spindel als eine Waffe der Frau (*arma mulieris*) siehe VERDIER, Woman in the Marginalia, S. 135f.

43 ROBERT DE BORON, Histoire dou Saint Graal (Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 5218, fol. 10r; Tournai 1351); RANDALL, Images in the Margins, Abb. 719. Siehe hierzu auch VERDIER, Woman in the Marginalia, S. 138, der bei dieser Szene deutliche sexuelle Konnotationen konstatiert.



Abbildung 13: Cambridge, Trinity College, Ms. B.11.22, fol. 118v;
aus: RANDALL, *Images in the Margins*, Abb. 93.

Ehemanns durch seinen Nebenbuhler zu interpretieren ist, und bei welcher der Spötter abwechselnd bekleidet und unbekleidet dargestellt ist (Abb. 16 & 17).⁴⁴ Gleiches lässt sich auch für eine Ringergruppe beobachten, die sogar auf zwei gegenüberliegenden Folia in dieser Weise variiert wird (Abb. 18 & 19).⁴⁵ Hier scheint die Entblößung den Buchmalern als Möglichkeit gedient zu haben, häufig verwendete Motivgruppen mit einfachen Mitteln zu verändern.

Die große Bandbreite der Motive, in denen unbekleidete Protagonisten zu konstatieren sind, spricht dafür, dass die Nacktheit innerhalb der Marginalillustration

⁴⁴ New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 730, fol. 83v, 211r; Arras vor 1250. Zur Interpretation der Szene siehe SÄTTLER, *Neufville-Vitasse Psalter*, Bd. 1, S. 422.

⁴⁵ New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 730, fol. 30v, 31r; Arras vor 1250. Zur symbolischen Bedeutung der Ringer, die oftmals als Sinnbild der Discordia dargestellt wurden, siehe Adolf KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from Early Christian Times to the Thirteenth Century*, London 1939, S. 59, Anm. 3; Durant White ROBERTSON, *A Preface to Chaucer. Studies in Medieval Perspectives*, Princeton 1963, S. 129.



Abbildung 14: London, British Library, Harley Ms. 6563, fol. 86v-87r;
aus: RANDALL, Images in the Margins, Abb. 721.

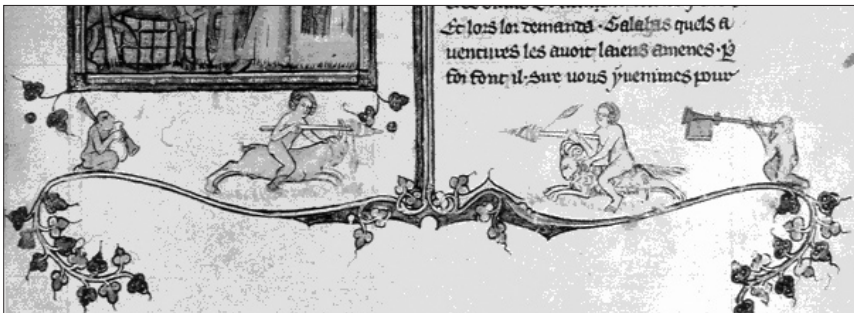


Abbildung 15: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 5218, fol. 10r;
aus: RANDALL, Images in the Margins, Abb. 719.



Abbildung 16: New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 730, fol. 83v;
 © The Pierpont Morgan Library.



Abbildung 17: New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 730, fol. 211r;
 © The Pierpont Morgan Library.

nicht auf einzelne thematische Bereiche oder bestimmte Personenkreise einzugrenzen ist. Zwar tritt sie gehäuft auf im Kontext skatologischer bzw. sexuell konnotierter Szenen oder im Zusammenhang mit Existenzen, die außerhalb der mittelalterlichen Gesellschaft standen, letztendlich lässt sie sich jedoch in nahezu allen Arten von drolastischen Bildformeln beobachten. Aufgrund der Auswechselbarkeit zwischen unbekleideten und bekleideten Protagonisten in vielen *bas-de-page* Szenen wird außerdem evident, dass die Nacktheit zwar ein typisches, indessen nicht unverzichtbares Charakteristikum der Vertreter der malerischen Randzone zu sein scheint. Denn selbst bei sexuellen Handlungen war die Nacktheit nicht unabdingbar. Umso mehr drängt sich die Frage auf, warum man die drolastischen Figuren manchmal nackt darstellte und manchmal eben auch nicht und das oftmals sogar in einer einzigen Handschrift.

Nachdem sich in den letzten Jahrzehnten in der kunsthistorischen Forschung eine Diskussion entsponnen hat, ob die bis dato als lustige Zerstreung des Lesers verstandenen Drolerien⁴⁶ nicht vielmehr den begleitenden Text illustrieren oder eine Art bildliche Glosse zu diesem bilden⁴⁷, ist zu hinterfragen, inwieweit mögliche Text-Bild-Bezüge tatsächlich Erklärungsmuster liefern könnten. Natürlich lässt es sich bei den weit verbreiteten und allgemeingültigen Motiven der Drolerien keineswegs von Textillustrationen im eigentlichen Sinn sprechen, aber gab es möglicherweise bestimmte Termini, die man assoziativ mit der Nacktheit verband?⁴⁸ Unter Berücksichtigung der bisher veröffentlichten Untersuchungsergebnisse zu dieser

46 So zum Beispiel noch bei RANDALL, *Images in the Margins*, S. 14; Geoffrey Galt HARPHAM, *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton 1992, S. 82.

47 Vgl. DAVENPORT, *Illustrations Direct and Oblique*, S. 83–95; Sylvia HUOT, *Visualization and Memory: The Illustration of Troubadour Lyric in a Thirteenth-Century Manuscript*, in: *Gesta* 31 (1992), S. 3–14; GERSON, *Margins for Eros*, S. 47–51; Lucy Freeman SANDLER, *The Word in the Text and the Image in the Margin: The Case of the Lutrell Psalter*, in: *The Journal of the Walters Art Gallery* 54 (1996), S. 87–99; Michael CAMILLE, *Mirror in Parchment. The Lutrell Psalter and the Making of the Medieval England*, London 1998, S. 45; Rosemary Muir WRIGHT, *The Challenge from the Margins*, in: *The Growth of Authority in the Medieval West. Selected Proceedings of the International Conference, Groningen 1997*, hrsg. v. Martin Gosman/Arjo Vanderjagt/Jan Veenstra, Groningen 1999, S. 373–390.

48 So wie das altfranzösische Wort *cul* (vulg.: Arsch) mit dem lateinischen *conculcavit* (er hat niedergetreten) in Verbindung gebracht wurde; Bruno ROY, *L'humour érotique au XV^e siècle*, in: *L'érotisme au Moyen Age*, hrsg. v. dems. Paris 1977, S. 155–171, bes. S. 157; CAMILLE, *Image on the edge*, S. 55, S. 61. Siehe hierzu jedoch auch die kritischen Anmerkungen bei WIRTH, *Marges à drôleries*, S. 293f.



Abbildung 18: New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 730, fol. 30v;
© The Pierpont Morgan Library.



Abbildung 19: New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 730, fol. 31r;
© The Pierpont Morgan Library.

Thematik⁴⁹ sowie meiner eigenen Forschungen⁵⁰ muss diese Frage jedoch ganz eindeutig verneint werden. Es mag zwar punktuelle Bezüge geben – Lucy Freeman Sandler hatte beispielsweise die Nacktheit zweier Männer im „Lutrell Psalter“ auf den Psalmvers 83,3 *Cor meum et caro mea exultavit in Deum vivum* („Mein Herz und meine Seele jubeln ihm zu, dem lebendigen Gott.“) bezogen⁵¹ – aber es existieren keine Hinweise auf eine generelle Abhängigkeit.

Es hat somit fast den Anschein als wollten sich die Nackten in der Marginalillustration jeder vorschnellen Interpretation entziehen. Sie lassen sich weder auf bestimmte Personengruppen eingrenzen, noch lassen sich textimmanente Gründe aufzeigen, die ihr Vorkommen hinreichend erklären würden. Aber vielleicht liefert ja die Frage nach dem Sinn oder Unsinn der Marginalillustration selbst Aufschlüsse über die Bedeutung der Nacktheit. In den Publikationen der letzten Jahrzehnte begegnet man den unterschiedlichsten Erklärungsansätzen zu den Drolerien. So wurden sie ausgehend von Michail Bachtins Konzept einer volkstümlichen und karnevalistischen Gegenwelt zur offiziellen Kultur als Instrument der laikalen Kritik gedeutet.⁵² Dieser Ansatz wurde vor allem von Michael Camille aufgegriffen und vertieft.⁵³ Demzufolge müsste man auch die Nacktheit als volkstümliche Befreiung von den herrschenden Regeln und der etablierten Ordnung begreifen. Hiergegen ist jedoch einzuwenden, dass die Auftraggeber der meisten Handschriften eben jener adeligen oder klerikalen Bevölkerungsschicht angehörten, die durch die Drolerien in Frage gestellt worden wäre. Bisher liegt meines Wissens noch keine befriedigende Begründung vor, warum die Rezipienten der Handschriften einen derartig subversiven Angriff auf ihr eigenes Wertesystem hätten begrüßen sollen.⁵⁴ Auch

49 Konsultiert wurde u. a. die bei Anm. 47 aufgeführte Literatur. Ménard konnte beispielsweise bei dem von ihm untersuchten Alexanderroman überhaupt keine Bezüge zwischen Text und Marginalillustrationen feststellen; MÉNARD, *Illustrations marginales du Roman d'Alexandre*, S. 82.

50 SATTLER, *Neufville-Vitasse-Psalter*, Bd. 1, S. 436–438.

51 SANDLER, *Word in the Text*, S. 92f.

52 Michail BACHTIN, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a. M. 1995 (Erstausgabe 1968).

53 Michael CAMILLE, *The Book of Signs. Writing and Visual Difference in Gothic Manuscript Illumination*, in: *Word and Image 1* (1985), S. 133–148. Ähnlich auch bei Andrew TAYLOR, *Playing on the Margin. Bakhtin and the Smithfield Decretals*, in: *Bakhtin and Medieval Voices*, hrsg. v. Thomas J. Farrell, Gainesville 1996, S. 17–37; Nurith KEENAN-KEDAR, *Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque*. in: *CCMéd 29* (1986), S. 311–330.

54 Eine ähnliche Skepsis gegenüber Camilles Thesen findet sich auch bei: Søren KASPERSEN, *Körper, Trieb und Leibesdenken*, in: *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Groteske Darstellungen in der*

andere rein antithetische Erklärungsversuche wie der von Maria Corti, welche die Drolieren als ein Antimodell zum Text interpretiert⁵⁵, oder von Durant Robertson, der sie als Gegenüberstellung himmlischer und irdischer Liebe bezeichnet⁵⁶, können keine allgemeingültigen Erklärungsmuster für das Phänomen der Nacktheit bieten. Es ist zwar grundsätzlich vorstellbar, dass der entblößte Körper in einem Psalter oder Stundenbuch kontrapunktisch zum sakralen Text der Psalmen oder Stundengebete verstanden werden kann, aber wie wäre der gleiche nackte Körper beispielsweise in einer Alexanderromanze oder einer Decretum Gratiani-Handschrift zu bewerten? Zieht man die weite Verbreitung der nackten drolastischen Figuren sowie die Heterogenität der Texte, in denen sie zu finden sind, in Betracht, lässt sich meines Erachtens eine rein antithetische Erklärung der Nacktheit ausschließen. Mit einer gewissen Skepsis ist auch das von Madeline Caviness für das „Stundenbuch der Jeanne d'Evreux“ vorgelegte feministische Deutungsmuster zu betrachten⁵⁷, da sie allgemein verbreitete Motive, die in einer Vielzahl von Handschriften vorkommen, allein in Bezug auf die Person der Auftraggeberin deutet und als Ausdruck aggressiver männlicher Sexualität wertet.

Wesentlicher hilfreicher bei dem Versuch, dem Phänomen der Nacktheit in der Randzone auf die Spur zu kommen, scheint die moralisch-didaktische Lesart der Drolieren zu sein, die von Lilian Randall in die Forschungsdiskussion eingeführt wurde.⁵⁸ Vor dem Hintergrund, dass sich einige der Marginalmotive in Exempelsammlungen nachweisen lassen, die als Inspirationsquellen für die Predigt intendiert waren, könnte man die Drolieren als belehrende *exempla* verstehen, die den Menschen vor der Sünde und der Verdammnis warnen sollten. Für eine moralisierende Deutung spräche auch die Tatsache, dass einige der gotischen Motive auf tradierte Bildformeln zurückgehen, die in der romanischen Bauplastik im Kontext der Lasterikonographie entwickelt worden waren. Sollte dieser Interpretationsansatz

europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Katrin Kröll/Hugo Steger, Freiburg i. Br. 1994, S. 193–214, bes. S. 207f.

55 Maria Corti, Models and Antimodels in Medieval Culture, in: *New Literary History* 10 (1978), S. 339–366. Dieser Ansatz wurde von Michael Camille aufgegriffen; CAMILLE, *Play, Piety and Perversity*, S. 172–175.

56 ROBERTSON, Preface to Chaucer, S. 30.

57 Madeline H. Caviness, Patron or Matron? A Capetian Bridge and a Vade Mecum for Her Marriage Bed, in: *Speculum* 68 (1993), S. 333–362.

58 Lilian M. C. Randall: Exempla as a Source of Gothic Marginal Illumination, in: *ArtBull* 39 (1957), S. 97–107. Ähnlich auch bei ROBERTSON, Preface to Chaucer, passim; Howard Helsinger, Images on the Beatus Page of Some Medieval Psalters, in: *ArtBull* 53 (1971), S. 161–176.

zutreffen, wären die Nackten in der Marginalillustration als *exempla negativa* zu verstehen, die vor der Entblößung und den damit verbundenen Gefahren fleischlicher Begierden warnen sollten. Beim ungehemmten Ausleben seiner Triebe und Gelüste drohte der Mensch der Bestialität und Monstrosität zu verfallen.⁵⁹ Ein bildlicher Ausdruck dieser Warnung könnte beispielsweise der nackte, mit einem Schweif versehene Falkner-König in einer pikardischen Lancelot-Handschrift des späten 13. Jahrhunderts gewesen sein (Abb. 20).⁶⁰ Noch deutlicher tritt der Zusammenhang zwischen Nacktheit und Kreatürlichkeit jedoch bei den sogenannten Singerien zu Tage, da die dort gezeigten Affen oftmals kaum von den entblößten Sündern der Randzone zu unterscheiden sind (Abb. 21).⁶¹ Dass mit der Nacktheit sogar die Gefahr ewiger Verdammnis verbunden war, führen Darstellungen verzweifelter, sich die Haare raufender Nackter vor Augen, die an die Verurteilten des Jüngsten Gerichtes erinnern (Abb. 22 & 23).⁶²

Dessen ungeachtet wäre es meiner Ansicht nach jedoch zu kurz gegriffen, die Darstellung von Nacktheit allein auf diesen moralischen Deutungsansatz zu reduzieren. Ein weiterer, nicht zu unterschätzender Gesichtspunkt dürfte nämlich in der humoristischen Komponente des nackten Körpers zu sehen sein. Wie Bruno Roy in einem Artikel zur Erotik des Mittelalters zu Recht bemerkt, war damals wie heute

59 Siehe hierzu die Quellen bei Michael CURSCHMANN, *Facies peccatorum – Vir bonus: Bild-Text-Formeln zwischen Hochmittelalter und früher Neuzeit*, in: *Poesis et Pictura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken*. Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Stephan Füssel/Joachim Knape, Baden-Baden 1989, S. 157–189.

60 „Lancelot du Lac“ (New Haven, Yale University, Beinecke Libr., Ms. Pt. 3, fol. 363r; Pikardie spätes 13. Jahrhundert); RANDALL, *Images in the Margins*, Abb. 183.

61 Siehe zum Beispiel die Affen in einem Psalter (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 6, fol. 153r; Flandern frühes 14. Jahrhundert); RANDALL, *Images in the Margins*, Abb. 52. Zu dem Motiv der Affen siehe: Jean WIRTH, *Les singes dans les marges à drôleries*, in: *Micrologus. Natura, science e società medievale* 8 (2000), S. 429–444.

62 Wie beispielsweise der verzweifelte Nackte in einer „Histoire du graal“ von Robert de Boron (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 95, fol. 350r; Picardie spätes 13. Jahrhundert); RANDALL, *Images in the Margins*, Abb. 460. Zum Vergleich eine Randzeichnung mit auferstehenden Toten in einem Psalter (Oxford, Bodleian Library, Ms. Jesus 40, fol. 150r); RANDALL, *Images in the Margins*, Abb. 272. Zur Verbindung von Nacktheit und Höllendarstellungen siehe MILES, *Carnal Knowing*, S. 147. Auch Kröll weist darauf hin, dass das erste Auftreten drolastischer Bildformeln mit dem Auftauchen der Laster- und Weltgerichtsdarstellungen und einer Vielzahl von Teufelsgestalten im 11. und 12. Jahrhundert korrespondiert; Katrin KRÖLL, *Die Komik des grotesken Körpers*, in: *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, hrsg. v. Katrin Kröll/Hugo Steger, Freiburg i. Br. 1994, S. 11–105, bes. S. 66.



Abbildung 20: New Haven, Yale University, Beinecke Libr., Ms. Pt. 3, fol. 363r; aus: RANDALL, Images in the Margins, Abb. 183.

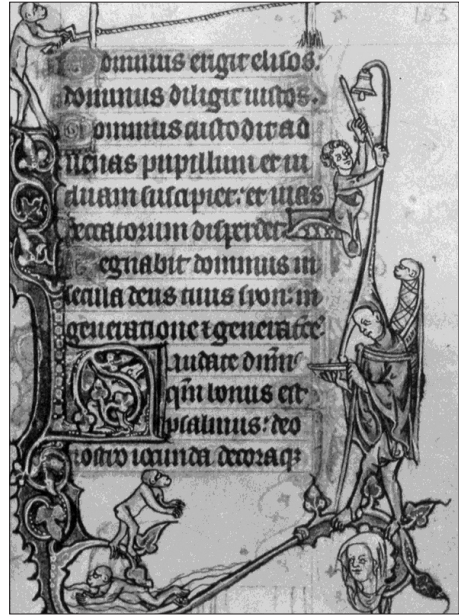


Abbildung 21: Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 6, fol. 153r; aus: RANDALL, Images in the Margins, Abb. 52.

das einzige Kriterium für Komik das Lachen.⁶³ Und da wir aus unserer Sicht als moderner Betrachter nur schwer beurteilen können, was einen mittelalterlichen Menschen amüsierte, sind wir in dieser Frage auf Vermutungen und Analogieschlüsse angewiesen. In der mittelalterlichen Literatur zumindest war die unfreiwillige Entblößung ein beliebter Scherz (*ridiculum*).⁶⁴ Vor allem in der Gattung der altfranzösischen Fabliaux wurde die Nacktheit als bewusste Normverletzung eingesetzt,

⁶³ „Au Moyen Age comme aujourd’hui, il n’existe qu’un critère objectif du comique, c’est le rire.“ („Im Mittelalter wie auch heute gibt es lediglich ein objektives Kriterium für das Komische, nämlich das Lachen.“) Roy, *L’humour érotique au XV^e siècle*, S. 156.

⁶⁴ Vgl. Ernst Robert CURTIUS, Scherz und Ernst in mittelalterlicher Literatur, in: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, hrsg. v. dems., Bern 1948, S. 420–435, bes. S. 434f. Zu dem Aspekt der komischen Nacktheit im höfischen Roman des 12. und 13. Jahrhunderts, siehe Philippe MÉNARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age (1150–1250)* (Publications Romanes et Françaises 55), Genf 1969, S. 261–263.

um den Leser zu erheitern.⁶⁵ Nachdem nicht nur einzelne Motive der Drolerien wie der Geschlechterkampf, der Kampf um die Hose oder der betrogene Hahnrei⁶⁶, sondern auch die Tendenz zur Obszönität ganz generell in der burlesken Schwankliteratur ihren Widerhall fand⁶⁷, dürften die nackten Vertreter in den Randzonen den mittelalterlichen Rezipienten sicherlich ebenso zum Lachen gereizt haben wie die nackten Protagonisten der Fabliaux.

Moral und Vergnügen scheinen also die beiden Fixpunkte gewesen zu sein, zwischen denen die Nacktheit in der Marginalillustration oszillierte. Damit bewegt sie sich im gleichen Spannungsfeld wie die Drolerien als solche, denn auch bei diesen vereinen sich moralisierende und komische Aspekte.⁶⁸ Sie sind bildlicher Ausdruck einer Entwicklung, die sich in ähnlicher Form auch bei der Predigtliteratur und den geistlichen Spielen einerseits⁶⁹ sowie den Fabliaux andererseits beobachten lässt⁷⁰. Während der Scherz Jacques de Vitry zufolge in der Predigt dazu dienen sollte, die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu erhalten und ihn vor dem Schlafe zu bewahren⁷¹, und auch die Mummereien und Krämerszenen in den geistlichen Spielen eine

65 Zum Motiv der Nacktheit in der Fabel und ihren verschiedenen Ausprägungen siehe: Marie-Thérèse LORCIN, *Le nu et le vêtu dans les fabliaux*. In: *Le nu et le vêtu au Moyen Age (XII^e-XIII^e siècles)*. Actes du 25^e colloque du CUERMA, 2-3-4 mars 2000, Aix-en-Provence 2001, S. 231–241.

66 Der Begriff *portesson corn* (Hörner tragen), erscheint erstmalig in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts und wurde um 1150 bei den Troubadours der gängige Ausdruck für den *cocu*, den Hahnrei; LEIBBRAND, *Formen des Eros*, Bd.1, S. 618. Zum Motiv des Hahnreis in den Fabeln siehe u. a. Sidney E. BERGER, *Sex in the Literature of the Middle Ages: The fabliaux*, in: *Sexual Practices & The Medieval Church*, hrsg. v. Vern L. Bullough/James A. Brundage, New York 1982, S. 162–175, bes. S. 163.

67 Zur Obszönität der Fabeln siehe Wolf-Dieter STEMPEL, *Mittelalterliche Obszönität als literarästhetisches Problem*, in: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, hrsg. v. Hans Robert Jauf, München 1968, S. 187–205, bes. S. 197f.

68 Ähnlich bei KRÖLL, *Die Komik des grotesken Körpers*, S. 91.

69 Zum Mischen von Scherz und Ernst (*ludicra seriis miscere*) siehe: R. H. BOWERS, *The Comic in Late Medieval Sensibility (Piers Plowman B. v.)*, in: *The American Benedictine Review* 22 (1971), S. 353–363, bes. S. 353.

70 Nicht nur in der Frage der moralischen Attitude, sondern auch im Aufbau der Fabeln und der Predigten lassen sich Gemeinsamkeiten beobachten, siehe BERGER, *Sex in the Literature*, S. 172.

71 So schreibt er in seinem ausführlichen Prolog zu den *Sermones vulgares*: „*Haec diximus contra quosdam neophytos, qui sibi videntur scioli, nec reprehendere formidant illos qui per per experientiam noverunt quantus fructus proveniat ex hujusmodi fabulosis exemplis laicis et simplicibus personis, non solum ad edificationem, sed ad recreationem, maxime quando fatigati et tedio affecti incipiunt dormire.*“ (Dieses sagen wir gegen gewisse Neubekehrte, die nur halbgebildet sind, aber nicht zögern jene zu tadeln, welche durch Erfahrung erkannt haben, welch großer Nutzen aus derartig fabelhaften Exempla bei Laien und einfachen Personen entstehen könnte, nicht nur zur Erbauung, sondern



Abbildung 22: Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 95, fol. 350r; aus: RANDALL, Images in the Margins, Abb. 460.



Abbildung 23: Oxford, Bodleian Library, Ms. Jesus 40, fol. 150r; aus: RANDALL, Images in the Margins, Abb. 272.

ähnliche Funktion gehabt haben dürften, wurde dagegen in den Schwänken die derbe Komik meist durch einen moralisierenden Schluss entschärft.⁷² In ähnlicher Weise diente wohl auch der komische Aspekt der Nacktheit dazu, die Androhung ewiger Verdammnis humoristisch zu brechen. Gleichzeitig vertraute man auf die der Nacktheit innewohnende Warnung vor den Gefahren des Kreatürlichen, um die Darstellung grober Obszönitäten zu legitimieren. In ihrer Ambivalenz ist die Nacktheit somit ein typisches Element der gotischen Drollerien, das angesichts seiner weiten Verbreitung nicht bei jedem Auftreten nach einer spezifischen Erklärung verlangt.

Führt man sich die beiden Beispiele aus dem „Neufville-Vitasse Psalter“, die Ringer und die Gehörnten, nochmals vor Augen, wird außerdem deutlich, dass es offensichtlich keine allgemeingültigen Regeln für die Wiedergabe von Nacktheit in der Marginalzone gab. Letztendlich scheint der Wechsel zwischen Entblößung und Bekleidung für die Illuminatoren auch ein probates Mittel gewesen zu sein, um die sich oftmals monoton wiederholenden Motive zu variieren (Abb. 16–19).

auch zur Erholung, besonders wenn die Müden und durch Überdruß Erschöpften beginnen einzuschlafen.); Prolog ediert bei „The Exempla or Illustrative Stories from the Sermones Vulgares of Jacques de Vitry“, ed. v. Thomas Frederick CRANE, London 1890, XLII. Siehe hierzu auch: Joachim SUCHOMSKI, „Delectatio“ und „Utilitas“. Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterlicher komischer Literatur, Bern/München 1975, S. 77.

⁷² Vgl. MÉNARD, *Les fabliaux*, S. 109f.; BERGER, *Sex in the Literature*, S. 173–175; Rosanna BRUSEGAN, *La naïveté comique dans les fabliaux à séduction*, in: *Comique, satire et parodie dans la tradition renardienne et les fabliaux* (Actes du colloque des 15 et 16 janvier 1983), hrsg. v. Danielle Buschinger/André Crépin, Göttingen 1983, S. 19–30, bes. S. 22.

Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:

Verinoka SATTLER, *Nacktheit am Rande. Die Darstellung von Nacktheit in der gotischen Marginalillustration*, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ *Nacktheit im Mittelalter* (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 185–210.

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 Zöschrsg.

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, *Bogenschütze, 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 Wetzler, 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. ORT, *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 Vocelka, Frankfurt a. M. 1994, S. 187–295, bes. S. 203–206.

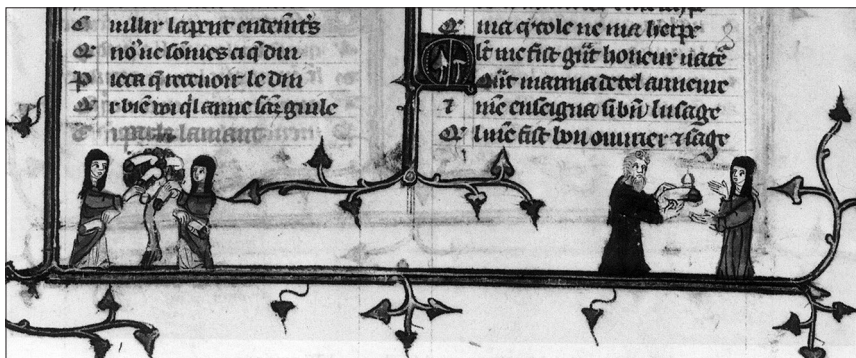


Abbildung 1: Phallusbaum. Bas-de-page-Zone einer Rosenroman-Handschrift, um 1340, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 25526, fol. 160r.



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 courtaise 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 kursorisch 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 blasmer / Qui seut sa blanche char mostrer / A ces de cui n'est pas privée. / Aucune laisse desfermee / Sa poitrine, por ce c'on voie / Confaitement sa char blancheoie; / Une autre laisse tot de gré / Sa char aparoir au costé; / Une ses jambes trops 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 HANSEN, *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 Trientner Adlerturm fresken (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. Jaromir 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 abwendender 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 Castelnuovo, 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: Noble 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 Festsaaes 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 Fruchtepflückens 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*.

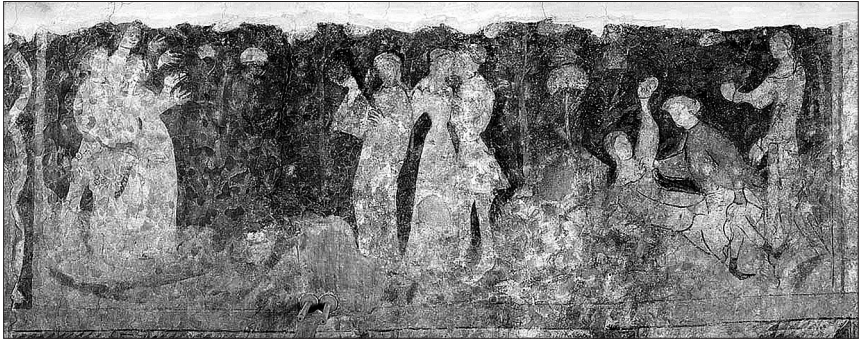


Abbildung 5: Ballspiel, Liebespaar und „Spiegelraub“. Fresko, um 1400, Wien, Haus Tuchlauben 19, Festsaal, Nordwand.

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 Kritzeleien 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 Engelmar Neidharts Geliebter Friederun ihren Spiegel entreißt – auch das möglicherweise eine sexuelle Metapher, mit der eigentlich die Entjungferung des Mädchens gemeint sein könnte.⁴⁹ Eine Interpretation in diese

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

44 Vgl. André BECHTOLD, Die andere Seite der Minne: Erotische Wandkritzeleien auf Schloss Runkelstein, in: Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, Bozen 2000, S. 203–215, zur Frage nach der Datierung der Kritzeleien 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 Altstadthaus, 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 aufwies.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 Hanco 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 Hanco 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*; NOTHDURFTER, *Lichtenberg*, S. 9–13; Helmut STAMPFER, *Katalognummer 2f.*, in: *Ausstellungskatalog II 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-Niedereren (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 Drollerie-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.

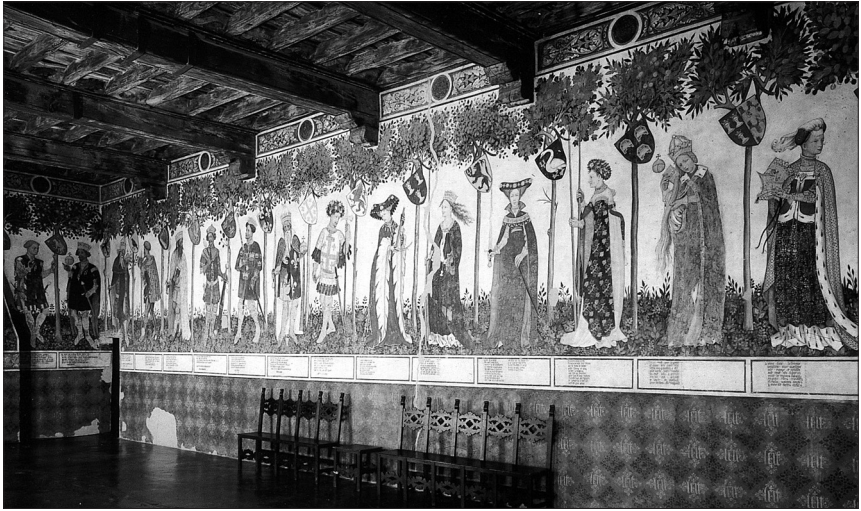


Abbildung 14: Die Neun Helden und die Neun Heldinnen. Fresko, um 1420, Schloss Manta bei Saluzzo, Sala Baronale, Nordwand.

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, wengleich 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, Jaquero, 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 unbedeckte 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 KÜTSCHBACH, *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 *Originalizitate 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 18: Angenehm temperiertes Wasser. Zeichnung, um 1390, Tacuinum Sanitatis, Lüttich, Bibliothèque Générale, Ms. 1041, fol. 76.



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 „einzig 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 PURSCHE, 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. Möglicherweise

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 zensurierender 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, Münsterergasse 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 Genusssucht. [...] 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 obiiciuntur 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 oblitio, ibi omnis virtus exulat; non est verecundia, abest temperantia, regnat gula, insanit luxuria. [...] In balneo nudis consistunt, 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 Drolerien, 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 Vocelka, 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 Schlafrum 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 Schlafrum 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 Verborgen. 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.

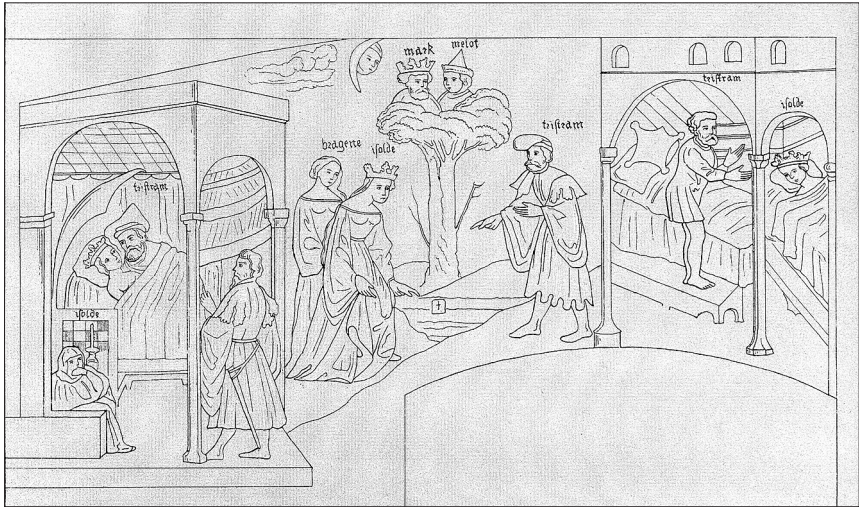


Abbildung 22: Szenen aus dem Tristanzyklus (Marjodo entdeckt Tristan und Isolde; Baumgartenszene; Tristans Bettsprung). Burg Runkelstein bei Bozen, Fresko, um 1400, Umzeichnungen von Ignaz Seelos 1857.

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. Gisliind 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

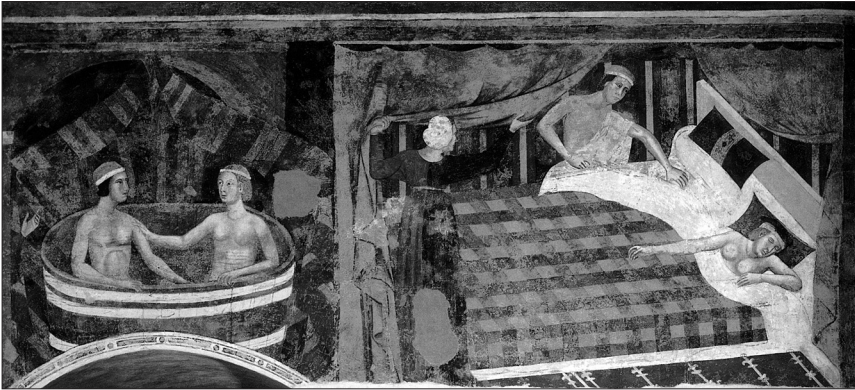


Abbildung 25: Memmo di Filipuccio, „Bathhouse Romance“: Zweite und dritte Szene. Fresko, um 1310, San Gimignano, Palazzo Communale, Turmzimmer, Ostwand.

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 verbreit-

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, *Weißbilder 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 unbedeckt; 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.

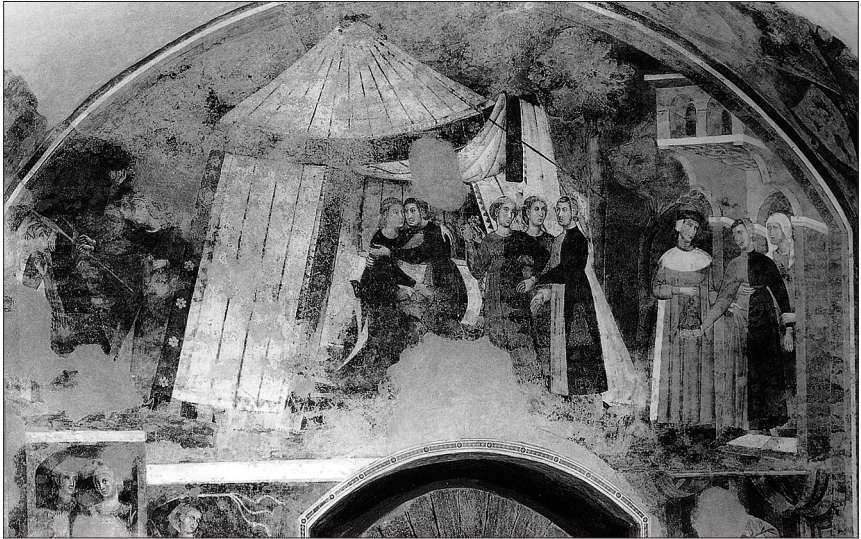


Abbildung 26: Memmo di Filippuccio, Parabel vom Verlorenen Sohn. Fresko, um 1310, San Gimignano, Palazzo Communale, Turmzimmer, Nordwand.

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.

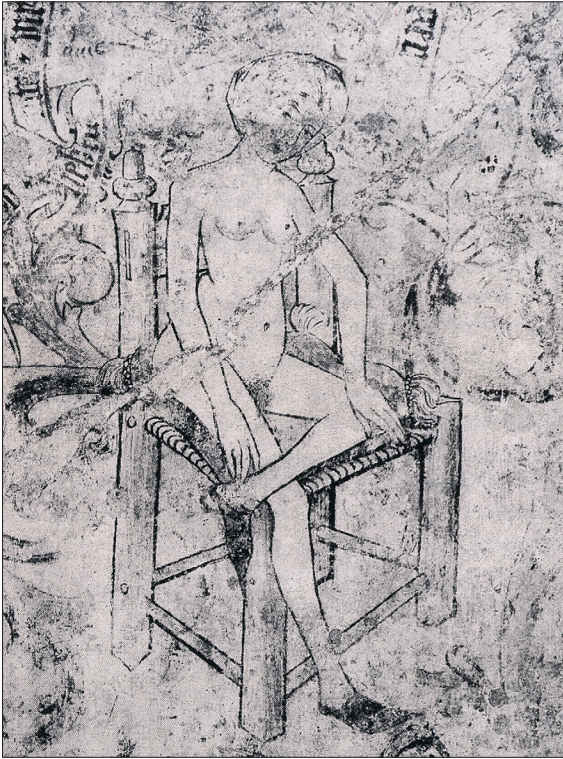


Abbildung 27: Sitzender Frauenakt. Fresko, um 1480, ehm. Solbad Hall in Tirol, Haus Rosengasse 6 (jetzt: Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum).

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 Fleischeshlust 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 söllliche pilder kauffen [...] Wann wir bedürffen uns nicht raizen czü sölllichen 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 zugeordnet 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 ernstesten 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 illuminierten 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 Liebesszene. Daneben trifft man jedoch vereinzelt auch auf Aktfiguren, die nicht durch einen solchen Erzählzusammenhang 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 místo Kristova umučení malují trojanské bojuvání. [...] A místo obcování Krista malují život Najtharta. A místo svatých panen umučení malují bláznivých panen frejování a naháčův 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.

JULIA WEITBRECHT

*Die magd nakint schowen /
Ir reinen lip zerhowen*

Entblößung und Heiligung in Märtyrerinnenlegenden

Untersucht wird ein Motivkomplex in spätantiken und mittelalterlichen Legenden weiblicher Märtyrer: Die gewaltsame Entblößung und öffentliche Vorführung der Märtyrerin steht dabei meist in Zusammenhang mit Übergriffen ihrer heidnischen Widersacher oder dem Schaukampf in der Arena. Die Rettung der Protagonistin erfolgt in Form eines Verhüllungswunders, bei dem ihre Blöße durch göttliches Eingreifen bedeckt wird. Nacktheit wird damit zum Darstellungsmittel von Heiligkeit: Entblößung und Verhüllung werden als Bestandteil des Martyriums mit dem Prozess der Heiligung in Verbindung gesetzt. Heiligung erscheint hier als gewaltsame Transformation des im Martyrium ausgestellten Körpers, wobei das intradiegetische Publikum (und indirekt auch der Rezipient) zum Zeugen des Martyriums gemacht wird. Dieser Aspekt der Öffentlichkeit von Heiligung steht in der Märtyrerlegende auch in einem Zusammenhang mit dem Strafwesen und der ludischen Tradition des kaiserzeitlichen Rom: Die Inszenierung imperialer Macht in den Spielen, oder vielmehr das Scheitern der Machtdemonstration angesichts der wiederhergestellten Körper der Märtyrer, werden zum Kern christlicher kollektiver Selbstdeutung und Kommemoration in der Legende. Dies kann als Akt der innovativen Transgression verstanden werden: Soll aus Sicht der weltlichen Machthaber die Verletzung geltender Norm geahndet werden, wird diese jedoch von den Märtyrern unterlaufen, denn die Strafe bleibt folgenlos und der gefolterte Körper erfährt seine Wiederherstellung. In der kollektiven Erregung über die gewaltsame Entblößung findet eine Solidarisierung des Publikums mit den vermeintlichen Straftätern statt und es entstehen Freiräume für die Konstituierung neuer Normensysteme.

Agape, Thionia und Irene, die Mägde der heiligen Anastasia, sind allesamt schöne christliche Jungfrauen. Als solche sind sie den in der Märtyrerlegende üblichen Nachstellungen ausgesetzt und werden vom römischen Präfekten in eine Kammer gesperrt. Als dieser jedoch Anstalten macht, „seine Begierde zu befriedigen“¹, wie es in der „Legenda Aurea“ heißt, wird er derart mit Geistesverwirrung geschlagen,

1 [...] *ut suam libidinem exerceret*. JACOBUS DE VORAGINE, *Legenda aurea*. Lat./Dt. (RUB 8464), ausgew., übers. u. ed. Rainer NICKEL, Stuttgart 1988, S. 76–81, S. 78/79.

dass er sich statt an den Mädchen an den in der Kammer aufbewahrten Töpfen und Kesseln vergeht. Dabei macht er sich so schmutzig, dass seine Diener ihn für einen Dämon halten und ordentlich verprügeln. Mit dieser Episode sind die Verfolgungen für die Jungfrauen allerdings noch nicht zu Ende: Nachdem der Präfekt nicht zum Ziel, sondern höchstens ‚zu Potte‘ gekommen ist, verlangt er, man möge die Jungfrauen entkleiden, damit er sich zumindest am Anblick ihrer nackten Körper delectieren könne.

In ähnlicher Form verlaufen die meisten Lebensbeschreibungen frühchristlicher Märtyrerinnen: Sie nehmen das Christentum an und müssen fortan diese Entscheidung ebenso wie Leib und Leben verteidigen. Zusätzlich sind sie stets in Gefahr, ihre Keuschheit an ihre heidnischen Widersacher zu verlieren. So bizarre und mitunter komische Formen das auch annehmen kann, letztlich bleibt das Märtyrerleben im narrativen Überbietungsgestus der Legende eine schier nicht enden wollende Aufzählung von Demütigungen, Drohungen und physischen Kränkungen, bis schließlich der Märtyrertod die Erlösung, gleichsam auch die des Lesers, bringt und zum finalen Beweis der Überlegenheit des Christentums wird.² In diesem Kontext überrascht es nicht, dass die öffentliche Entblößung der Heiligen offenbar einen festen Platz unter den Marterpraktiken bzw. im Ensemble legendarischer Erzählbausteine besitzt³: Entblößung als Demütigung, als Strafe, als Auftakt zur Vergewaltigung, als Teil des Schaukampfes in der Arena.

In der Anastasialegende wird jedoch, wie bei allen anderen Angriffen auch, im letzten Augenblick durch göttliches Eingreifen die Lage zugunsten der Heiligen entschieden. So bleibt dem Präfekten nicht nur der Vollzug, sondern schließlich

² Jutta Meindl-Weiss beschreibt diese Dynamik am Beispiel des extensiven Martyriums der Martina: „Jede überlebte Marter beweist die unerschöpfliche Güte und Mächtigkeit Gottes, während sie gleichzeitig immer grausamere Methoden der Folter herausfordert. Dass die Heilige schließlich stirbt, bedeutet nicht ihre Niederlage, sondern den Sieg ihrer Standhaftigkeit über das Locken und Drohen ihrer Feinde.“ Jutta MEINDL-WEISS, *Eine vergessene Heilige. Studien zur Martina Hugos von Langenstein*, Frankfurt a. M. 2002, S. 15. Vgl. Konrad ZWIERZINA, *Die Märtyrer vom unzerstörbaren Leben*, in: *Innsbrucker Festgruß von der Philosophischen Fakultät dargebracht der 50. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Graz*, Innsbruck 1909, S. 130–158.

³ Vgl. Hans-Jürgen BACHORSKI/Judith KLINGER, *Religiöse Leitbilder und erzählerisches Spiel. Zur mittelalterlichen Legende*, in: *Literatur als religiöses Handeln? (Religion, Kultur, Gesellschaft 2)*, hrsg. v. Karl E. Grözinger/Jörg Rüpke, Berlin 1999, S. 99–133, S. 112; siehe auch Hans-Jürgen BACHORSKI/Judith KLINGER, *Körper-Fraktur und herrliche Marter. Zu mittelalterlichen Märtyrerlegenden*, in: *Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur*, hrsg. v. Otto Langer/Klaus Ridder, München 2000, S. 309–333, S. 311.

auch der bloße Anblick der drei Jungfrauen durch ein Wunder verwehrt, denn, wie es in der „Legenda Aurea“ weiter heißt, „ihre Kleider blieben so fest an ihren Körpern haften, daß man sie nicht ausziehen konnte.“⁴ Solche Verhüllungswunder⁵ kommen auch in anderen Märtyrerinnenlegenden vor. Dort bleibt es nicht bei der Androhung der Entblößung: Die Heilige wird, häufig in der Arena im Zuge des eigentlichen Martyriums, gewaltsam entkleidet und öffentlich vorgeführt, ihre Blöße dann aber durch göttliches Eingreifen wieder bedeckt. So entgeht die heilige Agnes den unzüchtigen Blicken ihrer Verfolger, weil Gott ihr Haar so lang wachsen lässt, „dass sie durch [ihre] Locken besser als durch ihre Kleider bedeckt zu sein schien.“⁶ Als Agnes dennoch ins Bordell verschleppt wird, geschieht ein weiteres Wunder und sie wird von einem so blendenden Licht umgeben, *ita ut nullus posset eam prae splendore nec contingere nec videre.*⁷ – so dass niemand sie aufgrund des Glanzes *berühren oder sehen* konnte. Diese parallele Formulierung deutet darauf hin, dass der Blick auf den nackten Körper eine ähnlich große Kränkung darstellt wie seine Antastung. Der Kirchenvater Ambrosius thematisiert dies in seiner Schrift „De virginibus“ im Zusammenhang mit der beispielhaft keuschen Thekla. Als sie den Löwen vorgeworfen wird und diese ihr, statt sie zu zerfleischen, zahm ergeben die Füße lecken, heißt es:

„[Die Löwen] wurden [...] Lehrer der Keuschheit, indem sie der Jungfrau nur die Füße kosten, die Augen gleichsam aus Schamhaftigkeit zur Erde gesenkt, daß nichts Männliches, und wäre es auch tierischer Art, die entblößte Jungfrau anblickte.“⁸

4 [...] *statum earum vestimenta sic corporibus adhaeserunt, ut nullo modo exui valerent.* JACOBUS DE VORAGINE, *Legenda aurea*, ed. NICKEL, S. 78f.

5 In gängigen Typologien der Wunder (etwa: Heilungs-, Rettungs- und Strafwunder) wäre dieser Typus bei den Rettungs- oder Nothilfewundern einzuordnen, vgl. Bernd KOLLMANN, Wunder IV (Neues Testament), in: TRE 36 (2004), S. 389–397. Narratologisch interessant ist dabei, dass diese Wunder jeweils individuell auf ein akutes Bedürfnis antworten, gewissermaßen einen Mangel beheben, und darin die besondere Verbindung der Heiligen zur Transzendenz zeigen.

6 [...] *ut melius videretur eorum fimbriis quam vestibus tecta.* Acta Sanctorum (AASS), Bd. 1-68, ed. Jean BOLLAND u. a., Antwerpen/Brüssel/Tongerloo 1643-1940 (Nachdruck d. Bde. 1-60 Turnhout 1966-1971), Ianuarii II, Antwerpen 1643, S. 350–363, S. 352. Für die Übersetzung aus dem Lateinischen, auch im Folgenden (so nicht anders angegeben), danke ich Lutz Bergemann.

7 Ebd. Meine Hervorhebung.

8 *Docuerunt etiam castitatem, dum virgini nihil aliud nisi plantas exosculantur, demersis in terram oculis, tamquam verecundantibus, ne mas aliquis vel bestia virginem nudam videret,* AMBROSIIUS VON MAILAND, *De virginibus* II, 3, 20, in: PL 21, ed. Jacques-Paul Migne, Paris 1845, Sp. 187–231, Sp. 212. Zitiert nach: Joh. Ev. NIEDERHUBER (Übers.), *Des Heiligen Kirchenlehrers Ambrosius von Mailand*

Diese Furcht vor *impudici oculi*, vor schamlosen Augen, belegen weitere Beispiele, die vom göttlichen Schutz vor den Blicken berichten: Als die heilige Barbara nackt durch die Stadt geführt wird, betet sie darum, dass ihr Körper ebenso bedeckt wird, wie die Wolken den Himmel bedecken, um „den grausamen Menschen nicht zum Gespött“ zu werden.⁹ Auf diese Bitte hin wird ihr von einem Engel ein schneeweißes Kleid angetan.¹⁰ An der heiligen Martina vollzieht sich eine Art Autoillumination,

ausgewählte Schriften, Bd. 3, Pflichtenlehre und ausgew. kleinere Schriften (Bibliothek der Kirchenväter 32), Kempten/München 1917, S. 352f. Vgl. zur Kränkung durch Blicke auch Tertullian: *Omnis publicatio virginis bonae stupri passio est et tamen vim carnis pati minus est [...] („[...] für ein rechtschaffenes Mädchen bedeutet jede Bloßstellung gleichviel wie das Ertragen einer Schande. Und dennoch ist es das geringere Übel, die Vergewaltigung des Körpers zu erleiden [...]“)*; TERTULLIAN, *De virginibus velandis*. Übersetzung, Einleitung, Kommentar. Ein Beitrag zur altkirchlichen Frauenfrage, ed. Christoph STÜCKLIN, Bern/Frankfurt a. M. 1974, III, 4, S. 22/23.

9 *Do sach sū über sich in den himmel vnd sprach: Herre sit du den himmel mit wolken bedeckest fo bitte ich dich daz du mich nüt furfmohest vnd die blöße mins libes bedeckest daz ich iht zū spotte den vnniltten mannen werde.* ‘Die ‚Elsässische Legenda Aurea‘, Bd. 1, Das Normalkorpus (Texte und Textgeschichte 3), ed. Ulla WILLIAMS/Werner WILLIAMS-KRAPP, S. 816; so auch im „Buoch von den heiligen megden und frowen“, Hs. Licht. 69, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, 1ra–233ra, 168ra. Beschreibung bei Felix HEIMER/Gerhard STAMM, *Die Handschriften von Lichtenthal (Die Handschriften der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe 11)*, Wiesbaden 1987, S. 173–175; s. auch Konrad KUNZE, *Buch von den heiligen Mägden und Frauen*, in: 2VL 1 (1978), Sp. 1087–1089; Inhaltsverzeichnis bei Konrad KUNZE, *Alemannische Legendare (I)*, in: *Alemannisches Jahrbuch 1971/72* (1973), S. 20–45, S. 33; Korrekturen bei HEIMER/STAMM, *Handschriften*, S. 173. Das „Buoch von den heiligen megden und frowen“ ist noch nicht ediert, es liegen lediglich die Legende der Maria Aegyptiaca und die Pelagialegende vor: *Die Legende der heiligen Maria Aegyptiaca. Ein Beispiel hagiographischer Überlieferung in 16 unveröffentlichten deutschen, niederländischen und lateinischen Fassungen (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 28)*, ed. Konrad KUNZE, Berlin 1978, S. 82–87; vgl. dazu Konrad KUNZE, *Studien zur Legende der heiligen Maria Aegyptiaca im deutschen Sprachgebiet*, Berlin 1969, S. 101–103; Konrad KUNZE, *Deutschsprachige Pelagia-Legenden des Mittelalters*, in: *Pélagie la pénitente. Métamorphoses d’une légende*. Bd. 2, *La survie dans les littératures européennes*. hrsg. v. Pierre Petitmengin, Paris 1984, S. 295–335, S. 322–328. Das „Buoch von den heiligen megden und frowen“ ist hier interessant, weil es die recht seltenen Legenden der Märtyrerinnen Thekla, Perpetua (als eigenständige und nicht wie in der „Legenda Aurea“ als Teil der Saturninuslegende) und Martina verzeichnet. Dazu zeichnet sich die Kompilatorin Regula durch die profunde Kenntnis der und den kritischen Umgang mit den lateinischen Quellen aus. Zu Fragen der Konzeption und Kommunikationssituation des „Buoch von den heiligen megden und frowen“ in Kloster Lichtenthal s. Edith FEISTNER, *Historische Typologie der deutschen Heiligenlegende des Mittelalters von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis zur Reformation (Wissensliteratur im Mittelalter 20)*, Wiesbaden 1995, S. 292–310.

10 Diese explizite und für eine Märtyrerlegende eher ungewöhnliche Bitte um Schonung unterstreicht noch den brisanten Status der Nacktheit im Vergleich zu anderen Martern. Für den Hinweis danke ich Stefan Bießenecker.

denn ihr entblößter Körper beginnt zu leuchten und erscheint „weißer als Schnee, so dass man sie vor Widerschein gar nicht sehen konnte“.¹¹ Thekla wiederum wird den Blicken der Zuschauer in der Arena durch *[e]in füeriges wolken*¹², eine Feuerwolke, entzogen. Als der Richter sie begnadigt und ihr Kleider geben lassen will, weist sie diese zurück, denn „derjenige, der mich beim Tierkampf mit der brennenden Wolke bekleidete, wird mich am Jüngsten Tag mit dem Kleid der Ehren und des Heils bekleiden.“¹³

Auf dieses „Kleid des Heils“ und das Verhältnis von Bekleidung und Nacktheit kann hier nicht näher eingegangen werden.¹⁴ Mit Hinblick auf den Zusammenhang

11 *Da sie nacket stunt, wart sie wysser dan der snee, daz man sie von wider glestende nit wol mochte gesehen.* „Buoch von den heiligen megden und frowen“, 110^{vb}. Transkription nach FEISTNER, Typologie, S. 300. Vgl. auch die Acta Sanctorum, ed. BOLLAND u. a., Januarii I, Antwerpen 1643, S. 11–19, S. 13: *Tunc iratus Imperator iussit eam exspoliari, & circumcinctam eam iussit incidi. Ministri vero citius fecerunt quae iussi sunt. Sancta autem Martyr ostendebatur candida sicut nix, cuius splendebat corpus, & nitor claritatis eius caligare faciebat respicientes eam.* (Da geriet der Kaiser in Zorn und befahl, sie auszuziehen, und er befahl, sie rundum zu scheren. Die Diener aber taten [dies noch] schneller, als ihnen befohlen war. Die heilige Märtyrerin aber erschien so weiß wie Schnee, ihr Körper glänzte, und der Glanz dieser Helle bewirkte, dass diejenigen blind wurden, die auf sie zurückblickten.) Die Martinallegende ist in der deutschen Überlieferung sehr selten, vgl. MEINDL-WEISS, Vergessene Heilige, S. 11–15. Die auch im Hinblick auf Kleidungs-Metaphorik interessante Martina Hugos von Langenstein parallelisiert in der Beschreibung des Vorgangs ebenfalls Angesehen- und Angetastet-Werden: *Er hiez ir abe ziehin / Div magtlichin cleider / Ir kivschin libes leider / Und hiez enblæzin ir lip / Die reinen maget niht wip / Vnd gebot den helle kinden / Die gemahel cristes binden / An fuozen vnd an henden / Uor den luten schenden / Zespotte mit vngelinpfe / Dem volke da zeschimpfe / Die magd nakint schowen / Ir reinen lip zerhowen*, HUGO VON LANGENSTEIN, Martina (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart 38), ed. Adelbert von KELLER, Stuttgart 1856, 93d, V. 102–94, V. 2. (Er befahl, ihr die jungfräulichen Kleider vom keuschen Körper zu ziehen, und ordnete an, ihren Körper zur entblößen, die reine Jungfrau, nicht Frau. Und er befahl den Höllenkindern, die Braut Christi an Füßen und Händen zu fesseln, vor den Leuten zu entehren durch Spott und Schande, dem Volk zur Unterhaltung die Jungfrau nackt zu zeigen, ihren reinen Körper zu zerstören.)

12 „Buoch von den heiligen megden und frowen“, Hs. Licht. 69, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, 184^{va}. Meine Transkription. Vgl. die apokryphen Acta Pauli et Theclae, in: Acta Apostolorum Apocrypha. Bd. 1, ed. Ricardus Adelbertus LIPSIVS, Hildesheim 1959 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1891), Kap. 34, S. 261.

13 [...] *der mich mit dem glüenden wolken kleidete vnder den tieren. der fol mich an dem Jungsten tage mit der eren vnn mit des heiles kleide bekleiden.* „Buoch von den heiligen megden und frowen“, Hs. Licht. 69, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, 185^{va}. Meine Transkription. Vgl. Acta Pauli et Theclae, ed. LIPSIVS, Kap. 38, S. 264. Dort allerdings nimmt Thekla die Kleider (mit den gleichen Worten) an.

14 Vgl. zur Metaphorik des „Gnadenkleides“ Andreas KRASS, Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel, Tübingen/Basel 2006, S. 38–65; Brian MURDOCH, The Fall of Man in Early Middle High German Biblical Epic. The ‚Wiener Genesis‘, the ‚Vorauer Genesis‘ and the ‚Ane-

von Entblößung und Heiligung ist die Aufmerksamkeit vielmehr auf den Grund zur Verhüllung, nämlich die Furcht vor den schamlosen Blicken zu richten. Nacktheit, so scheint es, ist in der Märtyrerinnenlegende eine Frage des Sichtbarmachens, und wird, wie die präsentierten Beispiele zeigen, nie unbefangen wahrgenommen.¹⁵ Der weibliche Körper ist nicht lediglich unbekleidet, sondern stets unfreiwillig und gewaltsam entblößt. Nacktheit lässt sich in diesem Zusammenhang also nicht als wie auch immer natürlicher Zustand verstehen. Ich gehe vielmehr mit Kerstin Gernig davon aus, dass wir es in Märtyrerinnenlegenden immer mit einer „Inszenierung der Entblößung“¹⁶ zu tun haben, bei der es nicht um „Blöße als solche geht, sondern um die Art der Entblößung, also das Spiel mit Ver- und Enthüllungen“¹⁷. Für die Identifizierung dieser Form von Nacktheit, und damit für das Gelingen der Inszenierung, spielen zwei Faktoren eine Rolle: Öffentlichkeit und Scham. Dabei interessiert hier weniger die Frage nach Scham als kulturell verfasster oder anthropologisch konstanter Regung.¹⁸ Im Zusammenhang mit den

genge‘ (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 58), Göppingen 1972, S. 106–118. Interessant erscheint hier auch der Zusammenhang mit Übergangsritualen wie der Priesterweihe, die die vollständige Ent- und Neueinkleidung des Initianden verlangen. Vgl. KRASS, *Geschriebene Kleider*, S. 93–108 (Investitur) u. S. 193–209 (Devestitur), sowie Peter von MOOS, *Das mittelalterliche Kleid als Identitätssymbol und Identifikationsmittel*, in: *Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft*, hrsg. v. dems., Köln/Weimar/Wien 2004, S. 123–146, S. 134.

15 Welches Stadium des Unbekleidetseins dabei überhaupt als nackt gilt, erscheint gänzlich kontextabhängig, ein Befund, der auch die viel berufene Freizügigkeit der mittelalterlichen Badehauskultur relativiert. Vgl. Hans Peter DUERR, *Nacktheit und Scham (Der Mythos vom Zivilisationsprozeß 1)*, 4. Aufl., Frankfurt a. M. 1992, S. 292–307, sowie den Beitrag von Laura Brander in diesem Band.

16 Kerstin GERNIG, *Bloß nackt oder nackt und bloß? Zur Inszenierung der Entblößung*, in: *Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich (Literatur – Kultur – Geschichte 17)*, hrsg. v. dems., Köln/Weimar/Wien 2002, S. 7–29, S. 7.

17 Ebd., S. 25.

18 Siehe hierzu Norbert ELIAS, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Bd. 1, *Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes* (stw 158), 18. Aufl., Frankfurt a. M. 1993 [u. ö.], S. 283–301, bes. S. 294–296, sowie DUERR, *Nacktheit und Scham*; Eine Zusammenfassung der Duerr-Elias-Debatte aus geschichtswissenschaftlicher Sicht bei Gerd SCHWERHOFF, *Zivilisationsprozeß und Geschichtswissenschaft*. Norbert Elias' Forschungsparadigma in historischer Sicht, in: *HZ 266* (1998), S. 561–605, bes. S. 564–566; aus kunsthistorischer Perspektive bei Detlef HOFFMANN, *Der nackte Mensch. Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema*, in: *Der nackte Mensch. Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema*, hrsg. v. dems., Marburg 1989, S. 7–30, bes. S. 22–25. Die Frage nach einer anthropologischen Grundlage von Scham führt im Zusammenhang mit der Heiligenlegende auch nicht weiter. Den Hintergrund bildet wohl eher die biblische Verbindung von Nacktheit mit dem Sündenfall. Vgl. Klaus SCHREINER,

vorgestellten Verhüllungswundern geht es vielmehr um den Befund, dass im Akt der Entblößung religiöse, politische und Geschlechterdifferenzen markiert werden: Die gewaltsame Entkleidung fungiert als Körperstrafe der weltlichen Machthaber den Christen gegenüber, weil diese nicht an den Opfern teilnehmen. Spezifisch für die Legenden von heiligen Frauen ist zudem die damit in Zusammenhang stehende Sexualisierung des weiblichen Körpers.¹⁹ Das Sichtbarmachen von Nacktheit wird im legendarischen Text inszeniert, indem die Wirkung der Entblößung auf diejenige Öffentlichkeit vorgeführt wird, der die nackte Heilige präsentiert wird. Während dieses intradiegetische Publikum – gleichsam stellvertretend für die Rezipienten – mit Begehren oder Mitleid auf die Entblößung reagiert, wird am entblößten Körper Heiligkeit augenfällig demonstriert, indem er durch ein Wunder verhüllt und somit den Blicken entzogen wird. Der Prozess der Heiligung wird also sichtbar vor

Si homo non pecasset... Der Sündenfall Adams und Evas in seiner Bedeutung für die soziale, seelische und körperliche Verfasstheit des Menschen, in: Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, hrsg. v. Klaus Schreiner/Norbert Schnitzler, München 1992, S. 41–84. Dazu kommt das chronische Mißtrauen der Exegeten gegenüber weiblicher Körperlichkeit, wie es in den Legenden heiliger Frauen auch immer wieder thematisiert und etwa am geschlechtlich changierenden Körper der Heiligen dargestellt wird. Vgl. Britta-Juliane KRUSE, Die Bärtige Heilige. Wilgefortis als Identifikationsfigur für Eheverweigerinnen und Helferin der Ehefrauen, in: Böse Frauen – Gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit (Literatur – Imagination – Realität 28), hrsg. v. Ulrike Gabel/Erika Kartschoke, Trier 2001, S. 155–174; Valerie R. HOTCHKISS, „Female Man of God“: Cross Dressing in Medieval Hagiography, in: Clothes Make the Man. Female Cross Dressing in Medieval Europe, hrsg. v. ders., New York/London 1996, S. 13–31. Umfassend zu Konzepten weiblicher Heiligkeit Jane Tibbetts SCHULENBURG, Forgetful of their Sex. Female Sanctity and Society, ca. 500–1100, Chicago/London 1998.

19 Kathryn Gravdal weist auf die Geschlechtsspezifität dieses Motivkomplexes hin: „There is a sexual plot peculiar to the female saint’s legend. Rape, prostitution, seduction, and forced marriage are the signal variations in this gendered plot.“ Kathryn GRAVDAL, Ravishing Maidens: Writing Rape in Medieval French Literature and Law, Philadelphia 1991, S. 22. Sie zeigt auch die Doppelbödigkeit solcher Darstellungen auf, die im geschützten Raum transzendenter Legitimierung die Legende in einer anderen Lesart zur „pious pornography“ (nach Sarah KAY, The Sublime Body of the Martyr, in: Violence in Medieval Society, hrsg. v. Richard A. Kaeuper, Woodbridge 2000, S. 3–20, S. 4), bzw. zur „gore-nography“ (nach Gillian CLARK, Christianity and Roman Society, Cambridge u. a. 2004, S. 44) machen: “[...] the representation of seduction or assault opens a licit space that permits the audience to enjoy sexual language and contemplate the naked female body. [...] Hagiography affords a sanctioned space in which eroticism can flourish and in which male voyeurism becomes licit, if not advocated.” GRAVDAL, Ravishing Maidens, S. 24. Vgl. a. Catherine INNES-PARKER, Sexual Violence and the Female Reader: Symbolic “rape” in the Saints’ Lives of the Katherine Group, in: Women’s Studies 24 (1995), S. 205–217.

Zeugen vollzogen, Entblößung und Verhüllung werden zum Darstellungsmittel von Heiligkeit.

Dabei ist Heiligkeit im Kontext des christlichen Mittelalters als Präsenzphänomen, als Erlebnis göttlicher Gnade aufzufassen. Zu untersuchen ist sie jedoch lediglich anhand ihrer „Zeichen, Symbole, Begriffe, Repräsentationen, Rituale, Gesten und bildlich-mediale[n] Figurationen“.²⁰ Dieser Aspekt muss, um das Heilige von anderen Phänomenen symbolischer Kommunikation abzugrenzen, insofern erweitert werden, als Repräsentationen von Heiligkeit Geltung behaupten, indem sie gleichwohl die Präsenz von Transzendenz für sich in Anspruch nehmen: Im Körper des Heiligen oder auch nur in seinem Fingernagel, in seinem Bildnis oder auch in seiner Lebensbeschreibung wirkt göttliche Gnade.²¹ Dieses im legendarischen Text inszenierte Auftreten von Transzendenz in der Immanenz muss dabei stets kollektiv geltend gemacht werden: Es verlangt Zeugenschaft, eine öffentliche Sichtbarmachung, die den Prozess der Heiligung erst nachvollziehbar werden lässt. Im Kontext dieser Darstellungsfrage, wie Heiligkeit überhaupt zu narrativieren sei, steht auch diejenige nach der Verbindung von Entblößung und Heiligung. Der Aspekt der Öffentlichkeit steht dabei nicht quer zu Peter Strohschneiders Definition von Heiligkeit als einer Form der kategorialen Ununterscheidbarkeit, welche gefährdet ist, wenn sie beobachtbar wird: „Beobachtbar zu sein ist eine Einschränkung von Heiligkeit, und der Beobachtung sich zu entziehen daher notwendige Vollzugsform von Weltabkehr.“²² Vielmehr sucht auch der Märtyrerheilige, bevor der Konflikt im Martyrium kulminiert, diese Weltabkehr, indem er die ihm auferlegten sozialen Verpflichtungen wie Verheiratung und Reproduktion oder Militärdienst gerade

20 Berndt HAMM, Heiligkeit im Mittelalter. Theoretische Annäherung an ein interdisziplinäres Forschungsvorhaben, in: *Literatur – Geschichte – Literaturgeschichte. Beiträge zur mediävistischen Literaturwissenschaft. Festschrift für Volker Honemann zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Nine Miedema/Rudolf Suntrup, Frankfurt a. M. 2003, S. 627–645, S. 635, Anm. 20. Vgl. a. Sakralität zwischen Antike und Neuzeit (Beiträge zur Hagiographie 6), hrsg. v. Berndt HAMM/Klaus HERBERS/Heidrun STEIN-KECKS, Stuttgart 2007.

21 Siehe dazu, auch im Folgenden, Peter STROHSCHNEIDER, *Textheiligung. Geltungsstrategien legendarischen Erzählens im Mittelalter am Beispiel Konrads von Würzburg ‚Alexius‘*, in: *Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen*, hrsg. v. Gert Melville/Hans Vorländer im Auftrag des SFB 537, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 109–147. Vgl. a. Peter STROHSCHNEIDER, *Inzest–Heiligkeit. Krise und Aufhebung der Unterschiede in Hartmanns ‚Gregorius‘*, in: *Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters*, hrsg. v. Christoph Huber/Burghart Wachinger/Hans-Joachim Ziegeler, Tübingen 2000, S. 105–133.

22 STROHSCHNEIDER, *Textheiligung*, S. 132.

verweigert. So ließe sich die Märtyrerlegende eventuell als Narrativierung der gescheiterten, dem Heiligen nicht zugestandenen Weltabkehr bestimmen. Die Öffentlichkeit seiner Heiligung aber ist von Bedeutung für das intra- wie extradiegetische Publikum, also den Zuschauer in der Arena wie auch den Rezipienten der Legende. Beide sollen schließlich am Heil teilhaben: durch die direkte Zeugenschaft des Martyriums oder die indirekte über die Rezeption des legendarischen Berichts davon.²³

Diese Narrativierung von Heiligung über den Körper der Heiligen und die Inszenierung eines intradiegetischen Publikums soll im Folgenden näher betrachtet werden. Die Textbeispiele reichen dabei von spätantiken apokryphen Material seit dem 2. Jahrhundert²⁴ über lateinische Viten²⁵ bis zur weit verbreiteten Legendensammlung der „*Legenda Aurea*“ aus dem 13. Jahrhundert und ihren deutschen Bearbeitungen²⁶. Die Heterogenität dieser Auswahl ist zum einen der (historisch wie textuell) breiten legendarischen Überlieferung geschuldet und zum anderen dem Umstand, dass die folgende Untersuchung nicht an historischen oder überlieferungsgeschichtlichen Gesichtspunkten orientiert ist, sondern der

23 Diese Dimension der Öffentlichkeit findet sich bereits in den spätantiken Beispielen und ist damit nicht auf höfische Sichtbarkeitszusammenhänge beschränkt; sie gewinnt dort aber sicherlich an Bedeutung.

24 *Acta Pauli et Theclae*, ed. LIPSIUS, S. 235–272. Deutsche Übersetzungen: Taten des Paulus und der Thekla, in: Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. Bd. 2, Apostolisches, Apokalypsen und Verwandtes, hrsg. v. Wilhelm SCHNEEMELCHER, 6. Aufl. der v. Edgar Hennecke begr. Sammlung, Tübingen 1997, S. 216–224; Übersetzung der Theklaakten, in: Aus Liebe zu Paulus? Die Akte Thekla neu aufgerollt (Stuttgarter Bibelstudien 206), hrsg. v. Martin Ebner, Stuttgart 2005, S. 12–29; Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis. Das Martyrium der heiligen Perpetua und Felicitas, Text und Übersetzung, in: Perpetua und der Ägypter oder Bilder des Bösen im frühen afrikanischen Christentum. Ein Versuch zur ‚Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis‘ (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur 140), ed. Peter HABERMEHL, 2. überarb. Aufl., Berlin/New York 2004, S. 7–35.

25 *Acta Sanctorum (AASS)*, Bd. 1-68, ed. BOLLAND u. a., Antwerpen/Brüssel/Tongerloo 1643-1940 (Nachdruck d. Bde. 1-60 Turnhout 1966-1971).

26 Zur „*Legenda aurea*“ s. o. Anm. 1; Aus der volkssprachigen Überlieferung ziehe ich die in Editionen vorliegenden bekanntesten Legende heran: Die ‚Elsässische Legenda Aurea‘, Bd. 1, Das Normalkorpus, ed. WILLIAMS/WILLIAMS-KRAPP, Bd. 2, Das Sondergut (Texte und Textgeschichte 10), ed. Konrad KUNZE, Tübingen 1983, Bd. 3, Die lexikalische Überlieferungsvarianz, Register, Indices (Texte und Textgeschichte 21), ed. Ulla WILLIAMS, Tübingen 1990; Der Heiligen Leben, Bd. 1: Der Sommerteil (Texte und Textgeschichte 44), ed. Margit BRAND/Kristina FREIENHAGEN-BAUMGARDT/Ruth MEYER/Werner WILLIAMS-KRAPP, Tübingen 1996, Bd. 2: Der Winterteil (Texte und Textgeschichte 51), ed. Margit BRAND, Tübingen 2004; Buch der Märtyrer (Märterbuch). Die Klosterneuburger Handschrift 713 (DTM 32), ed. Erich GIERACH, Berlin 1928.

systematischen Frage nach dem Zusammenhang von Entblößung und Heiligung im legendarischen Text nachzugehen versucht. Die Untersuchung verschiedener Texte unterschiedlicher Epochen ist damit zu rechtfertigen, dass insbesondere die Märtyrerlegenden als ‚Urmythen christlichen Selbstverständnisses‘²⁷ einen großen unfesten Text bilden, der über das ganze Mittelalter – und darüber hinaus – produktiv ist, dabei aber erzählerisch recht stereotyp bleibt.²⁸ Die Auswahl erhebt aus diesen Gründen auch keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die öffentliche Entblößung scheint zum hinreichenden, aber nicht zum unabdingbaren Motivbestand der Märtyrerinnenlegende zu gehören und wird auch ganz unterschiedlich eingesetzt und funktionalisiert. Die Tatsache, dass die Märtyrerin während der Folter auch entkleidet wird, erscheint in einigen Texten, ebenso wie in Legenden männlicher Märtyrer, als Element der Marter ohne exponierten narrativen Status.²⁹ Indem jedoch – wie in den hier vorgestellten Beispielen – der Motivkomplex von Entblößung und Verhüllung zum wichtigen Bestandteil des Martyriums erhoben wird, erscheint er als eine mögliche erzählerische Realisation von Heiligung.³⁰

27 „As the post-Constantinian church established its identity, martyrdom supplied a history and a dominant image of what it is to be Christian.“ Gillian CLARK, *Bodies and Blood: Martyrdom, Virginity and Resurrection in Late Antiquity*, in: *Changing Bodies, Changing Meanings. Studies on the Human Body in Late Antiquity*, hrsg. v. Dominic Montserrat, London u. a. 1998, S. 99–115, S. 99.

28 In dem Sinne, dass das narrative Inventar recht stereotyp ist, auch wenn seine Diskursivierung (literar-)historischen und kulturellen Veränderungen unterworfen ist, „[...] sich die Legende einerseits durch eine hochgradige Konventionalisierung auf der Ebene der Geschichte auszeichnet [...], ihr aber andererseits eine ebenso große, quasi chamäleonartige Flexibilität auf der Ebene ihrer diskursiven Vermittlung eignet.“ FEISTNER, *Typologie*, S. 21. Vgl. a. BACHORSKI/KLINGER, *Religiöses Leitbild, sowie Theodor WOLPERS, Die englische Heiligenlegende des Mittelalters. Eine Formgeschichte des Legendenerzählens von der spätantiken lateinischen Tradition bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts (Buchreihe der Anglia 10)*, Tübingen 1964, S. 36. Für die lateinische Erzähltradition s. Walter BERSCHIN, *Biographie und Epochenstil. Bd. 1 Von der Passio Perpetuae zu den Dialogi Gregors des Großen (=Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters)*, Stuttgart 1986.

29 In den Martyrien männlicher Heiliger erscheint Nacktheit als qualitativ nicht unterschiedener Teil der Qual, gewissermaßen als Steigerung der Unbequemlichkeit, wenn etwa der Heilige nackt in einen kalten Kerker geworfen oder vor dem Auspeitschen entkleidet wird. Auch scheint der entblößte Körper dabei nicht sexualisiert zu werden. Der in der Literatur in diesem Zusammenhang (beinahe schon automatisch) erfolgende Hinweis auf den heiligen Sebastian ist m. E. lediglich für bildliche (und weitaus spätere) Zeugnisse von Bedeutung, da in den Texten zwar beschrieben wird, wie Sebastian derart mit Pfeilen beschossen wird, „daß er wie ein Igel aussah“ („*ut quasi hericius videretur*“; JACOBUS DE VORAGINE, *Legenda aurea*, ed. NICKEL, S. 126–139, S. 136f.), nicht aber, ob er dabei nackt oder bekleidet ist.

30 Jean-Claude Bologne indes macht (am Beispiel von Perpetua und Felicitas) die Verbindung von Nacktheit und Martyrium geradezu zum Paradigma einer mentalitätshistorischen Wende im

Dieses Martyrium, also der öffentliche, gewaltsame und für den Heiligen tödlich endende Versuch der weltlichen Machthaber, ihn vom Christentum abzubringen, ist nicht nur namengebend, sondern auch konstitutiv für die Märtyrerlegende.³¹ Entscheidend für ein Verständnis seiner Bedeutung für die christliche Identität ist, dass Heiligkeit hier über den Körper und vor einem Publikum sichtbar gemacht, gleichsam hergestellt wird. Das Martyrium wird damit zur Angelegenheit des individuellen wie des sozialen Körpers gleichermaßen.

Auf den Einzelnen bezogen geht es dabei um die Transformation des Körpers, eine Befreiung von seiner Triebhaftigkeit und um die Rückführung in einen Zustand der Einheit mit Gott.³² Asketische Praxis und Entsagung, vornehmlich aber die Zerstörung und Auslöschung des Körpers ermöglichen diese Transformation. In den Gewaltexzessen der Martyrienberichte tritt deshalb der schwache und aushaltende Körper als wahrer „Held der Legende“³³ ins Blickfeld. Es handelt sich also um einen Heldentypus, dessen Identifikationspotential nicht in der Aktivität, sondern im Erdulden von Leid, der *hypomone* liegt.³⁴ Die Passion Christi und der für die Legende konstitutive *imitatio*-Gedanke liegen dem zugrunde, das Leiden wird aber in der Märtyrerlegende permanent gesteigert und überboten.

Neben diesem individuellen Aspekt steht aber auch ein gesellschaftlicher. Gerade die Legenden weiblicher Märtyrer entwerfen darüber hinaus ein Bild vom Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft, das bestimmt ist vom Ungleichgewicht

dritten nachchristlichen Jahrhundert: „Der Märtyrertod – gerade auch von Frauen, die oft als Jungfrauen starben – hat sicher dazu beigetragen, die Verknüpfung zwischen Nacktheit und Strafe in der jüdisch-christlichen Kultur zu festigen.“ Jean-Claude BOLOGNE, *Nacktheit und Prüderie*, Weimar 2001 (Originalausgabe Paris 1986), S. 160.

31 Zur „syntagmatischen“ Bauform der Märtyrer- im Vergleich zur „paradigmatischen Reihung“ der Bekennerlegende s. FEISTNER, *Typologie*, S. 23–49.

32 Vgl. CLARK, *Bodies and Blood*, S. 108.

33 „Die Helden der Legende sind, so gesehen, weniger die Heiligen als vielmehr die Körper der Heiligen, die heiligen Körper.“ Ingrid KASTEN, *Gender und Legende. Zur Konstruktion des heiligen Körpers*, in: *Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur (Bamberger Studien zum Mittelalter 1)*, hrsg. v. Ingrid Bennewitz/Ingrid Kasten, Münster 2002, S. 199–219, S. 202. Vgl. a. BACHORSKI/KLINGER, *Körper-Fraktur*.

34 Der von den Kirchenvätern gebrauchte Terminus der *hypomone* (der der lateinischen *patientia* entspricht) ist, anders als etwa englisch *endurance*, mit *Ausdauer* ungenügend übersetzt, da sein positiver Wert hier ganz passiv zu verstehen ist. Vgl. Brent D. SHAW, *Body/Power/Identity. Passion of the Martyrs*, in: *Journal of Early Christian Studies* 4 (1996), S. 269–312, S. 278. Edith Feistner gebraucht im Zusammenhang mit den Märtyrern den Begriff „Durchstehvermögen“; FEISTNER, *Typologie*, S. 27.

der Kräfte: ein Ungleichgewicht von Souveränität, sozialem Status und körperlicher Kraft. Die Repräsentanten der weltlichen Macht werden in einzelnen Texten zwar personalisiert, zum Teil auch mit Name und Rang versehen, erscheinen strukturell aber als Masse von männlichen, nicht-christlichen, mit der Souveränität des römischen Staates ausgestatteten Aggressoren, welche die Christinnen zum Beischlaf, zur Ehe und zum Abfall vom Christentum zwingen wollen oder auf ihr Vermögen aus sind. Dieses Ungleichgewicht wird durch die Entblößung des Opfers gesteigert und verschärft. Strafpraktiken zielen in der Vormoderne auf die Einschreibung von Machtverhältnissen in den Körper – permanent durch Verstümmelungen oder Tätowierungen, aber auch vorübergehend durch Entblößen oder die öffentliche Präsentation der Straftäter.³⁵ Die Kränkung durch Entblößung liegt dabei auf unterschiedlichen Ebenen: das Opfer wird seiner sozialen Identität entkleidet und damit distinktionslos. Die darin liegende Ehrkränkung gründet nicht zuletzt in der Öffentlichkeit des Vorgehens und in der Kontrastierung mit den bekleideten Zuschauern. Dazu kommt in Zusammenhang mit den weiblichen Opfern die Schutzlosigkeit angesichts drohender sexueller Übergriffe.³⁶

In dieser Verletzlichkeit und Sichtbarkeit des Körpers liegt aber zugleich auch die Bedingung für seine Transformation und Heiligung. Zunächst einmal bezeugen die Wunden die überlegene Tugend der Heiligen, ihre *hypomone*. So heißt es im „Märterbuch“ über die heilige Margareta:

*Des andern tages cham ez sus
das der richter Olibrius
hieз dye maget für sich chomen.
vor im wart ir genomenn
alles ir gewant.
maniger da sein hende want,
wann sy sahenn ir wüendenn,*

35 Zur Bedeutung der Körperstrafen s. Michel FOUCAULT, Überwachen und Strafen. Die Geburt des neuzeitlichen Gefängnisses, 9. Aufl., Frankfurt a. M. 2001, sowie BACHORSKI/KLINGER, Körper-Fraktur, S. 313–320. Dass diese Einschreibung bei den Märtyrern nicht nur versagt, sondern dass ihre Körper vielmehr zur Schrifttafel göttlicher Offenbarung werden, zeigen auch Virginia BURRUS, Reading Agnes: The Rhetoric of Gender in Ambrose and Prudentius, in: *Journal of Early Christian Studies* 3 (1995), S. 25–46, und CLARK, Bodies and Blood.

36 „The body of a woman was normally concealed, and a female body on display marked that woman as sexually available. So, even though the sufferings of martyrs were not usually adapted to their gender, the public torture of a woman made a different impact from the torture of a man.“ CLARK, Bodies and Blood, S. 103.

die ir vor denn stündenn
 newes geslagenn warnn
 mit marter vil swarnn.³⁷

(„Am Tag darauf geschah es dann, dass der Richter Olibirius befahl, das Mädchen zu ihm zu bringen. In seiner Gegenwart wurden ihr alle ihre Kleider genommen. Viele rangen die Hände, als sie ihre Wunden sahen, die ihr zuvor unter schweren Martern frisch zugefügt worden waren.“)

Als wahrer Held der Legende wird der Körper aber erst von den Zuschauern (und damit auch von den Rezipienten) identifiziert, wenn die Martern folgenlos bleiben oder rückgängig gemacht werden und der intakte Leib zum Zeichen seiner Heiligkeit wird. Nachdem der Konsul Quintianus der heiligen Agatha die Brüste hat abschneiden lassen, schmäht sie ihn und wirft ihm entgegen: „In meiner Seele habe ich noch unversehrte Brüste.“³⁸ Ihre körperliche Integrität ist für sie selbst nicht von Bedeutung, diese gilt es vielmehr zu überwinden, und so weist Agatha anschließend auch das Heilmittel zurück, das ihr der Apostel Petrus anbietet. Die Ablehnung dieser *medicina carnalis* scheint ebenfalls mit Sichtbarkeit und Schamhaftigkeit zusammenzuhängen, denn Petrus antwortet:

„Meine Tochter, ich bin Christ, Du brauchst Dich nicht zu schämen.“ Agatha:
 „Warum sollte ich mich schämen, da du doch ein ganz alter Mann bist und ich so grauenvoll zerschunden, dass niemand an mir Lust empfinden könnte?“³⁹

Der problematische Status des weiblichen Körpers als Sitz der und Auslöser von Begierde wird also gerade auch an den heiligen Frauen vorgeführt. Der weibliche Körper muss deshalb vor allem als Objekt der Augenlust, der *concupiscentia*

37 *Märterbuch*, ed. GIERACH, V. 12125–12134. Vgl. auch Die „Elsässische Legenda Aurea“, Bd. 1, Das Normalkorpus, ed. WILLIAMS/WILLIAMS-KRAPP, S. 425: *An dem anderen dage wart fu für gerichte gefueret. Vnd do fu den abgottern nüt wollte ophern, do wart fu blos uf [sic] gezogen vnde wart mit burnenden fackellen ir lip fo fere enzündet daz alles folk fûrwunderte wie fu die pin mohte uberwinden.* („Am Tag darauf wurde sie vor Gericht gebracht. Und als sie den Abgöttern nicht opfern wollte, wurde sie nackt ausgezogen und ihr Körper wurde mit brennenden Fackeln derart verbrannt, dass alle Leute sich wunderten, wie sie die Schmerzen aushalten konnte.“)

38 *Ego habeo mamillas integras in anima mea.* JACOBUS DE VORAGINE, *Legenda aurea*, ed. NICKEL, S. 172f.

39 *Filia, ego Christianus sum, ne verecunderis. ‘Cui Agatha: ,Et unde verecundari possum, cum tu sis senex et grandaevus, ego vero ita crudeliter lacerata, quod nemo de me possit concipere voluptatem?’* JACOBUS DE VORAGINE, *Legenda aurea*, ed. NICKEL, S. 174f.

oculorum, neutralisiert werden.⁴⁰ Gleichzeitig ist es für Publikum wie Rezipienten von großer Bedeutung, dass ihnen der heilige Körper wieder heil und ganz, als lebender Beleg der Auferstehung, präsentiert wird, denn erst dann kann er für sie zum Zeichen der Heiligkeit werden. Deshalb wird die Marter eben nicht durch ein Wunder verhindert⁴¹, sondern vielmehr gnadenlos durchexerziert, um hernach rückgängig gemacht zu werden. Trotz Agathas Ablehnung der Arznei werden so auch ihre Wunden über Nacht geheilt und ihre Brüste wiederhergestellt. Der weibliche Körper wird also erst als Objekt der Begierde vorgeführt und als solches regelrecht unschädlich gemacht, um dann, von jeglichem Verdacht befreit, erneut präsentiert zu werden. Der Körper geht transformiert aus dem Martyrium hervor, geheilt und geheiligt, „auf paradoxe Weise identisch und nicht-identisch.“⁴² Dieser „Vorher-Nachher-Effekt“ zielt auf das Publikum, das den Körper als heiligen identifizieren muss, und zwar, indem es seine eigenen Reaktionen angesichts des ausgestellten Körpers überprüft.⁴³ Heiligung, hier als gewaltsame Transformation

40 „Because a woman can never escape her body, her achievement of sanctity has to be through the body.“ Elizabeth ROBERTSON, *The Corporeality of Female Sanctity in The Life of Saint Margaret*, in: *Images of Sainthood in Medieval Europe*, hrsg. v. Renate Blumenfeld-Kosinski/Timea Szell, Ithaca/London 1991, S. 268–287, S. 269. Die Möglichkeit der Heiligung qua Destruktion des problematischen Körpers erscheint geradezu als *ratio* der Märtyrerinnenlegende, so lustvoll wird sie, nicht zuletzt durch Verstümmelung der Brüste, immer wieder durchgespielt.

41 Gleichwohl findet sich auch dieser Erzähltypus, bei dem die Folterwerkzeuge zerbrechen bzw. sich gegen die Folterer selbst richten (Euphemia) oder die Folterknechte ermüden (Vincencius).

42 BACHORSKI/KLINGER, *Körper-Fraktur*, S. 323. Die Märtyrerlegende ist also gerade nicht Ausdruck von Körperfeindlichkeit, sondern dient vielmehr der Herstellung eines neuen, positiv konnotierten Körpers; vgl. ebd., S. 322.

43 In diesem Zusammenhang erscheint als interessanter Befund, dass in einer spätmittelalterlichen Fassung der Theklalegende nicht die Öffentlichkeit, sondern Paulus' Anfechtungen (beinahe schon Marterqualen) angesichts von Theklas nacktem Körper in der Taufe beschrieben werden: *Vnd tauft si sant Paulus. Nu waz si gar schön vnd het zu mol ain schon leip. Vnd do er iren leip in der tau also plosen sah, do gewan er groszen anvehnung der vnkeusch. Vnd wen er si furpas sah oder neur an si gedoht, so het er daz leiden alweg swerleich.* *Der Heiligen Leben*, Bd. 1, ed. BRAND/FREIENHAGEN-BAUMGARDT/MEYER/WILLIAMS-KRAPP, S. 563. [„Und Sankt Paulus taufte sie. Sie war aber sehr schön und hatte zudem einen schönen Körper. Und als er ihren Körper bei der Taufe so nackt sah, erlebte er große Versuchung durch Begierde. Und wenn er sie seitdem sah oder wieder an sie dachte, dann litt er jedesmal schwer daran.“] Uneindeutig erscheint Thekla auch im Märterbuch: *sant Marcy het by ir ain / junckfräwen schön und rain. / die ist sant Tecla genant. / er [Paulus] het sich nach ir nach erwant; / daz waz im da vor nie geschehen: / was er fräwen het gesehen, / der acht er aller nit nmb [sic] ain har. / doch diese pin für war / laid er vil raineclich, / daz er nie verkert sich.* *Märterbuch*, ed. GIERACH, V. 10849–10858 [„Sankt Marcia hatte eine schöne und keusche Jungfrau bei sich, die

des Körpers verstanden, ist damit keine persönliche Angelegenheit zwischen transzendenter Macht und Heiliger, sondern auch und nicht zuletzt eine Frage der Öffentlichkeit.

Hierin liegt auch der politische Aspekt der Märtyrerinnenlegende, denn in diesem Beziehungsgeflecht von weltlichem Souverän, Heiliger und transzendenter Macht werden Strafe, Demütigung und die zuvor (unter anderem in der Entblößung) demonstrierten Machtverhältnisse effektiv verkehrt. Auch hierfür ist die Öffentlichkeit des Martyriums ausschlaggebend, denn die Verknüpfung von Heiligung und Öffentlichkeit in den Märtyrerlegenden steht in Zusammenhang mit der jüdischen Tradition Roms. Donald G. Kyle weist in seinen „Spectacles of Death“ darauf hin, dass die tatsächliche Zahl von in der Arena (bzw. im Amphitheater) getöteten Christen wohl nicht dem enormen Raum entspricht, den diese *protomartyres* im kollektiven Bewusstsein des Christentums beanspruchen.⁴⁴ Für die dichotome Erzählstruktur der Märtyrerlegende, in der die wenigen Christen den vielen Heiden gegenüberstehen, bildet die römische Spieltradition jedoch in wirkungsvoller Weise den Hintergrund. Ihre unterschiedlichen Elemente – religiöses Zeremoniell, strafrechtliche Exekution und politische Repräsentation –

Sankt Thekla heißt. Er [Paulus] hat sich nach ihr umgedreht; das war ihm zuvor nie passiert: alle Frauen, die er [bisher] gesehen hatte, hatte er nicht im mindesten beachtet. Doch diese Qual ertrug er wahrhaftig völlig keusch, so dass er sich niemals verführen ließ.“]. Es ist auffällig, wie die (seit Tertullian dogmatisch problematische) Theklalegende just an dieser Stelle transformiert wird. Handelt es sich bei der Gefahr, die in der spätmittelalterlichen Legendenfassung von der Figur bzw. dem nackten Körper Theklas ausgeht, am Ende um einen (wenngleich schwachen) Reflex des erotischen Diskurses aus dem hellenistischen Roman, der auch die apokryphen Apostelakten geprägt hat? Vgl. zu diesem Zusammenhang von antikem Liebesroman und Apostelakten Claudia BÜLLESBACH, „Ich will mich rundherum scheren und dir folgen.“ Begegnungen zwischen Paulus und Thekla in den ‚Acta Pauli et Theclae‘, in: Körper und Kommunikation. Beiträge aus der theologischen Genderforschung, hrsg. v. Katharina Greschat/Heike Omerzu, Leipzig 2003, S. 125–166, S. 136, sowie Melissa M. AUBIN, Reversing Romance? The Acts of Thecla and the Ancient Novel, in: Ancient Fiction and Early Christian Narrative (Society of Biblical Literature Symposium Series 6), hrsg. v. Ronald F. Hock/J. Bradley Chance/Judith Perkins, Atlanta 1998, S. 257–272.

44 „Ironically, probably very few Christians died at Rome and fewer still in the Colosseum. Contrary to popular opinion, Christians probably did not outnumber pagan arena victims, but the persecutions produced famous examples of the death and disposal of *damnati* perceived as religious traitors and threats. From sporadic and local incidents prior to the mid third century to systematic and general attacks, the persecutions adapted established procedures already used in executions and fatal charades.“ Donald G. KYLE, Spectacles of Death in Ancient Rome, London/New York 1998, S. 243.

werden in der kollektiven Erinnerung an die ersten Märtyrer im Medium der Legende für die christliche Identitätsbildung instrumentalisiert und umgedeutet.

An dieser Stelle sollen keinesfalls die historischen Christenverfolgungen rekonstruiert werden, sondern es ist der Bereich der „judischen Kommunikation“⁴⁵ im Hinblick auf ihre „kulturelle Appropriation“⁴⁶ durch die Christen, also die produktive Aneignung dieser Kommunikationsformen in der Märtyrerlegende, zu betrachten. Bei den Spielen exekutierte man in Zusammenhang mit Opferfesten und Memorialveranstaltungen Sklaven, Verbrecher und andere Außenseiter in unterschiedlichen Kampfinszenierungen.⁴⁷ Diese *spectacula* nutzten ihre Veranstalter, Adel oder Kaiser, zu politischen und repräsentativen Zwecken. Laut der jüngeren Forschung zu den rituellen und performativen Aspekten dieser Spiele wurde dabei einerseits die Exklusion von Elementen betrieben, welche die herrschende Ordnung gefährdeten, um diese zu bestätigen.⁴⁸ Andererseits aber wurde den Außenseitern die Gelegenheit gegeben, durch die Bewährung im Kampf die Begnadigung oder zumindest Ruhm zu gewinnen, und sich damit wiederum in die Gesellschaft einzugliedern.⁴⁹ Im Integrationsraum des Amphitheaters, das alle gesellschaftlichen Gruppen der Stadt versammelte, wurden die Spiele „Institution sozialer Kontrolle und Medium einer der erfolgreichsten Sozialdisziplinierungen der Weltgeschichte.“⁵⁰ Es waren „Konsens-Rituale“⁵¹, die gerade nicht die *plebs* sedierten und entpolitisierten, wie es Juvenal im berühmten Diktum von *panem et circenses*

45 Vgl. Steffen DIEFENBACH, Jenseits der „Sorge um sich“. Zur Folter von Philosophen und Märtyrern in der römischen Kaiserzeit, in: Das Quälen des Körpers. Eine historische Anthropologie der Folter, hrsg. v. Peter Burschel/Götz Distelrath/Sven Lembke, Köln/Weimar/Wien 2000, S. 99–131, sowie Egon FLAIG, Den Kaiser herausfordern. Die Ursupation im Römischen Reich (Historische Studien 7), Frankfurt a. M./New York 1992, S. 38–93.

46 Elizabeth CASTELLI, Persecution and Spectacle. Cultural Appropriation in the Christian Commemoration of Martyrdom, in: Archiv für Religionsgeschichte 7 (2005), S. 102–136.

47 Eine Unterscheidung der einzelnen Spieltypen ist schwierig und vor allen Dingen nur schwer historisch zu fixieren. Ich spreche im Folgenden von der *arena* (als pars pro toto des Amphitheaters) und beziehe mich auf die Untersuchungen zu den *spectacula* der Kaiserzeit, ohne genauer zwischen *munera*, *ludes*, *spectacula (gladiatores)* und *venationes* zu unterscheiden, Vgl. Augusta HÖNLE, Munus, Munera III. Gladiatorenspiele, in: DNP 8 (2000), Sp. 486–494.

48 Vgl. DIEFENBACH, Sorge um sich, S. 118.

49 Vgl. Carlin A. BARTON, Savage Miracles: The Redemption of Lost Honor in Roman Society and the Sacrament of the Gladiator and the Martyr, in: Representations 45 (1994), S. 41–71.

50 FLAIG, Den Kaiser herausfordern, S. 58f.

51 Ebd., S. 46.

kritisierte.⁵² Die Spiele sollten vielmehr eine symbolische Einheit im Wissen um die Überlegenheit Roms schaffen. Es handelte sich somit um komplexe politisch-sakrale Veranstaltungen, um die „ständige Aktualisierung eines Normenkonsenses zwischen Herrschern und Beherrschten [...], die herrschaftssichernde Bedeutung hatte.“⁵³ In solch einem Prozess der Herrschaftsstabilisierung sind alle beteiligten sozialen Gruppen voneinander abhängig. Adel oder Kaiser stellen zwar ihre Souveränität unter Beweis, bedürfen aber zugleich der Bestätigung durch das Volk:

„The exercise of authority in the ancient world was highly theatrical, and for the performance of power to succeed, it was necessary for the audience to be drawn into the act, to be made feel a part of the action. The person providing the entertainment had to share his power with the crowd.“⁵⁴

Diese Inszenierung weltlicher Macht, als „Straf-Schauspiel“⁵⁵ sichtbar vollzogen an den Körpern der Straffälligen, wird jedoch völlig sabotiert und muss scheitern, wenn – wie in der Märtyrerinnenlegende inszeniert – dessen Terrorwirkung ausbleibt: wenn die Wunden wieder heilen, wenn die Heilige nicht stirbt, wenn ihre Blöße bedeckt wird, wenn der Löwe sich wie ein Kätzchen zu ihren Füßen niederlässt. Die von Anklängen an paradiesische Zustände aufgeladene Szenerie könnte in keinem größeren Kontrast zum in der Arena gemeinhin Erwarteten stehen: gegeben wird stattdessen eine Art „Christian counter-spectacle“.⁵⁶

Dieses Scheitern imperialer Machtdemonstration angesichts der *hypomone* der christlichen Außenseiter wird damit zum Kern christlicher Kommemoration und Selbstdeutung in der legendarischen Erzähltradition. Der Erfolg dieses Deutungsmusters ist in Zusammenhang mit dem in der Legende immer wieder aktualisierten Anspruch des Christentums zu sehen, eine neue Ordnung zu stiften.

52 Juvenalis 10, 81: „...einst verlieh [das Volk,]/Befehlsgewalt, Rutenbündel, Legionen, alles sonst, jetzt hält es/sich zurück und wünscht ängstlich nur zwei Dinge,/Brot und Zirkusspiele.“ JUVENAL, Satiren. Lat./Dt., ed., übers. u. mit Anm. versehen v. Joachim ADAMIETZ, München/Zürich 1993, S. 208f. S. hierzu den Stellenkommentar von John Ferguson: „*Circenses* sc. *ludos* are strictly the chariot-races in the Circus Maximus, but those are taken as typical of all such public entertainment.“ JUVENAL, The Satires, ed., eingl. u. komm. v. John FERGUSON, New York 1979, S. 260.

53 DIEFENBACH, Sorge um sich, S. 117.

54 David POTTER, Performance, Power, and Justice in the High Empire, in: Roman Theater and Society, hrsg. v. William J. Slater, Ann Arbor 1996, S. 129–159, S. 131.

55 FOUCAULT, Überwachen und Strafen, S. 15.

56 CASTELLI, Persecution and Spectacle, S. 105.

Ich verstehe diesen Vorgang als Transgression im Sinne von Alois Hahn, die er als Normüberschreitung beschreibt, ohne welche die Norm selbst gar nicht denkbar wäre, weil sie in ihrer Erprobung und Herausforderung erst wirksam wird.⁵⁷ Die öffentliche Bestrafung der Normverletzung, hier die „fatal charade“⁵⁸, führt beim Publikum zu einem Zustand der Efferveszenz, einem Überkochen der moralischen Erregung. Dabei wird die geltende Norm erst in ihrer Überschreitung, also in der Verweigerung der gemeinschaftsstiftenden Opfer durch die Christen, und in der anschließenden Bestrafung vergegenwärtigt und revitalisiert. Würde das Konsens-Ritual im Sinne seiner Veranstalter gelingen, dann müsste sich diese Erregung oder Efferveszenz gegen den Feind der Ordnung, das transgredierende Subjekt, also die Christen richten – wie es in anderen Zusammenhängen, angefangen mit der Passionsgeschichte und der Konfrontation des Volks durch Pontius Pilatus, auch überliefert ist. Indem der inszenierte Machtkampf in den hier untersuchten Märtyrerinnenlegenden zugunsten der Angeklagten entschieden wird, wird ebenfalls Sozialdisziplinierung betrieben. Die Überschreitung schafft dabei jedoch Raum für etwas Neues: Das Martyrium erscheint als Form der ‚innovativen Transgression‘, in der die kollektive Erregung eine Dynamik mit sich bringt, in der Freiräume entstehen. Die Bestrafung und die in ihr aufscheinende verletzte Norm werden hinterfragt, so dass die Konstitution einer neuen Ordnung möglich erscheint. Dies bleibt jedoch abhängig von der unkalkulierbaren Öffentlichkeit, denn das Publikum solidarisiert sich in seiner „Schafott-Erregung“⁵⁹ gegen die Machthaber mit den nackten Außenseitern. In mehreren Texten wird die Entblößung und Vorführung der Heiligen als eine Art Test der Zuschauer präsentiert. Der Anblick wirkt offenbar so radikal, dass das Publikum ein für allemal die ‚richtige‘ Seite wählt: die der Empathie und Nächstenliebe – die christliche Seite. Wenn etwa der Befehl ergeht, die geschändete Christina durch die Stadt zu treiben, kippt die Stimmung und das Urteil wird zum Auslöser kollektiver Empörung:

57 Alois HAHN, *Transgression und Innovation*, in: *Poetologische Umbrüche. Romanistische Studien zu Ehren v. Ulrich Schulz-Buschhaus*, hrsg. v. Werner Helmich/Helmut Meter/Astrid Poier-Bernhard, München 2002, S. 452–465.

58 Kathleen M. COLEMAN, *Fatal Charades: Roman Executions Staged as Mythological Enactments*, in: *Journal of Roman Studies* 80 (1990), S. 44–73.

59 *Auf die Gefahr des Scheiterns von Machtdemonstrationen gerade aufgrund der für sie konstitutiven Öffentlichkeit* weist Foucault hin: „An diesem Punkt kann nun das Volk, das zu einem Schauspiel zum Zweck seiner Terrorisierung herbeigerufen worden ist, seine Ablehnung der Strafgewalt oder sogar seine Rebellion überstürzen.“ FOUCAULT, *Überwachen und Strafen*, S. 78.

„Da befahl der Richter, dass sie, nachdem ihr das Haupthaar abgeschnitten worden war, völlig kahl geschoren und nackt durch die Öffentlichkeit getrieben werde. Als die Frauen dies erblickten, erhoben sie ein lautes Geschrei und riefen: ‚Ungerecht urteilst du und entstellst das Geschlecht der Frauen.‘“⁶⁰

Auch die „Passio Perpetuae et Felicitatis“ beschreibt die drastische Wirkung der baren Körperlichkeit der Märtyrerinnen:

„Sie wurden also ausgezogen, in Netze gehüllt und vorgeführt. Mit Entsetzen sah das Volk, dass die eine noch ein zartes Mädchen war, die andere aber mit ihren tropfenden Brüsten eben entbunden hatte.“⁶¹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in den vorgestellten Märtyrerinnenlegenden die Verbindung von Entblößung und Heiligung in der Transformation zur Heiligen im Martyrium liegt: Heiligung erscheint hier als öffentlicher Prozess (im dynamischen, aber eben auch im juristischen Wortsinne), an dem nicht nur die Heilige und die transzendente Macht beteiligt sind, sondern auch ein Publikum. Damit dabei der Körper zum Zeichen von Heiligkeit werden kann, bedarf es der Sichtbarmachung. Als Held der Legende muss der Körper gezeigt und gesehen werden: vor dem Martyrium in seiner Defizienz, aber auch als Objekt der Begierde, im Martyrium dann verwundet und fragmentiert, zuletzt in wiederhergestellter und transformierter Form, heil, geheiligt und verhüllt. Am Anfang dieser Präsentationen jedoch steht der nackte, verletzte Körper, der dem voyeuristischen Blick des Publikums zunächst preisgegeben wird, um ihm im Verhüllungswunder sogleich auch wieder entzogen zu werden. Diese Sichtbarmachung in der Nacktheit ist, wie oben bereits gesagt wurde, nicht unabdingbar für ein ‚erfolgreiches‘ Martyrium. Sie verdeutlicht und verschärft jedoch die verschiedenen Problemstellungen der Märtyrerlegende: die Transformation des Körpers, die Konstituierung von Heiligkeit in der kollektiven Wahrnehmung und nicht zuletzt die Schwierigkeiten, aber auch Möglichkeiten der Narrativierung von Heiligkeit. Denn die Erzählung von den nackten Heiligen mag zwar nicht die gleiche unmittelbare Wirkung ausüben

60 *Tunc iudex jussit eam ablatis crinibus decalvari, & nudam per publica trahi. Hæc videntes mulieres clamabant, dicentes: Injuste judicas & confundis genus mulierum.* Acta Sanctorum, ed. BOLLAND u. a., Iulii V, Antwerpen 1727, S. 495–534, S. 527. Vgl. zur Tradition der „have-pity“-chants in der Arena auch POTTER, Performance, S. 141.

61 [...] *horruit populus alteram respiciens puellam delicatam, alteram a partu recentem stillantibus mammis.* Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis, ed. HABERMEHL, S. 30–32.

wie deren tatsächlicher Anblick – dafür bietet sie der Imagination des Rezipienten, geleitet vom Blick des Publikums, die gesamte Bandbreite an Konnotationen der Nacktheit: Begehren, Scham, Mitleid und Erbarmen.

Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:

Julia WEITBRECHT, *Die magd nakint schowen / Ir reinen lip zerhown*. Entblößung und Heiligung in Märtyrerinnenlegenden, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 269–288.

LAURA BRANDER

Nackte Verführung und enthaltssame Jungfrau

Funktion und Instrumentalisierung von Nacktheit im Umfeld von Brautwerbung, Beilager und Hochzeitsnacht

Im folgenden Beitrag werden Quellen aus dem Umfeld hoch- und spätmittelalterlicher Eheschließungen untersucht, in denen das Motiv der Nacktheit in einem sexualisierten Kontext steht. Dies betrifft zunächst die einer Ehe vorangehende Brautschau, in der die Begutachtung nackter Körperteile gefordert werden konnte. Das Motiv der Nacktheit findet sich als Entblößung einzelner Gliedmaßen weiterhin in Zusammenhang mit dem Phänomen des öffentlichen symbolischen Beilagers, das verstärkt zum späteren Mittelalter hin in Quellenberichten über den Ablauf von Eheschließungen fassbar wird und auch in mittelalterliche Rechtssammlungen Eingang gefunden hat. Dieses Ritual lässt sich am sinnvollsten als vorausdeutende Geste auf das bevorstehende tatsächliche Beilager, die *copula carnalis*, erklären, die als ehekonstituierendes Element ab dem ausgehenden 12. Jahrhundert rechtliche Relevanz erhielt. Eine Interpretationsfrage bleibt, warum das symbolische Beilager sich vorwiegend in Quellenberichten über problematische Eheschließungen wie Kinderverlobungen oder Prokuratorenehen findet. So ist nicht eindeutig zu klären, ob das Ritual nur bei umstrittenen Eheschließungen angewandt oder zur Untermauerung von deren Rechtmäßigkeit nur bei diesen verschriftlicht wurde. Die Hochzeitsnacht schließlich wird ebenfalls in einzelnen Quellen mit Nacktheit in Verbindung gebracht. Am Ende des Beitrags steht die Frage, wie es zu verstehen ist, dass das Motiv Nacktheit in Quellenberichte über andernorts als heilig stilisierte Frauen Eingang gefunden hat. Wie die beiden Pole der Verführerin und der Jungfrau, die das mittelalterliche Frauenbild prägten, sich jeweils auf ein und dieselbe Person projizieren ließen, kann auch Nacktheit situativ als schuldig oder unschuldig interpretiert werden.

Im Jahr 1095 ging eine spektakuläre Ehe zu Ende. Sechs Jahre zuvor hatte der zu diesem Zeitpunkt vermutlich gerade einmal siebzehnjährige Welf V. die bereits dreiundvierzigjährige Mathilde von Tuszien geheiratet.¹ Erstaunlicherweise

¹ Welfs V. Alter wird in der Forschung meist mit 17 Jahren angegeben. Dies ist eine logische Folgerung der Tatsache, dass Welfs V. Eltern, der Bayernherzog Welf IV. und Judith von Flandern,

thematisierten die Quellen der Zeit den immensen Altersunterschied nicht², obgleich die ungleiche Verbindung ausgesprochen großes Interesse fand. Denn als die Ehe zerbrach, wurden die Geschichtsschreiber aktiv. Mehrere Quellen zeugen von Gerüchten um eine misslungene Hochzeitsnacht – Klatschgeschichten, für die Welf V. durch eine Äußerung selbst gesorgt hatte. Der Historiograf Bernold von St. Blasien berichtet, dass

„Welf [...] sich vollständig von der Ehe mit der Herrin Mathilde zurück[zog] und versicherte, sie sei von ihm gänzlich unberührt geblieben. Das hätte sie gern auf ewig verschwiegen, wenn er es zuvor nicht unbedacht verbreitet hätte.“³

Ob Welf V. dies tatsächlich unbedacht oder vielleicht doch eher absichtlich verbreitet hatte, ist durchaus zu hinterfragen. Anders lässt sich nämlich schwerlich begründen, warum er pikante und für ihn selbst nicht unbedingt ruhmreiche Details ans Tageslicht brachte. Von daher ist anzunehmen, dass der Herzog darauf abzielte, die Ehe aufgrund des nicht vollzogenen Beilagers für ungültig erklären zu lassen. Die angestrebte Annullierung misslang allerdings, die Ehe blieb formal bestehen.⁴ Jedoch sorgten die Aussagen des Welfen dafür, dass die Hochzeitsnacht

im Jahr 1071 heirateten und der ältere Sohn Welf V. daher bei seiner Eheschließung mit Mathilde von Tuszien, die im Jahr 1089 stattfand, höchstens 17 Jahre alt gewesen sein kann. Elke Goetz weist jedoch zu Recht darauf hin, dass diese Altersangabe nicht gesichert ist. Welf V. könnte bei der Eheschließung durchaus sogar erst 15 oder 16 Jahre alt gewesen sein. Vgl. Elke GOETZ, Welf V. und Mathilde von Canossa, in: Welf IV. – Schlüsselfigur einer Wendezeit. Regionale und europäische Perspektiven (ZBLG. Beiheft), hrsg. v. Dieter R. Bauer/Matthias Becher, München 2004, S. 360–381, hier: S. 361, insbes. Fußnote 14. Das Alter Mathildes von Tusziens lässt sich etwas genauer bestimmen. Goetz schließt das Geburtsjahr 1046 aus Rückrechnung aus einer Angabe in der Vita Mathildis des Mönches Donizo, der zufolge Mathilde 1115 im Alter von 69 Jahren gestorben ist. Vgl. die genaueren Ausführungen ebd., S. 361, insbes. Fußnote 13.

2 Dies fällt auf, da in anderen Fällen ein so eklatanter Altersunterschied der Ehepartner durchaus zum Thema wurde. Beispielsweise berichtet RICHER VON REIMS zur Ehe des westfränkischen Königs Lothar mit Adelheid, dass aufgrund des großen Altersunterschiedes Liebe und Zuneigung zwischen den Ehepartnern unmöglich gewesen sei, was schließlich zur Trennung geführt habe, RICHER VON REIMS, *Historiae* (MGH SS rer. Germ. i. u. s. 55), ed. Hartmut Hoffmann, Hannover 2000, III, c. 94, S. 221.

3 BERNOLD VON ST. BLASIEN, *Chronicon*, ed. Georg Heinrich Pertz, in: *Annales et chronica aevi Salici* (MGH SS 5), ed. Georg Heinrich Pertz, Hannover 1844 (ND Stuttgart 1985), S. 385–467, hier: a. 1095, S. 461: *Welfo, filius Welfonis ducis Baioariae, a coniugio domnae Mathildis se penitus sequestravit, asserens, illam a se omnino immunem permanisse; quod ipsa libentissime in perpetuum reticuerit, si non ipse prior illud satis inconsiderate publicaverit.*

4 Vgl. hierzu auch GOETZ, Welf V. und Mathilde von Canossa, S. 374. Wenn in der Literatur also von einer „Scheidung“ des Paares die Rede ist (so bei Hansmartin SCHWARZMAIER, *Dominus totius*

in den Quellen interessiert beleuchtet wurde. Cosmas von Prag, der als Zeitgenosse und aufgrund eines Aufenthaltes in Italien zu Zeiten der Ehe Welfs V. und Mathildes zumindest über Gerüchte um die Verbindung gut informiert gewesen sein mag, erzählt, dass Welf Mathilde vorgeworfen habe, sie hätte ihn durch Hexerei an der Erfüllung seiner ehelichen Pflichten gehindert. Er berichtet weiter:

„Da der Herzog in der ersten und auch in der zweiten Nacht diese Vorwürfe erhob, führte sie ihn am dritten Tag selbst und alleine in das Schlafgemach. Sie stellte zwei Stützen in die Mitte und legte eine Tischplatte darauf. Dann zeigte sie sich ihm nackt, wie sie aus dem Mutterschoß gekommen war, und sagte: ‚Sieh her, was sonst verborgen ist, liegt nun alles vor deinen Augen, und es gibt keine Stelle, wo ein Zaubermittel versteckt sein könnte.‘ Aber er stand da mit hängenden Ohren, wie ein störrischer Esel oder ein Metzger, der sich im Schlachthaus mit geschärftem Messer über eine abgehäutete fette Kuh beugt, um sie in zwei Hälften zu zerteilen. Die Frau saß wirklich lange auf der Tischplatte und bewegte sich hin und her wie eine Gans, die sich mit dem Bürzel ein Nest schafft. Vergeblich. Wütend sprang die Frau schließlich nackt auf, packte mit der Linken den Kopf dieses Unmännlichen, und, in die Rechte spuckend, gab sie ihm eine schallende Ohrfeige und jagte ihn [...] davon.“⁵

domus comitisse Mathildis. Die Welfen und Italien im 12. Jahrhundert, in: Festschrift für Eduard Hlawitschka zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Karl Rudolf Schnieth/Roland Pauler, München 1993, S. 283–305, hier: S. 298 und S. 301), handelt es sich um einen faktischen Fehler. Zum einen, da es eine Scheidung in diesem Sinne im Mittelalter nicht gab und hier nur eine Annullierung der Ehe möglich gewesen wäre. Im Falle einer Annullierung der Ehe hätte Welf V. zum anderen aber nochmals heiraten können. Nicht zuletzt wären hiermit darüber hinaus die Erbensprüche der Welfen auf das mathildische Erbe ausgeschaltet worden, die jedoch nach der Trennung des Paares immer wieder angemeldet wurden und in den Quellen auch keinesfalls unbegründet erscheinen. Der Güterstreit wird unter anderem bei BERNOLD VON ST. BLASIEN angesprochen: *Unde pater ipsius in Langobardiam nimis irato animo pervenit, et frustra diu multumque pro huiusmodi reconciliatione laboravit. Ipsum etiam Henricum sibi in adiutorium ascivit contra domnam Mathildam, ut ipsam bona sua filio eius dare compelleret, quamvis nondum illum in maritali opere cognosceret; unde diu frustra laboratum est.* („Ungeheuer erzürnt kam darum sein Vater nach Langobardien und bemühte sich vergeblich lange und oft um eine Aussöhnung. Selbst jenen Heinrich [IV.] nahm er gegen Frau Mathilde zur Hilfe, damit er sie zwingt, ihre Güter seinem Sohn zu geben, auch wenn sie ihn noch nicht im ehelichen Verkehr erkannt hatte. Darum wurde lange, aber vergeblich gerungen.“) BERNOLD VON ST. BLASIEN, Chronicon, ed. PERTZ, a. 1095, S. 461.

⁵ COSMAS VON PRAG, *Chronica Boemorum* (MGH SS rer. Germ. NS 2), ed. Bertolt BRETHOLZ, Berlin 1955, II, c. 32, S. 129: *Hec cum prima et secunda nocte dux obiceret domne, tertia die sola solum ducit in cubiculum, ponit in medio tripodas et desuper mensalem locat tabulam et exhibuit se sicut ab utero matris nudam et inquit: ‚En quaecumque latent, tibi omnia patent, nec est, ubi aliquod maleficium latent.‘ At ille stabat Auribus omissis, ut inique mentis asellus aut carnifex, qui longam acuens macheram stat in macello super pinguem vaccam excoriatam cupiens exenterare eam. Postquam vero diu sedit*

Cosmas von Prag verwendet hier die Formulierung, Mathilde sei *sicut ab utero matris nuda* gewesen. *Nudus* meint den nackten Körper in seiner Gesamtheit, ist also in diesem Fall keineswegs lediglich auf ein Körperteil wie einen Fuß oder ein Bein zu beziehen. In solchen Fällen sprechen die Quellen von „barfuß“ (*nudis pedibus*) oder „beinfrei“ (*nudo femore*).⁶ Zwar wird an der zitierten Stelle nicht explizit auf den nackten Unterleib verwiesen. Robert Jütte isolierte hierfür in seiner Untersuchung zum anstößigen Körper aus dem Jahr 1992 in den Quellen die Formulierung *plane nudus*.⁷ Nichtsdestotrotz ist die Formulierung *sicut ab utero matris nuda*, der Verweis auf die Nacktheit von Neugeborenen, kaum misszuverstehen. Mathilde von Tuszien empfing ihren Gemahl Cosmas von Prag zufolge nackt, in der Hoffnung, ihn zum Vollzug der Ehe bewegen zu können.

Es wäre verfehlt, mit Norbert Elias anzunehmen, dass im Mittelalter eine geringere Peinlichkeits- oder Schamschwelle bestanden hätte. Peinlichkeit oder Scham über Nacktheit war vielmehr abhängig vom Umfeld, in dem sie stattfand. Im Bad beispielsweise kann Nacktheit durchaus unproblematisch gewesen sein. Gleichzeitig war es verpönt und im Spätmittelalter sogar den Badeknechten untersagt, barfuß auf die Straße zu gehen. Im Haus allerdings war Barfußgehen teilweise durchaus üblich. Es ist damit eindeutig dem Intimitätsbereich zugeordnet. Umgekehrt rief daher bereits das Entblößen der Füße außerhalb dieses Intimitätsbereiches Scham und Peinlichkeit hervor.⁸ Der Schlafrum gehörte andererseits durchaus zu den Bereichen, in denen sich mittelalterliche Menschen nackt zeigen durften. Die Frage, ob die Menschen des Mittelalters nackt schliefen, hat in der Forschung eine längere Debatte ausgelöst und lässt sich nicht ohne weiteres beantworten. Es wird sich aber wohl – wie heute auch – dabei um eine individuelle Entscheidung gehandelt haben.⁹

mulier super tabulam et velut anser, cum facit sibi nidum huc et illuc vertens caudam frustra, tandem indignata surgit femina nuda et apprehendit manu sinistra anticiput semiviri atque expuens in dextram palmam dat sibi magnam alapam et extrusit eum [...]

6 Vgl. Robert JÜTTE, Der anstößige Körper. Anmerkungen zu einer Semiotik der Nacktheit, in: Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, hrsg. v. Klaus Schreiner/Norbert Schnitzler, München 1992, S. 109–129, hier: S. 115.

7 Vgl. ebd., S. 115.

8 Vgl. hierzu die Ausführungen ebd., S. 116–121, insbes. S. 120.

9 Die Behauptung Elias', die Menschen des Mittelalters hätten grundsätzlich nackt geschlafen, soll an dieser Stelle nicht bestätigt werden. Dieser verallgemeinernden Aussage, der zu Folge sogar einander fremde Menschen ohne Scham nackt das Bett geteilt hätten, hat bereits Hans Peter Duerr

Das bei Cosmas von Prag geschilderte Verhalten Mathildes war also nicht unerlaubt, verfehlte jedoch sein erotisches Ziel. Denn Mathilde wird in den Augen Welfs V. mit einer fetten, abgehäuteten Kuh verglichen, und auch die Tatsache, dass sie sich „hin und herbewegt wie eine Gans, die sich mit dem Bürzel ein Nest schafft“, also offensichtlich mit dem Gesäß wackelt, scheint Welfs Begeisterung nicht zu steigern.

Erstaunlich ist dies nun gerade nicht, denn die Nacktheit der Frau galt, wie Duerr nachgewiesen hat, selbst wenn nur einige Körperteile entblößt waren, als eine größere Schamlosigkeit als die Nacktheit des Mannes. Dies wird auch aus Rechtsbeispielen deutlich.¹⁰ Hinzu kommt, dass Mathilde von Tuszien bei Cosmas von Prag als Verführerin auftritt. Im Kontext mittelalterlicher Gendervorstellungen hatte die Frau als Verführerin jedoch eine schwierige Gratwanderung zu meistern: Einerseits wurde von ihr gefordert, dass sie den Mann mit sexueller Initiative beglücken solle.¹¹ Andererseits aber sollte sie in sexueller Hinsicht in der Ehe nicht zu viel Aktivität entwickeln, um nicht in den Verdacht zu kommen, eine Hure zu sein.¹² Ergänzend muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass der

ganz wesentlich widersprochen. Vgl. Hans Peter DUERR, *Der Mythos vom Zivilisationsprozess*, Bd. 1: *Nacktheit und Scham*, Frankfurt a. M. 1988, S. 177–196. Duerr führt zahlreiche Belege für die Tatsache an, dass durchaus auch im Schlafraum Scham keine unbekannte Konstante darstellte, sondern hingegen meist auf die nur unbedingt notwendige Entblößung geachtet wurde. Eine vollständige Ablehnung von Nacktheit im ehelichen Zusammenhang lässt sich jedoch auch durch die bei Duerr – übrigens ohne Quellenbeleg, sondern lediglich unter Berufung auf die Literatur – angeführten Nachthemden mit Begattungsschlitz nicht belegen. Jütte plädiert für einen Kompromiss und verweist dem entgegen darauf, dass die mittelalterlichen Quellen sich in dieser Frage widersprüchlich zeigen und dass die Frage, ob Menschen nackt schliefen oder nicht, wie heute eine persönliche Entscheidung gewesen sein dürfte. Dabei wendet er sich auch gegen die ebenfalls einseitige Aussage Duerrs und führt darüber hinaus Quellen an, die Elias kategorischem Plädoyer für eine zunehmende Schamgrenze in der Neuzeit entgegenwirken. Jütte verweist auf Beispiele von Menschen, die bis weit ins 18. Jahrhundert hinein nackt geschlafen hätten. Vgl. JÜTTE, *Der anstößige Körper*, S. 120.

10 Vgl. DUERR, *Nacktheit und Scham*, S. 287–291. Ein weiteres Beispiel findet sich bei JÜTTE, *Der anstößige Körper*, S. 118.

11 Vgl. Rüdiger SCHNELL, *Sexualität und Emotionalität in der vormodernen Ehe*, Köln 2002, S. 286–287. Schnell führt hier Quellen des ausgehenden Mittelalters und der frühen Neuzeit wie den *Ménagier de Paris*, Heinrich Ribsch oder Erasmus von Rotterdam an, die der Frau die Aufgabe zuweisen, dem Ehemann zu sexuellem Glück zu verhelfen.

12 Vgl. ebd., S. 288–289 sowie ausführlicher zum *Balanceakt*, den Frauen aufgrund der unterschiedlichen Ansprüche zu leisten hatten, S. 285–290. Unter Bezugnahme auf Francesco Barbaro (1415) und Francesco de Barberino (1318/20) isoliert Schnell den Anspruch an die Frau, sie solle im Ehebett Schamhaftigkeit und Würde wahren und sich passiv verhalten. Die Absage an die Frau,

mittelalterlichen Ehelehre zufolge zum einen beide Partner zur Erfüllung der ehelichen Pflichten angehalten waren, zum anderen jedoch ein Ehegatte den anderen nicht in sexueller Hinsicht fordern durfte. Diese Gratwanderung galt also in einem gewissen Rahmen für beide Geschlechter.¹³

Ob man in Einzelfällen nackt schlief oder nicht, wie häufig und in welchen Situationen auch immer man sich im Schlafräum nackt zeigte: Die Nacktheit Mathildes steht hier in jedem Fall in einem sexualisierten Kontext¹⁴ – der Hochzeitsnacht. Sie ist damit jedoch zugleich ein rechtlich relevanter Tatbestand, denn durch den fleischlichen Vollzug der Ehe wurde diese erst rechtmäßig, wie weiter unten ausgeführt wird. Dass die Ehe zwischen Welf V. und Mathilde von Tuszien nicht vollzogen und daher nicht gültig sei, hatte Welf V. selbst deutlich zu machen versucht. Die Szenenbeschreibung des Cosmas von Prag ordnet Mathildes Nacktheit in den Kontext des Ehevollzuges als ehekonstituierendes Element ein.

Da sich die Ehepartner das Sakrament der Ehe gegenseitig spenden, war der Konsens zur Ehe maßgeblich für deren Rechtmäßigkeit – *consensus facit nuptias*.¹⁵ Strittig war jedoch, ob der Konsens der Ehegatten allein ausreichte, um eine vollgültige und unauflöbliche Ehe zustande kommen zu lassen. Bereits 866 hatte Papst Nikolaus I. unter Berufung auf das römische Recht entschieden, es genüge der Konsens der Ehepartner für die Rechtmäßigkeit der Verbindung. Seine Auffassung konkurrierte jedoch bis zum Ende des 12. Jahrhunderts mit der Vorstellung, auch – und in erster Linie – die *copula carnalis* sei für die Ehe konstitutiv.¹⁶

sich in sexueller Hinsicht zu aktiv zu zeigen, um nicht als geile und lüsterne Hure zu gelten, führt Schnell auf antike Wurzeln zurück.

13 Vgl. ebd., S. 292–305.

14 Grundsätzlich ist Nacktheit niemals einfach „der Zustand des Unbekleidetseins, sondern jeweils kontextualisierte Nacktheit“, Kerstin GERNIG, *Bloß nackt oder nackt und bloß? Zur Inszenierung der Entblößung*, in: *Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich (Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. Kleine Reihe 1)*, hrsg. v. Kerstin Gernig, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 7–29, hier: S. 7.

15 Rudolf WEIGAND, *Liebe und Ehe im Mittelalter* (Bibliotheca Eruditorum. Internationale Bibliothek der Wissenschaften 7), Goldbach 1993, S. 141, verweist hiermit auf eine verkürzte Wiedergabe einer Aussage Ulpians in den *Digesten*. Obgleich diese Vorgabe bereits früher maßgeblich war, wurde das Konsensprinzip als Grundsatz jedoch erst im 12. Jahrhundert rechtsverbindlich.

16 Vgl. hierzu die ausführliche Darstellung bei WEIGAND, *Liebe und Ehe im Mittelalter*, S. 141–144; vgl. auch Franz RODECK, *Beiträge zur Geschichte des Eherechts deutscher Fürsten bis zur Durchführung des Tridentinums* (Diss.), Münster 1910, S. 37–48, insbes. S. 37–41. Die Abhandlung von Rodeck ist trotz des Alters der Publikation noch heute nützlich, da hier umfangreiches Quellenmaterial erschlossen wurde.

Die gegensätzlichen Ansichten äußerten sich im so genannten Paris-Bologna-Streit im 12. Jahrhundert. Anders als Hugo von St. Viktor und die Pariser Schule, die klar zwischen Verlöbnis und Eheschließung trennten und Sakramentalität und Unauflöslichkeit der Ehe allein aus dem Konsens der Ehegatten herleiteten, kam zur gleichen Zeit Gratian in Bologna zu dem Ergebnis, dass durch den Konsensaustausch lediglich eine „beginnende“, „bedingte“ oder „geschlossene Ehe“, ein *matrimonium initiatum*, entstehe.¹⁷ Durch den Vollzug der Ehe werde hieraus schließlich eine „vollbrachte“ oder eben eine „vollzogene Ehe“, ein *matrimonium consummatum*, und nur ein solches erkannte Gratian als gültige Ehe – *matrimonium ratum* – an.¹⁸ Auch diese Sichtweise greift auf frühere Wurzeln zurück: Schon in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts hatte Hinkmar von Reims den Vollzug der Ehe als Bedingung für ein *matrimonium completum* angesehen. Erst dann sei die Ehe Abbild der Verbindung Christi mit seiner Kirche.¹⁹

Zwischen Schließung und Vollzug aber ermöglichten theoretisch mehrere Gründe die Auflösung der Ehegemeinschaft: Beispielsweise, wenn eine zweite, durch Billigung der Kirche geschlossene und vollzogene Ehe den Vorrang vor der ersten erhielt, oder wenn einer der Ehepartner ins Kloster eintrat.²⁰ Beispiele für Ehen, die zwischen Vermählung und faktischem Ehevollzug wieder gelöst wurden, finden sich übrigens tatsächlich in der Geschichte – so im Fall der Vermählung König Maximilians I. mit Anna von Bretagne, die durch Papst Innozenz IV. annulliert wurde.²¹

17 Vgl. WEIGAND, Liebe und Ehe im Mittelalter, S. 142–145.

18 Vgl. Philip Lyndon REYNOLDS, Marrying and Its Documentation in Pre-Modern Europe: Consent, Celebration, and Property, in: To Have and to Hold. Marrying and Its Documentation in Western Christendom, 400–1600, hrsg. v. Philipp Lyndon Reynolds/John Witte, Cambridge 2007, S. 1–42, hier: S. 6–7. Im Unterschied zum heutigen Sprachgebrauch verwendet Gratian die beiden Begriffe *ratum* und *consummatum* synonym, vgl. WEIGAND, Liebe und Ehe im Mittelalter, S. 144.

19 Vgl. die ausführliche Darstellung bei WEIGAND, Liebe und Ehe im Mittelalter, S. 142–145.

20 Vgl. ebd., S. 144 sowie S. 145–147.

21 Dass bereits geschlossene, aber noch nicht vollzogene Ehen unter Berufung auf das noch nicht erfolgte Beilager noch im ausgehenden Mittelalter für nichtig erklärt werden konnten, führt auch Rodeck unter Hinzuziehung von Beispielen aus, vgl. RODECK, Beiträge zur Geschichte des Eherechts deutscher Fürsten bis zur Durchführung des Tridentinums, S. 46. Vgl. hierzu weiterhin die Ausführungen bei Karl-Heinz SPIESS, Unterwegs zu einem fremden Ehemann. Brautfahrt und Ehe in europäischen Fürstenthäusern des Spätmittelalters, in: Fremdheit und Reisen im Mittelalter, hrsg. v. Irene Erftan/Karl-Heinz Spieß, Stuttgart 1997, S. 17–36, hier: S. 26, insbes. Fußnote 42. Spieß verweist ebenfalls kurz auf das im obigen Text genannte berühmte Beispiel einer gelösten Ehe, hinter der interessante Vorgänge stehen: Die Erbtochter von Herzog Franz II. von Bretagne, Anna von

Problematisch wurde die Trennung zwischen Verlöbnis und Eheschließung und die theoretische Auflösbarkeit der Ehe in der Zeit zwischen Eheschließung und Ehevollzug jedoch in Zusammenhang mit dem rechtmäßigen Heiratsalter. Denn für die Braut war das zwölfte, für den Bräutigam das vierzehnte Lebensjahr als rechtmäßiges Heiratsalter festgelegt.²² Für fürstliche Heiraten als Allianzen zwischen Adelshäusern lag dieser Zeitpunkt recht spät und war mit gewissen Risiken verbunden – Machtverbindungen zwischen fürstlichen Häusern konnten nicht frühzeitig geknüpft werden; unter anderem konnte der Adel nicht einmal sicher sein, ob in Anbetracht der hohen Kindersterblichkeit die Nachkommen überhaupt bis ins heiratsfähige Alter überleben würden. Man versuchte daher, die Altersregelung

Bretagne, ließ sich 1491 *per procuratorem* König Maximilian I. antrauen. Jedoch hatte der Herzog der Bretagne im Vorfeld mit dem französischen König vereinbart, dass jede Heirat der Erbtochter der Zustimmung der französischen Krone bedurfte. Diese Abmachung war in der Eheabsprache Annas mit Maximilian I. nicht eingehalten worden; das Ehebündnis wurde ohne Einwilligung des französischen Königs geschlossen. Karl VIII. verhinderte daraufhin, dass aus dem *matrimonium in-itiatum* ein *matrimonium consummatum* wurde: Er griff die Bretagne an. Um ihrem Land ein gewisses Maß an Eigenständigkeit zu erhalten, willigte Anna ein, dass ihre Ehe mit Maximilian I. durch Papst Innozenz VIII. annulliert wurde. Vgl. Rémy SCHEURER, Art. Anna de Bretagne, in: LexMa, Bd. 8, hrsg. v. Robert Henri Bautier u. a., München/Zürich 1980, Sp. 656–657; sowie Jean-Pierre LEGUAY, Art. Vertrag von Le Verger, in: LexMa, Bd. 8, hrsg. v. Robert Henri Bautier u. a., München/Zürich 1995, Sp. 1520. Ein ausführlicher Quellenbericht zur gescheiterten Vermählung Maximilians I. mit Anna von Bretagne findet sich bei Jakob UNREST, Österreichische Chronik (MGH SS rer. Germ. N. S. 11), ed. Karl Grossmann, Weimar 1957, c. 20, 219–224, S. 213–219. Jakob Unrest findet in c. 20, 219, S. 213 deutliche Worte für die seiner Meinung nach nicht rechtmäßige Auflösung der Ehe: *Nu merkt den grossen frevel und unkristenlichen hannndl, der an dem loblichen eespruch beschehen ist, alls man zalt nach Christi gepurd 1491, als kunig Maximilian mit heyrat kertt zu der hertzogin von Britania, ain ainige erbtochter des lannds.* („So seht den großen Frevel und das unchristliche Handeln, das an der lobwürdigen Eheschließung geschah, im Jahr 1491 nach Christi Geburt, als König Maximilian die Herzogin der Bretagne, Erbtochter dieses Landes, heiraten wollte.“) Wie brisant diese Eheauflösung war, da die Ehe Annas mit Maximilian im Vorfeld durchaus durch ehfestigende Maßnahmen abgesichert werden sollte (dies wird an späterer Stelle nochmals zur Sprache kommen), zeigt sich daran, dass die als „Brautraub“ wahrgenommene Vorgehensweise Karls VIII. bei Jakob UNREST, Österreichische Chronik, ed. Grossmann, c. 20, 220, S. 214–215, als gewaltsame Entführung geschildert wird: *Und als pallt der geraisig zewg zu den frawn kam, da umbzogen sy sie und all dy irt und namen die fraw mit gewallt und furten die fur den kunig von franckreich; das geschach an sannd Niclastag [6.12.1491].* („Und als der Reisezug zu den Frauen kam, umstellte er sie und die Ihren und nahm die Frauen in seine Gewalt. Und er führte die Frauen zum König von Frankreich. Dies geschah am Tag des heiligen Nikolaus.“)

²² Vgl. RODECK, Beiträge zur Geschichte des Eherechts deutscher Fürsten bis zur Durchführung des Tridentinums, S. 54–55.

durch Verlobungen im Kindesalter – teilweise im frühesten Kleinkindalter – zu umgehen.

Als ein typisches Beispiel für eine solche Kinderverlobung ist die Verbindung zwischen Landgraf Ludwig von Thüringen und der ungarischen Königstochter Elisabeth anzusehen. Die heilige Elisabeth wurde 1211 im Alter von nur vier Jahren vom ungarischen Königshof nach Thüringen gebracht, wo man sie nach der Verlobung bei ihrem künftigen Ehemann aufwachsen ließ.²³ In diesem Fall wollten die fürstlichen Familien offensichtlich nicht für lange Jahre auf eine starke politische Allianz verzichten. Den Hintergrund für die Verbindung zwischen den thüringischen Landgrafen, den Ludowingern, auf der einen Seite und dem ungarischen Königshof – und damit auch mit den Andechs-Meraniern, denen Elisabeths Mutter entstammte – auf der anderen Seite bildete die Reichspolitik. Die Ehe zwischen den beiden mächtigen Adelshäusern sollte wohl vor allem der Durchsetzung des staufischen Herrschaftsanspruches dienen. Für diese Zweckgemeinschaft wurde Elisabeth gewissermaßen zu einem Unterpand. Durch ihre Anwesenheit in Thüringen sollte sie die Stabilität des Bündnisses gewährleisten.²⁴ Eine Absicherung des Ehevorhabens und die Garantie, dass die Pläne ernst gemeint waren, lagen selbstverständlich gleichermaßen im Interesse der Brauteltern.

Eine solch frühe Verlobung brachte jedoch die Gefahr mit sich, dass die Verbindung mit päpstlicher Hilfe theoretisch wieder hätte gelöst werden können.

²³ Dietrich von Apolda berichtet über die Brautwerbung Elisabeths in diesem jugendlichen Alter und über die mit der Werbung verbundene Absicht, die kindliche Braut sogleich nach Thüringen zu bringen: *Anno ergo a nativitate Elyzabeth quarto misit Hermannus lantgravius solempnes ac nobiles utriusque sexus legatos in Ungariam pro regis filia in Thuringiam adducenda*. Die Vita der heiligen Elisabeth des DIETRICH VON APOLDA (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hessen 53), ed. Monika Rener, Marburg 1993, I, c. 1, S. 25. Ähnlich, aber ohne das Alter Elisabeths zu erwähnen, berichtet auch die in der Mitte des 14. Jahrhunderts zusammengetragene Rheinhardtsbrunner Chronik (MGH SS 30,1), ed. Oswald HOLDER-EGGER, Hannover 1896, S. 490–656, hier: a. 1210, S. 577. Die Ehe zwischen Elisabeth und Landgraf Ludwig IV. von Thüringen wurde 1221 geschlossen, als Elisabeth vierzehn Jahre alt war. Vgl. Gerald BEYREUTHER, Elisabeth von Thüringen, in: Fürstinnen und Städterinnen. Frauen im Mittelalter, hrsg. v. Gerald Beyreuter/Barbara Pätzold/Erika Uitz, Freiburg/Basel/Wien 1993, S. 15–39, hier: S. 16–18.

²⁴ Vgl. die Ausführungen bei BEYREUTHER, Elisabeth von Thüringen, S. 17. Die Tatsache, eine kindliche Braut in ein fremdes Land zu schicken, mag auf den ersten Blick unmenschlich wirken, brachte jedoch als Nebeneffekt durchaus einen sozialen Vorteil mit sich: Indem die fremden Bräute bereits im Kindesalter an den Hof des künftigen Bräutigams gelangten und dort aufwuchsen, wurden sie frühzeitig mit Sprache und Sitten der neuen Heimat vertraut gemacht. Vgl. SPIESS, Unterwegs zu einem fremden Ehemann, S. 19.

Einschränkend musste in einem solchen Fall allerdings die Tatsache wirken, dass zumindest ab dem 13. Jahrhundert häufig ein Ehevertrag das wechselseitige Recht der Ehepartner absicherte, die Vollendung des durch die *desponsatio* abgeschlossenen *matrimonium contractum* zu einem unauflöslichen *matrimonium consummatum* durchzusetzen.²⁵ Nichtsdestotrotz bestand die Möglichkeit der Auflösung zum einen ohnehin aufgrund der Bedeutung des Beilagers als ehekonstituierendes Element, zum anderen weil auch für Verlobungen eine untere Altersgrenze existierte, die bei sieben Jahren lag.²⁶ Das Risiko, dass eine Verbindung wieder hätte gelöst werden können, galt ebenso für Ehen, die in Vertretung *per procuratorem* geschlossen wurden.²⁷ In einem solchen Fall trat der Prokurator an die Stelle des Bräutigams, brachte dessen Konsens zur Verbindung zum Ausdruck und schuf hiermit die verbindliche Situation einer gültigen, aber eben noch nicht unauflöslichen Ehe. Brautwerber oder Prokuratoren führten außerdem die einer Eheschließung vorangehenden Verhandlungen.²⁸

Dass auch in einem solchen Fall tatsächlich erst dem ersten ehelichen Verkehr die definitiv Ehe schließende Kraft zukam, wird in den Quellen deutlich fassbar. Dies ging so weit, dass im Falle eines größeren zeitlichen Abstandes zwischen Konsens und Beilager der Zeitpunkt der Eheschließung danach bestimmt wurde, wann ein Mann seine Frau „fleischlich erkannt[e]“: Im Vertrag zwischen Herzog Heinrich von Lothringen und Graf Otto von Geldern aus dem Jahr 1206, der die rechtlichen Bedingungen der Ehe zwischen dem Grafensohn Gerhard und der Herzogstochter Margarethe regelte, wurde festgelegt, dass Mitgift und Güterzuteilungen erst dann überantwortet werden sollten, wenn die Braut das heiratsfähige Alter erreicht und

25 Vgl. Peter LEISCHING, Zur Rechtsform der Eheschließung im 13. Jahrhundert, in: Beiträge zur Geschichte des mittelalterlichen Eherechts, hrsg. v. Peter Leisching, Innsbruck 1978, S. 13–25, hier: S. 25.

26 Ein Mindestalter von sieben Jahren für Verlobungen nimmt RODECK an, vgl. RODECK, Beiträge zur Geschichte des Eherechts deutscher Fürsten bis zur Durchführung des Tridentinums, S. 55. Von einem in der Theorie auf sieben Jahre festgelegten Verlobungsalter spricht in der modernen Forschung außerdem REYNOLDS, *Marrying and Its Documentation in Pre-Modern Europe*, S. 5. Im oben erwähnten Fall der Elisabeth von Thüringen wäre dann die Verlobung also drei Jahre zu früh durchgeführt worden und somit sicherlich angreifbar gewesen.

27 Vgl. SPIESS, *Unterwegs zu einem fremden Ehemann*, S. 26.

28 Ein Beispiel einer Prokuratorenehe wurde bereits an früherer Stelle angeführt, vgl. Anm. 21. Zur Prokuratorenehe siehe weiterhin RODECK, Beiträge zur Geschichte des Eherechts deutscher Fürsten bis zur Durchführung des Tridentinums, S. 43.

anschließend der Ehevollzug stattgefunden habe.²⁹ Nicht zuletzt zeigt auch die Bezeichnung einer mittelalterlichen Königin als *socia thori*³⁰ („Gefährtin des Lagers“), welche Bedeutung der Bettgemeinschaft zugemessen wurde.

Entsprechend heißt es beispielsweise bei Roger von Wendover zur Heirat Friedrichs II. mit Isabella von England, man solle die Braut ehrenvoll in ihre künftige Heimat geleiten. Als Grund hierfür wird die Absicht genannt, dass somit baldmöglichst „das bereits geschlossene Ehebündnis durch die fleischliche Erkennung vollzogen werde“.³¹ Der Ehevertrag wurde in diesem Fall zunächst am 23. Februar des Jahres 1235 geschlossen. Dabei wurden die Verhandlungen durch einen Stellvertreter geführt, der die Vollmacht hatte, der Ehe im Namen Friedrichs II. zuzustimmen. Die Hochzeitsfeierlichkeiten wurden jedoch dann erst im Juli des gleichen Jahres in Worms abgehalten.³²

29 *Henricus Dux Lotharingiae, et Otto Comes Geldriae convenerunt super matrimonio contrahendo inter Gerardum, filium Comitis, et Margaretham filiam Ducis. Quod cum Margaretha ad tempus nubile pervenerit, et Gerardus filius Comitis eam carnaliter cognoverit, Dux de bonis suis assignabit, prout suum decet honorem: Comes dabit filio suo terram a Kaldekirchem superius et Alodium de Rothe et c.* Der Ehevertrag ist abgedruckt in: Codex Germaniae Diplomaticus, worinnen viele vortreffliche, und zum Theil noch niemahls zum Vorschein gekommene, auch, zur Illustration der Teutschen Reichs-Historie und Juris Publici, höchstnöthige Documenta enthalten sind, welche die Continuation Derer Kayserl. Erb-Lande, als Mähren, Schlesien, Oesterreich, Steyer, Kärndten, Crain, Tyrol, u. Ingleichen Die Österreichischen Niederlande betreffen, und weder In dem Teutschen Reichs-Archiv, Noch Dessen Continuationen und Spicilegijs zu befinden, den solchen aber sehr nütz- ja unentbehrlich sind. Dem Publikum zu Besten gegeben, Bd. 2, ed. Johann Christian LUENIG, Frankfurt/Leipzig 1733, Sp. 1081-1082, hier: Sp. 1081 (nicht: 1981, wie RODECK, Beiträge zur Geschichte des Eherechts deutscher Fürsten bis zur Durchführung des Tridentinums, S. 40, fälschlicherweise angibt).

30 So bezeichnete beispielsweise Heinrich IV. seine Gemahlin Bertha in der Dotationsurkunde MGH D H IV 269. Die Urkunden Heinrichs IV (MGH DD. Die Urkunden der deutschen Könige und Kaiser 6), ed. Dietrich VON GLADISS/Alfred GAWLIK, Teil 1, Berlin 1941, Nr. 269, S. 345–346, hier: S. 345. Die Bezeichnung *socia thori* ist seltener als die üblichere Titulierung *consors regni*. Zum *consors regni*-Titel vgl. Amalie FÖSSEL, Die Königin im mittelalterlichen Reich (Mittelalter-Forschungen 14), Stuttgart 2000, S. 57–66.

31 *Deinde cum legati ea, quae facta fuerant, sub omni festinatione imperatori per fideles internuntios intinassent, post Paschalem solemnitatem misit archiepiscopum Coloniensem et Lovaniae ducentem cum virorum nobilium multu comitatu in Angliam, qui imperatricem ad ipsum honorifice perducentes matrimonium jam initiatum et ratum procurarent, ut in cognitione carnali fieret consummatum.* ROGER VON WENDOVER, Flores Historiarum, Bd. 3 (RS 84, 3), ed. Henry G. Hawlett, London 1889 (ND Wiesbaden 1965), S. 108f.

32 Vgl. Klaus VAN EICKELS/Tania BRÜSCH, Kaiser Friedrich II. Leben und Persönlichkeit in Quellen des Mittelalters, Düsseldorf 2000, S. 284.

Im Bericht Rogers von Wendover über die Heirat wird die Gefahr deutlich, dass die Verbindung in der Zeit zwischen Ehekonsens und faktischem Ehevollzug noch hätte gelöst werden können. Man befürchtete ganz offensichtlich, dass die Zusammenkunft der Eheleute unterbunden werden sollte. So berichtet Roger von Wendover über die Brautfahrt Isabellas, dass sie unter Geleitschutz von England ins Reich geführt wurde:

„Bei ihrer Landung lief ihnen eine unzählige Menge bewaffneter Edelleute entgegen, die der Kaiser zur Bewachung der Kaiserin geschickt hatte, um ihre Person Tag und Nacht unter gewissenhafter Obhut zu wissen. Es waren nämlich einige von den Feinden des Kaisers mit dem König von Frankreich verbündet, die, wie man sagte, die Kaiserin entführen wollten, um die Eheschließung zu verhindern.“³³

Die Zeit der Brautschau und vor allem der Brautfahrt stellte damit also gewissermaßen eine Phase der rechtlichen Unsicherheit dar, in der die Ehe noch angreifbar war. Erhöhte Achtsamkeit war die Folge im Fall Friedrichs II., der seine Braut durch ein großes Gefolge bewachen ließ.³⁴ Noch vorsichtigerer Parteien griffen zu drastischeren Mitteln, um die Rechtmäßigkeit der Ehe so früh wie möglich deutlich zu machen und die Angreifbarkeit einer Verbindung zu reduzieren: In diesen Fällen, die Quellen berichten davon vor allem bei ‚gefährdeten‘ Eheschließungen, demonstrierte ein symbolisches Beilager, dass der Vollzug der Ehe ernst gemeint war – und vorab in ritualisierter Form veranschaulicht wurde.³⁵ Damit wurde das Beilager als rechtlich ehekonstituierendes Element³⁶ durch eine Symbolhandlung dargestellt. Hierzu wurde das Brautpaar in ein gemeinsames Bett gelegt. Im Fall der Kinderverlobung nahm manchmal, im Falle der Prokuratorenehe stets der Brautwerber den Platz des

33 *Quibus applicantibus occurit innumera multitudo nobilium armatorum ad custodicum imperatricis ab imperatore transmissa, quae diebus ac noctibus circa corpus ejus excubias celebraret; erant enim quidam ex hostibus imperatoris regi Francorum confederati, ut dicebatur, qui imperatricem rapere moliebantur, ut matrimonium impederent.* ROGER VON WENDOVER, *Flores Historiarum*, ed. HAWLETT, S. 111.

34 Wie riskant eine solche Brautfahrt war, zeigt der Bericht Jakob Unrests über den ‚Brautraub‘ Annas von Bretagne durch Karl VIII. von Frankreich, Jakob UNREST, *Österreichische Chronik*, ed. Grossmann, c. 20, 220, S. 214–215. Vgl. auch Anm. 21.

35 Zum Ritual des symbolischen Beilagers vgl. RODECK, Beiträge zur Geschichte des Ehrechts deutscher Fürsten bis zur Durchführung des Tridentinums, S. 42–44, sowie SPIESS, Unterwegs zu einem fremden Ehemann, S. 26.

36 Vgl. hierzu die Ausführungen zu den Formulierungen der Gesetzessammlungen weiter oben.

Bräutigams im Brautbett ein. Der Brautwerber musste dazu ein nacktes oder nur unzureichend bekleidetes Bein unter die Decke legen.³⁷

Hier stellt sich die Frage, ob das symbolische Beilager tatsächlich nur bei umstrittenen und somit gefährdeten Eheschließungen angewandt wurde – oder ob die Symbolhandlung vielleicht lediglich in Quellenberichte über jene Eheschließungen Eingang fand, deren Rechtmäßigkeit und Unauflöslichkeit durch die Schilderung dieses Rituals untermauert werden sollte. Letztere Annahme wird durch die Selbstverständlichkeit gestützt, mit der in den erhaltenen historiographischen Belegen der Ablauf der Handlungen beschrieben wird.³⁸

Für die Vermutung, dass das öffentliche Beilager zum üblichen Ablauf einer Eheschließung gehörte, spricht auch der „Sachsenspiegel“ des Eike von Regow. Dort heißt es, dass die Frau in das Recht des Mannes übertritt – also als seine rechtmäßige Ehefrau gilt –, *swan se in sin bedde tret*³⁹ („wenn sie in sein Bett geht“). Diese Aussage lässt sich als rechtliche Regelung nicht auf das Reich beschränken, sondern ist beispielsweise auch für den skandinavischen Raum nachweisbar. Eine altisländische Gesetzessammlung aus dem 13. Jahrhundert sieht die Ehe ebenfalls erst als rechtmäßig an, wenn die eheliche Bettgemeinschaft in Anwesenheit von Zeugen demonstriert wurde:

„Dann ist eine Hochzeit nach dem Gesetz geschlossen, wenn der gesetzliche Vormund die Frau verlobt. Und auch seien bei der Hochzeit zumindest sechs

37 **Die bei SPIESS**, *Unterwegs zu einem fremden Ehemann*, S. 26 und **RODECK**, *Beiträge zur Geschichte des Eherechts deutscher Fürsten bis zur Durchführung des Tridentinums*, S. 43–44, genannten Beispiele betreffen lediglich die Prokuratorenehe, da sich das Phänomen hier offensichtlich besonders häufig finden lässt. Da jedoch das Problem der Anfechtbarkeit der Ehe, wie oben ausgeführt, in mindestens ebenso hohem Maße bei Kinderverlobungen bestand, verwundert es nicht, dass sich auch hierzu Beispiele finden lassen. Eines dieser Beispiele betrifft die bereits erwähnte Elisabeth von Thüringen.

38 **Jörg WETTLAUFR**, *Beilager und die Bettleute im Ostseeraum (13. bis 19. Jahrhundert)*. Eine vergleichende Studie zur Wandlung des Eheschließungsrechts im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit, in: *Tisch und Bett. Die Hochzeit im Ostseeraum seit dem 13. Jahrhundert* (Kieler Werkstücke. Reihe A: Beiträge zur schleswig-holsteinischen und skandinavischen Geschichte 19), hrsg. von Thomas Riis, Frankfurt a. M. u. a. 1998, S. 81–128, hier: S. 95, verweist darauf, dass der genaue Ablauf der Handlungen sich an unterschiedlichen Orten des Reiches unterschieden habe.

39 **Das Landrecht des Sachsenspiegels nach der Bremer Handschrift von 1342 (Hamburgische Texte und Untersuchungen zur deutschen Philologie. Reihe I: Texte)**, ed. Conrad BORCHLING, Dortmund 1925, I, 45 § 1a, S. 16.

Männer anwesend, und ebenso gehe der Bräutigam bei Licht⁴⁰ mit der Frau ins Bett.⁴¹

Es wird dreierlei gefordert: Die Verlobung, die Anwesenheit von mindestens sechs Gästen – wohl als Zeugen – und die offenkundige Besteigung des Brautbettes.⁴² Die Gesetzestexte verstehen die Ehe somit als rechtmäßig, wenn das Beilager öffentlich stattgefunden hat. Es ist hier allerdings nicht die Rede von einem Ehevollzug vor den Augen der Öffentlichkeit.

Damit aber ist zu hinterfragen, welche Funktion das symbolische Beilager im Kontext der Eheschließung haben sollte. Die *copula carnalis* konnte das symbolische Beilager nicht ersetzen, denn die kirchenrechtlich als *consummatio* geforderte fleischliche Vereinigung fand offensichtlich nicht vor den Augen der Zeugen statt.⁴³ Zu diskutieren wäre daher, ob das symbolische Beilager möglicherweise vor allem bildhafter Ausdruck des Ehekonsenses sein sollte, ohne dass dabei die Aussage der fleischlichen Vereinigung im Vordergrund gestanden haben muss – wie auch zwei Männer im Mittelalter und bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts ein Bett teilen konnten, ohne dass diesem Freundschaftsritual eine sexuelle Bedeutung zugeschrieben wurde⁴⁴. Vieles spricht jedoch dafür, dass das

40 Gemeint ist hier, dass der Vollzug offenkundig stattgefunden haben muss, vgl. die Argumentation bei Konrad MAURER, Vorlesungen über Altnordische Rechtsgeschichte, Bd. 2.: Über altnordische Kirchenverfassung und Eherecht, Leipzig 1908 (ND Osnabrück 1966), S. 543–544.

41 Grágás. *Islændernes lovbog i fristatens tid udgivet efter der kongelige bibliotheks haandskrift*, Bd. 1: Grágás. Konungsbók. ed. Vilhjálmur FINSSEN, Kopenhagen 1852 (ND 1974), c. 118, S. 222: *Pa er brull laup gert at lögom. [ef lögradande fastnar kono. enda se .vi. menn at brullaupi et festa oc gangi bruðgumi iliose] isama sæing cono.* Für den Hinweis, die konstruktiven Diskussionsbeiträge und die übersetzerische Unterstützung habe ich Heiko Hiltmann zu danken.

42 Vgl. MAURER, Über altnordische Kirchenverfassung und Eherecht, S. 542–544.

43 WETTLAUFER, Beilager und die Bettleute im Ostseeraum, S. 95, weist auf die im 18. Jahrhundert gepflegte Annahme hin, dass das symbolische Beilager als vollgültiger Ersatz der *copula carnalis* gegolten habe. Diese Vermutung ist allerdings nicht haltbar, da damit eine Ehe unauflöslich gewesen wäre, jedoch durchaus Fälle bekannt sind, in denen durch das symbolische Beilager besiegelte Eheschließungen durch den Papst annulliert wurden. Vgl. hierzu weiter oben Anm. 21 sowie im Folgenden Anm. 48 dieser Arbeit.

44 Vgl. Klaus VAN EICKELS, Vom inszenierten Konsens zum systematisierten Konflikt. Die englisch-französischen Beziehungen und ihre Wahrnehmung an der Wende vom Hoch- zum Spätmittelalter, Stuttgart 2002, S. 368–393. Dies gilt für die lange Tradition friedensstiftender Rituale, in deren Kontext zwei Herrscher ein Bett teilten, es trifft hingegen für klösterliche Gemeinschaften nicht zu. Hier war man sich des sexuell-erotischen Potentials einer solchen Situation offensichtlich durchaus bewusst, was sich an Klosterregeln ablesen lässt, die einen hinreichenden Abstand zwischen den Betten der Mönche verlangen, vgl. ebd., S. 381 und S. 390. Die Frage, ob das gemeinsame

öffentliche Beilager der Ehegatten auf die bevorstehende *copula carnalis* hinweisen sollte: Dies zeigt zum einen die doch recht eindeutige Wortwahl einiger Quellen – *beslieff*⁴⁵ –, sowie zum anderen die Tatsache, dass im Kontext des symbolischen Beilagers von unzureichend bekleideten Körperteilen die Rede ist⁴⁶, während dies für das Freundschaftsritual des gemeinsamen Schlafens in einem Bett nicht bekannt ist. Auch wurden gemischtgeschlechtliche Paare in einen Bett offensichtlich anders wahrgenommen, als dies bei zwei Männern der Fall war, die in einem Bett schliefen.⁴⁷

In der „Österreichischen Chronik“ Jakob Unrests findet sich ein recht detaillierter Bericht über das symbolische Beilager, das im Fall der Vermählung König Maximilians I. mit Anna von Bretagne im Jahr 1490 stattfand. Da es sich um eine Prokuratorenhehe handelte, trat Wolfgang von Polheim als Vertreter Maximilians I. an dessen Stelle: Maximilian schickte

seiner diener ainenn, genannt Herbolo von Polhaim, gen Brittania, zu emphahen dy kunigliche prawt. Der war in der stat Renns erlichen emphannngen und daselbs beslieff der von Polhaim die kunigliche prawt, als der fürsten gewonhait ist, das ire senndpotten die fürstlichen prawt mit ainem gewapten mann, mit dem rechten arm

Schlafen in einem Bett nicht durchgängig als Gestus ohne sexuelle Konnotation verstanden werden könne und der Zusammenhang zwischen Intimität und Sexualität als Wahrnehmung des 20. Jahrhunderts grundsätzlich hierauf nicht anwendbar sei, wirft Klaus Oschema auf. Er kommt jedoch zu dem Schluss, dass das Modell eines Mannes und einer Frau, die ein Bett teilten, unumgänglich den Gedanken an die ausgelebte Sexualität evozierte, vgl. Klaus OSHEMA, Freundschaft und Nähe im spätmittelalterlichen Burgund. Studien zum Spannungsfeld von Emotion und Institution (Norm und Struktur. Studien zum sozialen Wandel in Mittelalter und früher Neuzeit 26), Köln 2006, S. 538–554, hier insbes. S. 538–542. Siehe weiterhin Stephen JAEGER, Ennobling Love. In Search of a Lost Sensibility (The Middle Ages Series), Philadelphia 1999.

45 Die Formulierung entstammt dem Bericht des Jakob Unrest über das symbolische Beilager Anna von Bretagnes mit dem Prokurator Wolfgang von Polheim. Hier ist die Rede davon, dass der Prokurator die königliche Braut symbolisch „beschlieff“. Jakob UNREST, Österreichische Chronik, ed. Grossmann, c. 20, 219, S. 214. Vgl. auch die Ausführungen bei RODECK, Beiträge zur Geschichte des Eherechts deutscher Fürsten bis zur Durchführung des Tridentinums, S. 44.

46 Vgl. die Argumentation weiter oben sowie im Folgenden Anm. 48.

47 Vgl. weiter oben Anm. 44. Oschema verweist weiterhin darauf, dass beim Schlafen in einem Bett sehr genau unterschieden wurde, ob es sich um gemischt- oder gleichgeschlechtliche Partner handelte, die sich die Schlafstätte teilten: „Ein Mann und eine Frau in einem Bett [...] waren untrennbar mit der Vorstellung sexueller Aktivität verbunden. Die Kombination zweier Männer erscheint dagegen unter diesem Aspekt als vollkommen unverdächtiger Akt.“ OSHEMA, Freundschaft und Nähe im spätmittelalterlichen Burgund, S. 551.

*und mit dem rechten fues plos und ein bloßes swert dazwischen gelegt, beschlafen.
Also haben dy allten fursten getan und ist noch gewonhait.⁴⁸*

Ogleich also die Brautleute aus heutiger Sicht überwiegend bekleidet waren, war doch der Brautwerber im mittelalterlichen Verständnis teilweise nackt: Er hatte den rechten Arm und den rechten Fuß entblößt, auch wenn er ansonsten mit einem Harnisch bekleidet war. Interessant ist auch der Verweis bei Jakob Unrest auf das bloße Schwert, das als Trennlinie zwischen die Braut und den Brautwerber gelegt wurde. Hier ist die Rede von einer alten, fürstlichen Gewohnheit, die wohl vor allem in Prokuratorenehen durchgeführt wurde – durch die *senndpotten* –, und sich bis ins 15. Jahrhundert gehalten habe.

Es stellt sich die Frage, inwieweit dieses Ritual im 15. Jahrhundert tatsächlich noch üblich war. Dafür sprechen mehrere Beispiele symbolischer Beilager bei Eheschließungen des 15. Jahrhunderts.⁴⁹ Von einem symbolischen Beilager berichtet beispielsweise auch Johann Jakob Fugger in seinem Mitte des 16. Jahrhunderts entstandenen „Spiegel der Ehren“ für die erste Ehe Maximilians I. mit Maria von Burgund, die 1477 geschlossen wurde. Der Ablauf ist dem oben geschilderten symbolischen Beilager mit Anna von Bretagne sehr ähnlich.⁵⁰ Dass

48 „[...] König Maximilian [...] schickte einen seiner Diener, Wolfgang von Polheim, in die Bretagne, um die königliche Braut in Empfang zu nehmen. Er wurde in der Stadt Rennes ehrenvoll empfangen. Dort beschlief [Wolfgang] von Polheim die königliche Braut, wie es der Fürsten Gewohnheit ist: Nämlich, dass ihre Abgesandten die fürstlichen Bräute mit einem Harnisch angetan, den rechten Arm und den rechten Fuß entblößt, ein bloßes Schwert zwischen beide gelegt, beschlafen. Auf diese Art und Weise haben es die alten Fürsten getan, und so ist es noch Gewohnheit.“ JAKOB UNREST, Österreichische Chronik, ed. Grossmann, c. 20, 219, S. 214; vgl. auch die Ausführungen bei RODECK, Beiträge zur Geschichte des Eherechts deutscher Fürsten bis zur Durchführung des Tridentinums, S. 44, sowie bei SPIESS, Unterwegs zu einem fremden Ehemann, S. 26, insbes. Fußnote 43.

49 Vgl. RODECK, Beiträge zur Geschichte des Eherechts deutscher Fürsten bis zur Durchführung des Tridentinums, S. 42–43, der neben der Vermählung Friedrichs III. mit Eleonore von Portugal 1452 unter anderem die Heirat des Pfalzgrafen Philipp bei Rhein und Herzogs in Bayern mit Margaretha, der Tochter Herzog Ludwigs des Reichen von Bayern, im Jahr 1474 anführt.

50 Auch im Fall Marias von Burgund wurde das symbolische Beilager durch einen Gesandten vollzogen: „Es bliebe aber zurück, der Kayserliche Canzler, mit vielem Adel, der Prinzessin aufzuwarten. Herz. Ludwig aus Bayrn, liesse ihm, als Stellverweser, im Namen Erz. Maximilians, die Prinzessin an die Hand trauen, und hielt nach Fürstlichem Gebrauch, mit ihr das Beylager. Er war, am rechten Fuss und Arm, mit leichtem Harnisch angethan; und zwischen sie beyde, ward ein langes blosses Schwert gelegt. Die Herzogin Margaretha, samt der Frauen von Halwin, stunden auf einer, und die Rätthe auf der andern Seite: und ward diese Trauung, den 26. April um Mitternacht, verrichtet.“ JOHANN JAKOB FUGGER, Spiegel der Ehren des Höchststößlichen Kayser- und Königlichen Erzhauses Oesterreich oder Ausführliche Geschicht-Schrift von desselben und derer durch

Fugger noch in der Mitte des 16. Jahrhunderts in recht unbefangener Art und Weise über das symbolische Beilager mit Maria von Burgund berichtet, erweckt einerseits den Eindruck, dass dieses Ritual zur Zeit der Niederschrift keineswegs unbekannt war. Gegen die Annahme, dass das symbolische Beilager im 15. Jahrhundert bei fürstlichen Eheschließungen noch allgemein üblich war, spricht aber, dass Jakob Unrest in wenigen Worten gleich zwei Mal betont, dass diese ‚alte Gewohnheit‘ noch bestehe. Fast scheint es jedoch, als ob er die Durchführung des symbolischen Beilagers als eine alte Sitte rechtfertigen müsse, obwohl sie vielleicht gar nicht mehr allzu häufig gepflegt wurde. Dies würde auch die Vermutung unterstützen, dass das Ritual im Hochmittelalter allgemein üblich, hier jedoch dessen Verschriftlichung nicht notwendig war. Möglicherweise geht also die Tatsache, dass es an Belegen symbolischer Beilager in hochmittelalterlichen Quellen mangelt, unter anderem darauf zurück, dass eine bekannte Gewohnheit keiner Erwähnung bedurfte.⁵¹

Erwählungs-, Heurat-, Erb- und Glücksfälle ihm zugewandter Königreiche, Fürstentümer, Graf- und Herrschaften erster Ankunft, Aufnahme, Fortstammung und hoher Befreudung mit Kayser- König- Chur- und Fürstlichen Häusern: auch von Derer aus diesem Haus Erwählter Sechs Ersten Römischen Käysere/ Ihrer Nachkommen und Befreunden/ Leben und Großthaten: mit Kays. Rudolphi I Geburts Jahr 1212 anfehnd, und mit Kays. Maximiliani I Todes Jahr 1519 sich endend vor mehr als hundert Jahren verfasst Durch Den Wohlgebornen Herrn Johann Jacob Fugger, Herrn zu Kirchsberg und Weissenhorn. Nunmehr aber auf Röm. Käys. Maj. Allernädigsten Befehl, Aus dem Original neu-üblicher ümgesetzt und in richtige Zeitrechnung geordnet, erweitert mit Genealogien, auch vielen Conterfäßen, Figuren und Wappen-Kupfern gezieret und in Sechs Bücher eingetheilet Durch Sigmund von BIRKEN, Röm. Käys. Maj. Comitem Palatinum, in der Hochlöbl. Fruchtbringenden Gesellschaft den Erwachsenen, Bd. 2, Nürnberg 1668, S. 855. Die Zeremonie des öffentlichen symbolischen Beischlafs fand hier also unter Anwesenheit des Gefolges statt. Ansonsten finden sich bereits von Jakob Unrest bekannte Elemente hier wieder – der leichte Harnisch, wie auch das Schwert als Trennlinie. Interessanterweise fehlt ein Verweis auf das symbolische Beilager bei dem zeitnah schreibenden Jean Molinet (1435–1507), dessen Chronik die Jahre 1474–1506 umfasst, und der ansonsten ausführlich und in blumigen Worten die Eheverhandlungen und die Ereignisse im Umfeld der Eheschließung beschreibt. Die Eheschließung selbst nimmt bei ihm jedoch nicht viel Raum ein. Der Schwerpunkt seines Berichtes liegt offensichtlich eher auf der Betonung der richtigen Gattenwahl wie auch des Ehekonsenses, der übrigens auch bei Fugger elementare Bedeutung hat. Jean MOLINET, *Chroniques*, Bd. 1: 1474–1481, ed. Georges DOUTREPONT/Omer JOFONGE (Académie Royale de Belgique), Brüssel 1935, c. 46, S. 224–235; sowie: JOHANN JAKOB FUGGER, *Spiegel der Ehren des Höchstlöblichsten Kayser- und Königlichen Erzhauses Oesterreich*, S. 854–855; vgl. auch die Beschreibungen der Eheanbahnung und der weiteren Feierlichkeiten bei Hermann WIESFLECKER, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, Bd. 1: *Jugend, Burgundisches Erbe und Römisches Königtum bis zur Alleinherrschaft. 1459–1493*, München 1971, S. 122–126.

51 Dass sich hochmittelalterliche Beispiele nicht in Massen anführen lassen, begründet auch Rodeck weniger damit, dass das Ritual im Hochmittelalter noch nicht bestanden hat, als eher in der

Jakob Unrest, der als Zeitgenosse Maximilians I. schrieb, dürfte über symbolische Details genau informiert gewesen sein.⁵² Ihm zufolge handelte es sich beim symbolischen Beilager um eine fürstliche Gewohnheit. Dass das symbolische Beilager ein fürstliches Ritual gewesen sei, das übrigens lediglich im deutschsprachigen Raum praktiziert worden sei, berichtete wenige Jahrzehnte zuvor auch Aeneas Silvius, der spätere Papst Pius II., in Zusammenhang mit der Eheschließung Friedrichs III.⁵³ Das auch im skandinavischen Gebiet bekannte öffentliche Beilager⁵⁴ erschien dem italienischen Geschichtsschreiber wie auch den portugiesischen Begleiterinnen der Braut offensichtlich befremdlich.⁵⁵

Das Ritual des symbolischen Beilagers taucht noch des Öfteren bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts auf.⁵⁶ In der Neuzeit scheint es auszuklingen.⁵⁷ Allerdings ist kaum

Tatsache, dass nur wenige ausführliche Hochzeitsbeschreibungen aus dieser Zeit erhalten sind. Auch dieses Argument muss als Begründung für den geringeren hochmittelalterlichen Quellenbefund zu diesem Vorgang beachtet werden. Vgl. RODECK, Beiträge zur Geschichte des Ehrechts deutscher Fürsten bis zur Durchführung des Tridentinums, S. 42.

52 **Hinzu kommt, dass Jakob Unrest mit ziemlicher Sicherheit Verbindungen zum Wiener Hof hatte** (vgl. Heinz DOPFSCH, Art. Unrest, Jakob, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 8, hrsg. v. Robert Henri Bautier u.a., München/Zürich 1995, Sp. 1260–1261), so dass er über die Ereignisse gut informiert gewesen sein sollte. Allerdings fällt auf, inwieweit die Beschreibung der Symbolhandlungen dem Bericht gleicht, den wenige Jahrzehnte später Johann Jakob Fugger über das symbolische Beilager Maximilians I. mit Maria von Burgund liefert. Vgl. hierzu weiter oben Anm. 50.

53 *Sique consuetudo theutonicorum se habet, cum Principes primo junguntur*: AENEAS SILVIUS, Historia rerum Friderici III. Imperatoris, in: Analecta Monumentorum omnis aevi Vindobonensia, Bd. 2, ed. Adám Ferrenc KOLLÁR, Wien 1762 (ND Westmead, Farnborough 1970), Sp. 303. Vgl. auch Anm. 63.

54 Vgl. Anm. 41.

55 Aeneas Silvius weist darauf hin, dass die Sitte von den portugiesischen Begleiterinnen der Braut als anstößig bezeichnet wurde, da diese glaubten, der tatsächliche Ehevollzug finde vor den Augen der Öffentlichkeit statt. Der Brauch wurde von ihnen als fremdländisch empfunden: *Mulieres Hispaniae, quae aderant, arbitratæ rem ferio geri, cum superduci Lodice[m] viderunt, exclamantes, indignum fieri facinus, Regem, qui talia permitteret, increpabant. Ille autem non sine risu et iucunditate peregrinos spectabat mores*. AENEAS SILVIUS, Historia rerum Friderici III. Imperatoris, Bd. 2, ed. KOLLÁR, Sp. 303.

56 Vgl. RODECK, Beiträge zur Geschichte des Ehrechts deutscher Fürsten bis zur Durchführung des Tridentinums, S. 43.

57 Vgl. KARL VOCELKA, Habsburgische Hochzeiten. 1550-1600. Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationsfest (Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs 65), Wien/Köln/Graz 1976, S. 31, sowie SPIESS, Unterwegs zu einem fremden Ehemann, S. 26, insbes. Fußnote 43. Allerdings scheint sich regional begrenzt im Ostseeraum bis ins 19. Jahrhundert hinein eine ‚öffentliche Bettleite‘ gehalten zu haben, die an das ehemals fürstliche symbolische Beilager angelehnt war, nun aber ein bürgerliches – nicht mehr adliges! – Ritual

zu entscheiden, ob unter dem Einfluss sich wandelnder Vorstellungen von Dezenz und Anstand, oder weil das Eherecht solchen symbolischen Handlungen keine juristische Relevanz mehr beimaß. Denn nachdem das Konzil von Trient die kirchliche Eheschließung für katholische Christen verbindlich vorgeschrieben hatte, galt bereits der vor dem Priester geäußerte Wille der Ehegatten als einzig Ehe schließend. Verlobung und Beilager traten gegenüber der kirchlichen Trauung nun vollkommen in den Hintergrund, während das Fehlen der kirchlichen Trauung als wesentliches Moment der Eheschließung die Rechtsgültigkeit einer Ehe grundsätzlich in Frage gestellt hätte.⁵⁸ Zuvor folgten hingegen der Kirchgang und die dortige Zustimmung des Brautpaares zur Ehe häufig erst der Brautnacht⁵⁹, was als weiterer Beleg für die Bedeutung des Beilagers für die Rechtmäßigkeit der Ehe gelten kann.⁶⁰

Ogleich die Quellenbelege für das symbolische Beilager tatsächlich verstärkt im ausgehenden Mittelalter auftreten, lässt sich das Ritual aber bereits für das 13. Jahrhundert belegen. Als Beispiel kann wiederum die bereits erwähnte Elisabeth von Thüringen dienen. Der Hagiograph Dietrich von Apolda, der seine Elisabeth-Vita am Ende des 13. Jahrhunderts verfasste, berichtet, dass die ungarische Königstochter „an die Seite ihres kindlichen Verlobten gelegt wurde, obwohl sie noch ein kleines Mädchen war, und so ein allegorisches Schauspiel der zukünftigen Hochzeit vollführt wurde.“⁶¹

war. Wettlaufer weist jedoch darauf hin, dass dieses eher die Form eines Abschiedsrituals gehabt habe, das nur aus Tradition noch gehalten wurde und an sich funktionslos gewesen sei. Das Motiv Nacktheit lässt sich hierbei nicht mehr finden. Vgl. WETTLAUFER, *Beilager und die Bettleute im Ostseeraum*, S. 96–97, sowie S. 103, insbes. Fußnote 96. Wettlaufer nennt darüber hinaus auf S. 109, ohne genauere Quellenangabe eine öffentliche fürstliche Bettsetzung in Skandinavien 1654, aus der sich jedoch kaum eine Fortsetzung des fürstlichen Rituals im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation schließen lässt.

58 Vgl. die Ausführungen bei RODECK, *Beiträge zur Geschichte des Eherechts deutscher Fürsten bis zur Durchführung des Tridentinums*, S. 53, der diese Veränderungen detailliert beschreibt.

59 So bei der Hochzeit Herzog Albrechts von Bayern-München und Erzherzogin Kunigundes im Januar 1487, bei der der Trauungsgottesdienst nach dem Beilager stattfand. Vgl. Karina GRAF, *Kunigunde, Erzherzogin von Österreich und Herzogin von Bayern-München (1465-1520) – Eine Biographie* (Mannheimer Texte online 13) (Diss.), Mannheim 2000, S. 75.

60 Vgl. RODECK, *Beiträge zur Geschichte des Eherechts deutscher Fürsten bis zur Durchführung des Tridentinums*, S. 47.

61 *Ipsaque regis filia sponso puero infantula apposita est, et quasi figura quedam futurarum peragitur nuptiarum.* Die Vita der heiligen Elisabeth des DIETRICH VON APOLDA, ed. RENER, I, c. II, S. 26. Dietrich von Apolda folgend berichtet gleich lautend auch die Rheinhardtsbrunner Chronik, ed. HOLDER-EGGER, S. 577–578.

Zwar wird in diesem kurzen Bericht nicht ausführlich geschildert, ob – und wenn ja, welche – Körperteile der Brautleute entblößt wurden. Das symbolische Beilager wurde aber bei der kindlichen Braut mit Sicherheit ebenfalls gezeigt, um die Ernsthaftigkeit der Eheabsicht zu untermauern. Greift man auf die Worte Jakob Unrests zurück, der von der alten Gewohnheit der Fürsten berichtet, deren Brautwerber mit entblößtem Bein und Arm mit der Braut ins Bett gelegt wurden, ist eine solch unzureichende Bekleidung zumindest nicht auszuschließen. Andererseits ist durchaus möglich, dass in Folge des jugendlichen Alters der Braut auf eine Teilentblößung einzelner Körperteile verzichtet wurde. Der symbolische Akt kann jedoch bereits hier durch die Darstellung von Nacktheit untermalt worden sein. Immerhin bildet die zeremonielle Entblößung in den späteren, ausführlicher belegten symbolischen Beilagern ganz offensichtlich einen wesentlichen Bestandteil des sinnbildlichen Ehevollzugs. Bei einem Mindestalter von sieben Jahren für die Verlobung war im hier geschilderten Fall die Braut selbst für diesen Rechtsakt eigentlich zu jung. Somit liegt die Vermutung nahe, dass die juristisch durchaus anfechtbare Kinderverlobung durch das symbolische Beilager untermauert werden sollte.

Die bei Dietrich von Apolda geschilderte Situation stellt mit Sicherheit eines der frühesten Beispiele für das symbolische Beilager dar. Rodeck stellt sogar – ohne Belege dafür anzuführen – die Behauptung auf, dass der Ehevollzug bis ins 14. Jahrhundert hinein „meist [durch] wirklichen ehelichen Beischlaf“⁶² demonstriert wurde, während es sich erst im 15. und 16. Jahrhundert tatsächlich um eine reine Symbolhandlung gehandelt habe.⁶³ Dieser Schlussfolgerung ist insofern zu

62 RODECK, Beiträge zur Geschichte des Eherechts deutscher Fürsten bis zur Durchführung des Tridentinums, S. 42.

63 Vgl. ebd., S. 42. Vöcelka gibt sogar fälschlicherweise an, die Ehe Friedrichs III. mit Eleonore von Portugal sei noch öffentlich vollzogen worden. Vgl. VÖCELKA, Habsburgische Hochzeiten, S.303–304. Dies ist allerdings quellenmäßig nicht belegbar: Die Geschichte Kaiser Friedrichs III. berichtet davon, dass nach deutscher Sitte das öffentliche Lager für das Brautpaar bereitet worden sei, bei dessen Beschreitung aber beide bekleidet gewesen seien. Auch sei außer einem Kuss nichts geschehen. Symbolisch wurde vor Zeugen eine Decke über die Brautleute gebreitet. Erst in der folgenden Nacht wurde der Beischlaf nackt vollzogen. Die Anwesenheit von Zeugen während des tatsächlichen Ehevollzugs lässt sich jedoch aus der *Historia Friderici III.* nicht schließen: *Jussit igitur theutonico more stratum apparari, jacentique sibi Leonoram in ulnas complexusque dari, ac praesente Rege cunctisque Proceribus astantibus superduci Lodicem. Neque alium actum est, nisi datum osculum. Erant autem ambo vestiti, moxque inde surrexerunt. [...] Nocte, quae instabat, futurus erat concubitus nudis,* AENEAS SILVIUS, *Historia rerum Friderici III. Imperatoris*, Bd. 2, ed. KOLLAR, Sp. 303-304. An späterer Stelle heißt es so auch, der Ehevollzug habe dann, da Friedrich III. Zauberei fürchtete, in einem anderen Bett als ursprünglich geplant stattgefunden – ohne eine weitere Anführung von

widersprechen, dass Dietrich von Apolda hier eindeutig – und in Folge des Alters der Verlobten zwangsläufig – von einem symbolischen Akt, einem „allegorischen Schauspiel“ spricht.⁶⁴ Selbst wenn man berücksichtigt, dass Dietrich seine Vita in einem zeitlichen Abstand von etwa 80 Jahren zur Verlobung Elisabeths verfasste⁶⁵ und sogar überhaupt erst ein Jahrzehnt nach dem geschilderten Ereignis geboren wurde, so ist doch Folgendes einzuwenden: Zum einen griff der Hagiograph in seiner Elisabeth-Vita auf thüringische historiographische Berichte zurück⁶⁶, zum anderen muss die bei ihm geschilderte Symbolhandlung nicht zwingend tatsächlich im Fall der Elisabeth von Thüringen stattgefunden haben. Unzweifelhaft jedoch war das symbolische Beilager als sinnbildliches Geschehen im 13. Jahrhundert bekannt – und zwar bekannt genug, dass es auch Eingang in eine Heiligenvita finden konnte, ohne Anstoß zu erregen. Offensichtlich wurde nicht einmal das jugendliche Alter der Braut hierfür als Hemmnis empfunden. Möglicherweise ließ auch gerade die Tatsache, dass die Braut erst vier Jahre alt war, im Sinne einer Unschuldsumutung die Symbolhandlung als keineswegs anstößig erscheinen.

In Zusammenhang mit den weiter oben diskutierten Entwicklungen des Eherechts und der Streitfrage, ob der Konsens oder der Vollzug die Gültigkeit und Unauflöslichkeit der Ehe bedinge, ist auffällig, dass das hier zitierte frühe Beispiel gerade im beginnenden 13. Jahrhundert anzusiedeln ist. Der Streit der Schulen von Paris und Bologna um die Frage, ob der Ehekonsens allein eine gültige Ehe zustande bringe oder die *copula carnalis* hinzutreten müsse, wurde erst im späten

Zeugen: [A]tque eo pacto vitatis incantationibus in alio lecto matrimonium consummatum est, ebd., Sp. 305.

64 Vgl. Anm. 61.

65 Die ältere Elisabeth-Vita des CAESARIUS VON HEISTERBACH VON 1237 enthält hingegen die besagte Stelle nicht. Zwar berichtet Caesarius bereits von der Geburt der Heiligen, erzählt jedoch nichts von einem symbolischen Beilager. Vgl. Die Wundergeschichten des Caesarius von Heisterbach, ed. Alfons HILKA, Bd. 3: Die beiden ersten Bücher der Libri VIII. Miraculorum. Leben, Leiden und Wunder des heiligen Engelbert, Erzbischofs von Köln. – Die Schriften über die heilige Elisabeth von Thüringen (Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde 43), Bonn 1937. Auch die zeitnah verfassten Berichte der Dienerinnen Elisabeths, die für die Heiligsprechung herangezogen wurden, schweigen über diese Begebenheit, vgl. Der sogenannte Libellus de dictis quatuor ancillarum S. Elisabeth confectus. Mit Benutzung aller bekannten Handschriften zum ersten Mal vollständig und mit kritischer Einführung, ed. Albert HUYSKENS, Kempten/München 1911.

66 Dies erklärt auch, warum die anderen hagiographischen Schriften über Elisabeth Brautfahrt und Beilager vernachlässigen, da hier eben das heiligenmäßige Leben den Schwerpunkt ausmachte, während Dietrich von Apolda auch historiographisch interessante Aspekte in seine Vita einband.

12. Jahrhundert gelöst. Papst Alexander III. entschied, die Ehe werde durch den Konsens gültig, erst der Vollzug aber mache sie unauflöslich.⁶⁷

Relevanz erlangte diese Auffassung, als 1215 das 4. Laterankonzil das Eehindernis der Verwandtschaft auf den 4. Grad reduzierte. Damit war der im 12. Jahrhundert häufig beschrittene Weg, politisch dysfunktional gewordene Ehen zu annullieren, indem eine nachträglich ermittelte zu nahe Verwandtschaft geltend gemacht wurde, weitgehend versperrt. Andere Eehindernisse wie Impotenz des Ehemannes oder geistige Umnachtung schlossen für den betroffenen Partner eine Wiederverheiratung aus und waren keine wirkliche Alternative. Die Ehe war erstmals tatsächlich unauflöslich geworden, die Unauflöslichkeit wurde ein weiteres Mal durch den Ehevollzug zementiert. Somit war der einzige verbliebene Weg das *matrimonium ratum non consummatum*⁶⁸, die zwar gültig geschlossene, aber noch nicht vollzogene Ehe. Der tatsächliche Vollzug der Ehe erhielt in Folge dessen zu Beginn des 13. Jahrhunderts eine Bedeutung in der kirchenrechtlichen Praxis, die er bis dahin nicht gehabt hatte. In gleichem Maße wird die symbolische Andeutung des Ehevollzuges durch das Ritual des öffentlichen Beilagers zu dieser Zeit bedeutend geworden sein. Es wäre demnach kein Zufall, sollte es sich bei dem zitierten Beispiel der Elisabeth von Thüringen tatsächlich um einen der frühesten – wenn nicht den frühesten Fall – des symbolischen Beilagers handeln.

Das Motiv Nacktheit ist also ein weiteres Mal in Zusammenhang mit der Eheschließung zu finden. Während im eingangs angeführten anekdotischen Bericht des Cosmas von Prag Mathilde von Tuszien nackt versucht, ihrem Gemahl zum Ehevollzug zu bewegen, ist die Nacktheit des sinnbildlichen Beilagers als Symbol für

67 Vgl. Richard PUZA, *Katholisches Kirchenrecht*, 2. Aufl., Heidelberg 1993, S. 284–321, insbes. S. 316–318. Zu diesem Kompromiss vgl. auch die Ausführungen bei WEIGAND, *Liebe und Ehe im Mittelalter*, S. 145.

68 Zur Möglichkeit der Auflösung eines *matrimonium ratum non consummatum* durch päpstlichen Dispens vgl. Karl August FINK, *Frühe urkundliche Belege für die Auflösung des matrimonium ratum non consummatum durch päpstliche Dispensation*, in: ZRG KA 77 (1960), S. 434–442, hier: S. 434–437, insbes. S. 435–436. Fink verweist darauf, dass frühe päpstliche Dispensationen erstmals aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts – aus den Pontifikaten Martins V. und Eugens IV. – bekannt seien. Auch legt er dar, dass für die Erteilung eines Dispenses ausdrücklich die Zustimmung beider Partner gefordert wurde. Dies korrespondiert zum einen mit den häufigen Belegen symbolischer Beilager im 15. Jahrhundert, ist aber auch in Zusammenhang mit dem Beispiel Annas von Bretagne interessant, die der Annullierung ihrer noch nicht vollzogenen Ehe mit Maximilian I. durch Papst Innozenz IV. explizit zustimmte, vgl. hierzu Anm. 21.

den rechtmäßigen zukünftigen Ehevollzug zu verstehen. Damit ist auch in diesem Zusammenhang Nacktheit wiederum eindeutig sexuell konnotiert.

Über die bereits genannten Beispiele hinaus taucht das Motiv Nacktheit im Übrigen nicht erst im Zusammenhang mit der Eheschließung selbst auf, sondern ist auch im Zusammenhang mit der Brautschau, die einem Verlöbnis vorangeht, möglich. Da die Brautleute sich bis zur Heirat für gewöhnlich nicht kannten und die Verhandlungen im Vorfeld durch Abgesandte geführt wurden, fiel die komplizierte Phase der Eheanbahnung und Brautwerbung, die Brautschau, in den Verantwortungsbereich eines Dritten. Gerade in Folge der strengen kanonischen Gesetze, die die Verwandtenehe bis zum 4. Grad verboten, war man häufig genug auf Heiratsverbindungen aus fernerer Regionen oder Ländern angewiesen.⁶⁹ In diesen Fällen galt insbesondere, dass ein Brautwerber die künftige Braut sehr genau in Augenschein nehmen musste. Da in der Heimat weder sie noch ihr Aussehen bekannt sein konnten, trug der Werber dabei eine besondere Verantwortung.

Eine Brautschau konnte sich – vermutlich auch aus diesem Grund – bis in die Intimsphäre erstrecken und die Begutachtung nackter Körperteile der Braut fordern. Davon berichtet die diplomatische Korrespondenz König Jakobs II. ‚des Gerechten‘ von Aragón: Im Jahr 1322 sollte ein Abgesandter Karls von Valois überprüfen, ob die Tochter Jakobs II., Violante von Aragón, als Braut für den französischen König Karl IV. geeignet sei.⁷⁰ In einem Schreiben wird darum gebeten, dass der Abgesandte die Infantin ungehindert sehen könne, und, so wird spezifiziert, dass er auch ihre nackte Brust sehen dürfe – *quod videat pectus eius nudum*.⁷¹

Das Begehren, die Braut nackt oder zumindest entblößt zu sehen, erschien manchmal, wenn auch nicht in diesem Fall, unziemlich, denn solcherlei Ansinnen wurden andernfalls auch durchaus einmal als schändlich zurückgewiesen.⁷² Der Wunsch hatte jedoch offensichtlich den Hintergrund, das Aussehen beziehungsweise

69 Selbstverständlich galt die Möglichkeit der Eheanbahnung für beide Seiten. Die Initiative musste nicht ausschließlich auf Seiten des Mannes liegen, sondern konnte auch von den Brautleuten ausgehen. Vgl. die Ausführungen zur Brautwerbung bei SPIESS, Unterwegs zu einem fremden Ehemann, S. 20–22.

70 Die Ehe kam allerdings nicht zustande. Karl IV. heiratete 1322 Maria von Luxemburg. Violante gelang es nicht, eine ähnlich prestigeträchtige Ehe wie die mit Karl IV. beabsichtigte einzugehen. Sie wurde Philip, dem Despoten von Rumänien, angetraut, einem Sohn Philips I. von Taranto.

71 Acta Aragonensia. Quellen zur deutschen, italienischen, französischen, spanischen, zur Kirchen- und Kulturgeschichte aus der diplomatischen Korrespondenz Jaymes II. (1291–1327), Bd. I, ed. Heinrich FINKE, Berlin/Leipzig 1908, hier: S. 479.

72 Dazu äußert sich SPIESS, Unterwegs zu einem fremden Ehemann, S. 24, inbes. Fußnote 34.

die körperliche Unversehrtheit⁷³ und das Alter sowie die Gebärfähigkeit der Frau zu kontrollieren: So heißt es im Schreiben an den aragonesischen König, der Gesandte müsse überprüfen, ob Violante schön und in heiratsfähigem Alter⁷⁴ sei. Auch wird dem Wunsch des französischen Königs auf Nachkommen Ausdruck verliehen.⁷⁵ Hier erscheint die Nacktheit also ebenfalls im Kontext der Ehe, die nach dem Kirchenvater Augustinus die einzige akzeptable Form Sexualität auszuleben darstellt.⁷⁶

Bereits der plakative Einsatz von Nacktheit in Zusammenhang mit der Eheschließung ist interessant, da hierdurch der Ehezweck, Nachkommen zu erzeugen, den Augustinus stark betont, versinnbildlicht wird. In zwei der oben genannten Fälle haben wir es darüber hinaus mit Frauen zu tun, die als Heilige stilisiert wurden. Die Vita Dietrichs von Apolda, die vom symbolischen Beilager der Elisabeth von Thüringen berichtet, gehört zu den im Mittelalter am häufigsten rezipierten Texten zur heiligen Elisabeth. In seiner Wirkung auf die spätmittelalterliche, auch volkssprachliche Elisabeth-Tradition kann Dietrich von Apolda kaum unterschätzt werden. Das öffentliche Beilager, das – zumindest im Bericht Dietrichs von Apolda – sogar symbolisch in den Vordergrund gerückt wurde, behinderte keinesfalls den Ruf ihrer Heiligkeit. Das eheliche Beilager konnte, da es nicht als anstößig angese-

73 Infolge der Erzeugung von Nachkommen als primärem Ehezweck wird dieses Ansinnen vor allem in Fällen geäußert, in denen in einer Familie häufig Missbildungen auftraten. Über einen solchen Fall berichtet SPIESS, Unterwegs zu einem fremden Ehemann, S. 24, inbes. Fußnote 34.

74 Die Infantin muss zu diesem Zeitpunkt 12 Jahre alt gewesen sein.

75 Im genannten Schreiben heißt es: *quod ipsa est proba, pulcra et nobilis etatis; et de pulcritudine et nobili etate, ut videat, est comissum et mandatum scutifero, quia de primo non dubitatur apud eos. Et ideo, domine, placeat vobis et necessarium est, quod sibi exhibeatur ad videndum, colloquendum, solaciandum et comedat scutifer coram ea. Habet etiam in mandatis, quod videat pectus eius nudum. Nam secundum iustitia sibi data cognoscetur, an sit apta ad prolem, quam multum desiderat dominus rex.* Acta Aragonensia, Bd. 1, ed. FINKE, Nr. 319, S. 478.

76 Augustinus hatte versucht, die unvereinbar erscheinende Gegensätzlichkeit der Vermeidung sexueller Lust als Sünde auf der einen Seite und der Notwendigkeit der Fortpflanzung auf der anderen Seite zu vereinen. Er fand die Lösung in der Ehe, wo das Übel des Geschlechtsaktes durch die qualitativ höheren Ehegüter Nachkommenschaft, Treue und das Sakrament der Ehe aufgehoben werde: *Neque enim quia incontinentia malum est, ideo conubium vel quo incontinentes copulantur, non est bonum; immo vero non propter illud malum culpabile est hoc bonum, sed propter hoc bonum veniale est illud malum, quoniam id, quod bonum habent nuptiae et quo bonae sunt nuptiae, peccatum esse nunquam potest. Hoc autem tripertitum est: fides, proles, sacramentum,* AUGUSTINUS, De genesis ad litteram libri duodecimum (CSEL 28,1), ed. Joseph ZYCHA, Prag/Wien/Leipzig 1894, IX, c. 7, S. 275.

hen wurde, durchaus auch in einer Heiligenvita auftauchen.⁷⁷ Wurde Elisabeth darüber hinaus als eine Frau angesehen, die „sich über die gewöhnlichen Schwächen des weiblichen Geschlechts [...] erhob“?⁷⁸ Durch ihr heiligenmäßiges Leben überschritt sie die Grenzen, die ihr die Geschlechterrollen vorgaben. Damit unterlag sie nicht mehr den typisierenden Vorstellungen eines bestimmten Frauenbildes⁷⁹, sondern wuchs über bestehende Rollenbilder hinaus.

Erstaunlich ist dieses Zusammentreffen dennoch, berücksichtigt man, dass mit der Marienverehrung und der Stilisierung der Jungfräulichkeit, die vor allem im 12. Jahrhundert zunahm, auch das Problem einherging, das Leben als Ehefrau zu rechtfertigen: Denn in religiöser – nicht in sozialer⁸⁰ – Hinsicht bedeutete diese Stilisierung gleichzeitig eine Abwertung des einen gegenüber dem anderen Leben. So wurden Jungfrauen für das Jenseits die hundertfachen Früchte ihrer Verdienste auf Erden, Witwen die sechzigfachen, Ehefrauen jedoch nur die dreißigfachen zugesagt.⁸¹

77 Von hohem Interesse sind in diesem Zusammenhang die Ausführungen von Julia Weitbrecht im gleichen Tagungsband, da sie die Frage behandelt, inwieweit Versuche, eine Heilige zu beschädigen, an dieser abprallen. An dieser Stelle habe ich Julia Weitbrecht für die interessanten Hinweise und den wissenschaftlichen Austausch im Vorfeld der Publikation zu danken.

78 Dieses Prädikat wies Wilhelm von Tyrus einer anderen Fürstin, nämlich Melisende von Jerusalem zu. WILHELM VON TYRUS, *Chronicon*, Bd. 2. (Corpus Christianorum. Continuatio Medievals 63), ed. Robert B. C. Huygens, Turnhout 1986, 16. Buch, c. 3, S. 717: *Erat autem mater mulier prudentissima, plenam pene in omnibus secularibus negociis habens experientiam, sexus feminei plane vicens conditionem, ita ut manum mitteret ad fortia et optimorum principum magnificentiam nitentur emulari et eorum studia passu non inferiore sectari.* („Seine [Balduins III.] Mutter war nämlich eine sehr kluge Frau, die beinahe in allen weltlichen Geschäften große Erfahrung hatte und sich über die gewöhnlichen Schwächen des weiblichen Geschlechts so weit erhob, dass sie sich vor den gewaltigsten Unternehmungen nicht scheute und den besten Fürsten an großem Sinn ähnlich zu werden strebte.“)

79 An dieser Stelle muss betont werden, dass es ‚die Frau‘ im Mittelalter ohnehin nicht gab – sondern mehrere Rollenvorstellungen, die andererseits auch durchaus überschritten werden konnten.

80 In der Welt übernahm die Ehefrau wichtige Aufgaben der Fortpflanzung, aber auch der Memoria der Familie. Die Pflege der Erinnerung, deren Strukturierung und Bewahrung gehörten vorrangig zu den Obliegenheiten der Frauen. Zu Letzterem vgl. Patrick GEARY, *Phantoms of Remembrance. Memory and Oblivion at the End of the First Millennium*, Princeton 1994, S. 51.

81 Vgl. Jaques DALARUN, Die Sicht der Geistlichen, in: *Geschichte der Frauen*, hrsg. v. Georges Duby/Michelle Perrot, Bd. 2: Mittelalter, hrsg. v. Christiane Klapisch-Zuber, Frankfurt a. M./New York 1993, S. 29–54, hier: S. 41–42, sowie Carla CASAGRANDE, Die beaufsichtigte Frau, in: *Geschichte der Frauen*, hrsg. v. Georges Duby/Michelle Perrot, Bd. 2: Mittelalter, hrsg. v. Christiane Klapisch-Zuber, Frankfurt a. M./New York 1993, S. 85–118, hier: S. 96.

Noch wesentlich auffälliger und widersprüchlicher als die Figur der Elisabeth von Thüringen ist das Beispiel Mathildes von Tuszien. Die zu Beginn zitierte Geschichte der misslungenen Hochzeitsnacht schildert nicht nur Cosmas von Prag. Auch im 13. Jahrhundert wird die spannende Anekdote wieder aufgegriffen. Thomas Tuscus, auch Thomas von Pavia genannt, erzählt in seinen *Gesta*, die er in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts fertig stellte, eine ähnliche Begebenheit, die von nächtlichen Verführungsversuchen der Markgräfin von Canossa kündigt. Über den Bekleidungsstatus Mathildes äußert sich Thomas Tuscus zwar leicht abweichend von der Geschichte des Cosmas von Prag, aber noch detaillierter. Bei ihm heißt es: „Als ihr [Mathildes] Bräutigam Welf nun hereingeführt wurde, war sie vollkommen entblößt, nachdem sie die Kleider gelöst und das Haar sorgfältig gescheitelt hatte.“⁸²

Hier heißt es nun zwar über Mathilde, sie sei *nudata*, also entblößt: Eine Formulierung, die Jütte auf die nackte Brust bezog, was den Worten Cosmas' von Prag nicht ganz entspricht, da dieser über Mathilde sagt, sie sei *sicut ab utero matris nuda* gewesen. Jedoch ist in der Geschichte des Thomas Tuscus weiterhin Mathildes Haar gelöst und gescheitelt, also definitiv unbedeckt. Folgt man den Anweisungen des Korintherbriefes, dessen Rezeption einen deutlichen Einfluss auf die Pflicht der Frauen zur Kopfbedeckung im Mittelalter ausübte, stellt dies ebenfalls eine unzureichende Bekleidung dar.

Zwar betonte Paulus im Brief an die Korinther einerseits, dass bereits das lange Haar einer Frau als Decke gegeben sei und ihr zur Ehre gereiche. Andererseits aber müsse die Frau zum Beten eine Kopfbedeckung tragen. Ohne Kopfbedeckung zu beten sei, als ob die Frau geschoren werde.⁸³ So widersprüchlich diese Aussagen auch sind, so viel Einfluss hatten sie auf die Regeln zur Kopfbedeckung im christlichen Mittelalter: Eine ehrbare Frau hatte – auch unabhängig von der Situation des Betens – ihr Haar zu bedecken. Auch wenn der Schleier bereits zu Beginn des dritten Jahrhunderts zum Standesmerkmal der Gott geweihten Jungfrau wurde und

⁸² THOMAS TUSCUS, *Gesta imperatorum et pontificum*, ed. Ernst Ehrenfeuchter, in: *Historici Germaniae saec. XII*. (MGH SS 22), ed. Georg Heinrich Pertz, Hannover 1872 (ND Stuttgart/New York 1963), S. 483–528, hier: S. 500: *adductatoque Guelfo sponso suo totaliter nudata vestibus et capitis crinibus diligenter discriminatis*.

⁸³ In 1 Kor 11, 14f. heißt es: *Nec ipsa natura docet vos, quod vir quidem si comam nutriat ignominia est illi, mulier vero si comam nutriat, gloria est illi: quoniam capilli pro velamine ei dati sunt*. In 1 Kor 11, 5 schrieb Paulus hingegen: *Omnis autem mulier orans, aut prophetans non velato capite, deturpat caput suum: unum enim est ac si decalvetur*.

damit nicht mehr für alle Frauen maßgeblich war, galt eine Kopfbedeckung für die Frau als ein Schutz vor Unzucht.⁸⁴ Die Pflicht zur Kopfbedeckung darf nicht allein als eine lineare Entwicklung aus der Rezeptionsgeschichte des Korintherbriefes heraus verstanden werden. Seit dem 12. Jahrhundert hatte sich jedoch für Ehefrauen das Gebende, ein Schleier, der Oberkopf, Ohren und Kinn miteinander verband und bedeckte, durchgesetzt. Nur Jungfrauen und Mädchen waren von der Pflicht befreit, ihren Kopf zu bedecken. Im späteren Mittelalter waren Kopfbedeckung und weibliche Ehre eng aufeinander bezogen. Die Pflicht, das Gebende zu tragen, wurde zum Recht – zu einem Recht, das man auch verlieren konnte. Beispielsweise wurde Ehebruch mit dem Verlust dieses Rechts sanktioniert. *Caputio denudata* („barhäuptig“), barfuss und im Büßerhemd an der Palmsonntagsprozession teilnehmen zu müssen, war als Strafe für Ehebruch festgelegt.⁸⁵

Aus den Regeln zur Kopfbedeckung lässt sich der eindeutige Schluss ziehen, dass auch gelöstes Haar in der Öffentlichkeit einen Ehrverlust darstellte – es handelte sich hierbei um eine unzureichende Bekleidung. Thomas Tuscus lässt Mathilde von Tuszien zumindest barhäuptig und mit nackter Brust, also äußerst spärlich bekleidet, auftreten, um ihren Ehemann zu verführen. Die Fürstin markiert somit durch ihr Auftreten eine eindeutig private Situation, nämlich die des ehelichen Schlafräumens, wobei nichts desto trotz auffällig ist, dass Thomas Tuscus explizit auf das offene Haar Mathildes hinweist.

Während die beiden bisher behandelten Quellen, die „Chronik von Böhmen“ des Cosmas von Prag und die *Gesta des Thomas Tuscus*, schlüpfrige Anekdoten über Mathilde von Tuszien überliefern, entstand zeitnah auch ein ganz anders gelagerter Text: Die berühmte „*Vita Mathildis*“ des Mönches Donizo.⁸⁶ Donizo verfasste in seiner *Vita* ein Huldigungsgedicht für die Fürstin, das – wie im Übrigen die gesamte *Vita* – keine der beiden Ehen Mathildes erwähnt, sondern sie bewusst verschweigt.⁸⁷

84 Vgl. Gabriela SIGNORI, Räume, Gesten, Andachtsformen. Geschlecht, Konflikt und religiöse Kultur im europäischen Mittelalter, Ostfildern 2005, S. 98.

85 Vgl. ebd., S. 101–103.

86 Die *Vita Mathildis* entstand zwischen 1111 und 1114.

87 DONIZO VON CANOSSA, *Vita Mathildis*, ed. Ludwig Bethmann, in: *Annales et chronica aevi Salici* (MGH SS 12), ed. Georg Heinrich Pertz, Stuttgart u.a. 1856, S. 348–409. Da die *Vita* weniger eine Biographie als ein Preislied auf die Herren des Hauses Canossa darstellt, sind derartige Auslassungen von Fakten keine Seltenheit. Darüber hinaus äußert Elke Goetz die Vermutung, dass Mathilde an ihre beiden unglücklichen Ehen nicht erinnert werden wollte. Vgl. GOEZ, Welf V. und Mathilde von Canossa, S. 362–363. Da die *Vita* Mathilde gewidmet wurde, hätte Donizo einen solchen Wunsch sicher berücksichtigt.

Vor der Ehe mit Welf V. war Mathilde bereits einmal verheiratet gewesen. Ihr erster Gemahl war Gottfried der Bucklige von Lothringen. Die Ehe schlug jedoch früh fehl. 1073/74 bemühte sich Mathilde beim Papst vergeblich um eine Auflösung der unglücklichen Ehe.⁸⁸ Das Paar verbrachte mehrere Jahre getrennt⁸⁹, bis Gottfried 1076 starb. Mathilde hatte in dieser Ehe sogar ein Kind geboren, das jedoch in den ersten Lebensjahren gestorben war.⁹⁰ Die Tatsache, dass Donizo Ehen und Kind verschwieg – er stilisierte Mathilde bereits beinahe zu einer Heiligen –, trug sicherlich mit zur Legende von der lebenslänglichen Jungfräulichkeit Mathildes bei.⁹¹ Auch wenn diese Geschichte nicht auf Tatsachen basiert, wurde die Legende vermutlich durch Mathildes Wunsch befördert, ihr Leben nach ihrer missglückten ersten Ehe als Nonne zu beschließen – ein Lebensweg, von dem sie durch ihre Mutter, Beatrix von Canossa und Tuszien, abgehalten wurde.⁹²

In der Person Mathildes von Tuszien treffen anschaulich gestaltete Verführungsgeschichten unter Einsatz des Motivs der Nacktheit mit Beschreibungen zusammen, wie sie eher für eine Heilige zu erwarten sind. Die Diskrepanz wird ungleich größer, bezieht man die Verdächtigungen mit ein, denen Mathilde im Laufe ihres Lebens ausgesetzt war: Sogar ein Verhältnis mit dem Papst sagte man ihr zeitweise nach. Ihr wurden unkeusche Liebe, Wollust und Unzucht mit Gregor VII. unterstellt.⁹³ Lampert von Hersfeld berichtet:

88 Werner Goetz schildert ausführlich die Korrespondenz Mathildes mit dem Papst. Vgl. Werner GOEZE, Über die Mathildischen Schenkungen an die römische Kirche, in: FMSt 31 (1997), S. 159–196, hier: S. 170.

89 Lampert von Hersfeld berichtet, dass sich das Ehepaar kaum sah: *Haec [Mathilda] vivente adhuc viro suo quandam viduitatis speciem longissimis ab eo spaciis exclusa pretendebat, cum nec ipsa maritum in Lutheringiam extra natale solum sequi vellet, et ille ducatus, quem in Lutheringia administrabat, negociis implicitus vix post tertium vel quartum annum semel marcham Italicam inviseret.* („Diese [Mathilde] hatte noch zu Lebzeiten ihres Mannes eine Art von Witwenstand geführt, durch sehr weite Entfernung von ihm getrennt, da sie ihrem Ehemann nicht nach Lothringen außerhalb ihres Geburtslandes folgen wollte, und jener, durch die Geschäfte des Herzogtums, das er in Lothringen verwaltete, gebunden, kaum nach drei oder vier Jahren einmal die italienische Mark besuchte.“) LAMPERT VON HERSFELD, Annalen, in: Lamperti Monachi Hersfeldensis Opera (MGH SS rer. Germ. i. u. s. 38), ed. Oswald Holder-Egger, Stuttgart/Hannover 1894, S. 1–304, hier: a. 1077, S. 288.

90 Vgl. GOEZE, Welf V. und Mathilde von Canossa, S. 363, insbes. Fußnote 19, sowie GOEZE, Über die Mathildischen Schenkungen an die römische Kirche, S. 170.

91 Vgl. GOEZE, Welf V. und Mathilde von Canossa, S. 363. Dass dies definitiv eine Legende ist, wird bereits durch die Existenz ihres Kindes aus erster Ehe widerlegt.

92 Vgl. GOEZE, Über die Mathildischen Schenkungen an die römische Kirche, S. 170.

93 Zwar betont Lampert von Hersfeld sogleich die Unhaltbarkeit der Gerüchte: *Sed apud omnes sanum aliquid sapientes luce clarius constabat falsa esse quae dicebantur*, LAMPERT VON HERSFELD, An-

„Daher konnte sie auch dem Verdacht der unkeuschen Liebe nicht entgehen, da die Anhänger des Königs und vor allem die Geistlichen, denen der Papst unerlaubte und gegen die kanonischen Verordnungen eingegangene Ehen untersagte, überall das Gerücht ausstreuten, dass der Papst Tag und Nacht schamlos in ihren Umarmungen läge, und dass jene [Mathilde], gefesselt durch die verstohlene Liebe des Papstes, nach dem Verlust ihres Mannes sich weigere, eine zweite Ehe einzugehen.“⁹⁴

Bernold von St. Blasien verweist darüber hinaus darauf, dass nicht Unenthaltsamkeit, sondern Gehorsam gegenüber dem Papst den Ausschlag für die Ehe Mathildes mit Welf V. gegeben hätte, „damit man um so männlicher der heiligen römischen Kirche gegen die Exkommunizierten beistehen konnte.“⁹⁵ Dies mag auf den ersten Blick und angesichts der Frömmigkeit Mathildes befremdlich wirken. Die Aussage dürfte jedoch durchaus in engem Zusammenhang mit den Gerüchten stehen, die sich um Mathilde und ihre Beziehung zum Papst rankten.

Zusammenzufassen bleibt, dass Nacktheit im Kontext der Hochzeitsnacht eine verführerische Funktion einnehmen konnte, während sie im Umfeld von Brautwerbung und Eheschließung für einen Nachweis der Unversehrtheit der Braut und das vollzogene Beilager instrumentalisiert werden konnte. Dessen ungeachtet konnten die Frauen, auf die das Motiv Nacktheit angewandt wurde, in zeitgleich oder zeitnah entstandenen Quellen heilig und jungfräulich erscheinen – ein Widerspruch?

Nackte Verführung und heilige Jungfrau: Vielleicht hilft ein Blick auf das mittelalterliche Frauenbild, um die Diskrepanz zu verstehen, die Figuren wie Mathilde von Tuszien oder Elisabeth von Thüringen aufwerfen. Die beiden polarisierenden Typisierungen Evas und Marias prägten das Frauenbild des

nalen, ed. Holder-Egger, a. 1076, S. 288. Die wiederholten Besuche Mathildes in Rom hatten jedoch ganz offensichtlich für anhaltendes Gerede gesorgt. Vgl. GOEZ, Über die Mathildischen Schenkungen an die römische Kirche, S. 169.

94 *Unde nec evadere potuit incesti amoris suspicionem, passim iactantibus regis fautoribus et precipue clericis, quibus illicita et contra scita canonum contracta coniugia prohibebat, quod die ac nocte impudenter papa in eius volutaretur amplexibus, et illa furtivis papae amoribus preoccupata post amissum coniugem ultra secundas contrahere nuptias detractaret*, LAMPERT VON HERSFELD, Annalen, ed. Holder-Egger, a. 1076, S. 288.

95 *In Italia nobilissima dux Mathildis [...] Welfoni duci [...] coniugo copulatur, et hoc utique non tam pro incontinentia quam pro Romani pontificis oboedientia, videlicet ut tanto virilius sanctae Romanae aecclesiae contra excommunicatos posset subvenire*, BERNOLD VON ST. BLASIEN, Chronicon, ed. Pertz, a. 1089, S. 449.

Mittelalters, das keineswegs einheitlich negativ oder positiv war, sondern sich ambivalent präsentierte.

Eva selbst war an sich bereits eine zwiespältige Figur. Als Stammutter aller Lebenden musste ihr zunächst auch eine positive Komponente zugeordnet werden. Ihr Bild war andererseits jedoch durch den Sündenfall vor allem negativ behaftet. Dieser Vorstellung folgend ist die Frau Verführerin – und dies meint durchaus auch die Verführerin im erotischen Sinne. Dies wurde gestützt durch die Annahme, Frauen könnten körperliche Begierden schlechter beherrschen als Männer. Hinzu kommt, dass die Sündenfallgeschichte in apokryphen Texten und dem Neuen Testament erotisiert wurde. Einige apokryphe Texte deuten eine geschlechtliche Vereinigung Evas mit der Schlange als der eigentlichen Verführerin im Genesisbericht nicht nur an, sondern beschreiben die Sünde Evas explizit als sexuellen Verkehr mit der Schlange.⁹⁶ Das neue Testament greift diesen Gedanken auf: Im 1. Timotheusbrief heißt es somit auch zur Frau als Sünderin: „Gerettet aber wird sie durch Kindergebären.“⁹⁷ Dies impliziert durch die sexuell konnotierte Strafe eine erotische Art der Sünde: Nach dem Talionsprinzip muss die Strafe der Art der Sünde entsprechen.⁹⁸ Diese Vorstellungen von der Verführerin sind zu berücksichtigen, bedenkt man, dass Eva in Bildern bis auf das Feigenblatt nackt dargestellt wird.

Der Figur Evas stand das Bild der reinen Maria gegenüber. Durch die jungfräuliche Geburt überwand Maria den Fehler Evas. Aus dem gleichen Grund

96 In einigen Texten ist das Ergebnis der verbotenen Verbindung die Geburt Kains. Im Hebräischen ist das Wort für „Schlange“ im Übrigen männlich. Die Schlange selbst ist darüber hinaus ein Symbol für die männliche Sexualkraft. Vgl. Helen SCHÜNGEL-STRAUMANN, „...Und sie erkannten, daß sie nackt waren“ (Gen. 3,7). Die Frau in den Erzählungen von Genesis 2 und 3, in: Der nackte Mensch. Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema, hrsg. v. Detlef Hoffmann, Marburg 1989, S. 117–132, hier: S. 120. Der Sammelband ist zugleich erschienen als: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 3/1989. Zu den apokryphen Texten, die Evas Begegnung mit der Schlange sexuell deuten, vgl. auch Max KÜCHLER, Schweigen, Schmuck und Schleier. Drei neutestamentliche Vorschriften zur Verdrängung der Frauen auf dem Hintergrund einer frauenfeindlichen Exegese des Alten Testaments im antiken Judentum (Novum testamentum et orbis antiquus 1) (Habilitation), Freiburg/Göttingen 1986, S. 48–50.

97 1 Ti 2,15: *Salvabitur autem per filiorum generationem.*

98 Vgl. Helen SCHÜNGEL-STRAUMANN, „...Und sie erkannten, daß sie nackt waren“ (Gen. 3,7), S. 120–121. Einer Anwendung des Talionsprinzips – woran einer bestraft werde, damit habe er gesündigt – auf den Sündenfall und die „Strafe“ des Kindergebärens widerspricht KÜCHLER, Schweigen, Schmuck und Schleier, S. 40, obgleich er später im Sinn des Talionsprinzips argumentiert, vgl. S. 48–49.

blieb ihr Vorbild selbstverständlich für irdische Frauen unerreichbar. Damit stellt Eva die reale, Maria die ideale Frau dar.⁹⁹ Am Beispiel der Mathilde von Tuszien wird jedoch deutlich, dass sich die beiden Pole Eva und Maria durchaus auf ein und dieselbe Person projizieren ließen. Die nackte, eine Verführung planende Mathilde und die jungfräulich-heilige Mathilde stehen in der Überlieferung nebeneinander. Dabei kann auch der Aspekt der Nacktheit nur situationsbezogen verstanden werden und als solche entweder als schuldige, verführerische und sündhafte oder als unschuldige Nacktheit, wie die Nacktheit von Neugeborenen, interpretiert werden.

⁹⁹ Natürlich erschöpfte sich das mittelalterliche Frauenbild nicht in diesen beiden Figuren, sondern wurde unter anderem auch durch die alttestamentlichen Frauenfiguren Judith und Bathseba sowie die antike Symbolgestalt Lucretia beeinflusst. Vgl. hierzu den Aufsatz von Daniela HAMMER-TUGENDHAT, Judith und ihre Schwestern. Konstanz und Veränderung von Weiblichkeitsbildern, in: Lustgarten und Dämonenpein. Konzepte von Weiblichkeit in Mittelalter und früher Neuzeit, hrsg. v. Annette Kuhn/Bea Lundt, Dortmund 1997, S. 343–385. Dazu trat bereits im 11. Jahrhundert ein Kult um Maria Magdalena, die als Büsserin einen gangbaren Weg für Frauen eröffnete. Vgl. DALARUN, Die Sicht der Geistlichen, S. 45–47.

Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:

Laura BRANDER, Nackte Verführung und enhaltsame Jungfrau. Funktion und Instrumentalisierung von Nacktheit im Umfeld von Brautwerbung, Beilager und Hochzeitsnacht, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 289–319.

ANDREAS HAMMER

Nacktheit an der Grenze

Narrative Umschreibungen der *rites de passage*

In der volkssprachlichen Literatur des Mittelalters ist Körperlichkeit ein wesentlicher Darstellungsmodus. Vor allem dem vestimentären Code kommt eine herausragende Rolle zu; körperliche Schönheit spiegelt zugleich die inneren Qualitäten und Eigenschaften eines Menschen. Wo in der höfischen Literatur hingegen Nacktheit thematisiert wird, ist das Motiv zumeist defizitär besetzt: Die laikale Adelskultur, welche auf derartige Körperkonzepte im Rahmen ihrer höfischen Idealbilder geradezu angewiesen ist, problematisiert – mit wenigen Ausnahmen, z. B. im „Armen Heinrich“, wo Nacktheit auch eine magisch-erotische Konnotation hat – Nacktheit als Unvollkommenheit. Sie wird schon deshalb als Defizit empfunden, da Visibilisierungsstrategien, auf die das Mittelalter in hohem Maße angewiesen ist, scheitern. Eine noch grundlegendere Skepsis gegen Nacktheit und vor allem die mit ihr verbundenen erotischen Implikate transportieren die Texte der christlich-klerikalen Kultur des Mittelalters. Zwar spielt auch hier Körperlichkeit eine wichtige Rolle, gemäß den asketischen und auf *imitatio Christi* abzielenden Idealen jedoch vielfach mit umgekehrten Vorzeichen: Der geschundene Körper des Büßers in armseligen Kleidern wird zum Vorbild erhoben, einer Prachtentfaltung an Gewändern, Schmuck etc., wie sie dem höfischen Bild entspricht, wird dagegen von vornherein Misstrauen entgegengebracht. Gänzliche Nacktheit jedoch wird zumindest im hagiographischen Kontext vermieden; wo sie dennoch auftaucht, ist sie entweder mit der Gestalt der sündigen Seelen im Fegefeuer verbunden oder zumindest mit Dämonisch-Sündhaftem, von dem sich der Protagonist gerade nicht beeindruckt lässt.

Die folgenden Überlegungen zur Nacktheit beginnen zunächst beim Gegenteil, bei der Bekleidung. Wer nackt ist, ist unbekleidet. Kleidung aber ist in der mittelalterlichen Kultur wie Literatur das deutlichste äußerlich sichtbare Zeichen für die Personenerkenntnis bzw. Identifikation. Die mittelalterliche Kultur ist geprägt von visueller Wahrnehmung; Wahrnehmung und Deutung einer Person werden bestimmt durch körperbezogene Gnorismata, die Auskunft darüber geben, wer und was diese Person ist. Hierbei spielen weniger individuelle Merkmale wie Stimme oder Gesichtszüge, sondern die äußerlich sichtbaren Kennzeichen eine Rolle: Kleidung und Habitus einer Person erlauben somit konkrete Rückschlüsse auf Rang und Status, geben Auskunft über die Identität einer Person: Wer ritterlich oder

königlich auftritt und vor allem auch so gekleidet ist, wird von seiner Umgebung unhinterfragbar auch als solcher wahrgenommen.¹

Dies ist nicht allein eine literarische Konvention, sondern dürfte der Alltagspraxis der mittelalterlichen Kultur durchaus nahekommen.² Gerade die höfische Literatur des Mittelalters, aber auch die Heldenepik, nimmt derartige Kulturmuster auf, interessiert sich dabei jedoch vor allem für deren Grenzen, für das Versagen solcher Konventionen und die daraus resultierenden Aporien. Denn die Leistung der Literatur ist es, Kulturmuster auf die Probe zu stellen, die Überschreitung ihrer Grenzen zu inszenieren und mögliche Alternativen durchzuspielen, die auf diese Weise narrativ auf die Probe gestellt werden, lange bevor dies diskursiv geschieht.³

Dabei kommt dem vestimentären Code in der volkssprachlichen Literatur des Mittelalters eine herausragende Rolle zu; zudem spiegelt die äußerlich visualisierbare, körperliche Schönheit die inneren Qualitäten und Eigenschaften eines Menschen wieder. Wer jedoch nackt ist, ist nicht nur seiner Kleider, sondern vor allen Dingen der semiotischen Qualität beraubt, die seine Persönlichkeit nicht nur nach außen hin erst konstituiert. Derartige epistemische Krisen spielt die höfische Literatur verschiedentlich durch, wie sich besonders eindrücklich im „Iwein“ Hartmanns von Aue zeigen lässt⁴:

1 Vgl. Horst WENZEL, *Der unfeste Held*, in: *Höfische Repräsentation, symbolische Kommunikation und Literatur im Mittelalter*, hrsg. v. dems., Darmstadt 2005, S. 159–181, besonders S. 169f., sowie Horst WENZEL, *Sagen und Zeigen. Zur Poetik der Visualität im „Welschen Gast“ des Thomasin von Zerclaere*, in: *ZfdPh 125* (2006), S. 1–28. Vgl. außerdem Peter von MOOS, *Das mittelalterliche Kleid als Identitätssymbol und Identifikationsmittel*, in: *Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft*, hrsg. v. dems., Köln u. a. 2004, S. 123–146. Eine umfangreiche Studie mit zahlreichen Textbelegen liegt vor von Andreas KRASS, *Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel*, Tübingen/Basel 2006.

2 Vgl. von MOOS, *Das mittelalterliche Kleid als Identitätssymbol*, S. 130–139.

3 Vgl. Jan-Dirk MÜLLER, *Imaginäre Ordnungen und literarische Imaginationen um 1200*, in: *Jahrbuch des Historischen Kollegs 2003*, München 2004, S. 41–68, hier bes. S. 61. Müller beschreibt das Ausloten von Grenzen und Aporien herrschender Kulturmuster anhand des höfischen Romans. Das gegenseitige Einander-Erkennen im Rahmen der Heldenepik untersucht Armin SCHULZ, *Schwieriges Erkennen. Personenidentifizierung in der mittelhochdeutschen Epik* (Habil. masch.) München 2005, mit einer Fülle von Belegen. Schulz will gerade kein übergreifendes und funktionierendes Schema der Personenerkenntnis in mittelochochdeutschen Texten herausarbeiten, sondern zeigt, dass die Erzählungen zwar derartige Muster (wie z. B. ‚Verwandte erkennen einander umstandslos‘) jeweils voraussetzen, jedoch von vornherein problematisieren oder damit spielen.

4 Der „Iwein“ ist gewissermaßen ein ‚prominentes‘ Beispiel für die Infragestellung von Identität im höfischen Roman. Die folgenden Überlegungen schließen sich an den Beitrag von Silke Winst in

Iwein sieht sich vor der gesamten Artusgesellschaft den Beschimpfungen Lunetes, der Dienerin seiner Frau Laudine, ausgesetzt. Laudine nämlich bezichtigt ihn der Treulosigkeit, da Iwein nicht zur vereinbarten Jahresfrist vom Artushof zu ihr zurückgekehrt ist, und sagt sich von ihm los. Nach diesem schmachvollen Vorwurf und der damit verbundenen Schande packt Iwein die Raserei, er wird wahnsinnig. Er steht auf, rennt fort und reißt sich die Kleider vom Leib; nackt und völlig von Sinnen irrt er in der Wildnis herum. Mit dem Verlust des Verstandes geht der Verlust der Kleidung einher: Wer nackt ist, ist sich seiner selbst nicht mehr bewusst. Iweins wahnsinniger Zustand dauert eine geraume Zeit an, und seine Heilung durch drei Frauen, die ihn am Wegrand liegend finden, kann nur mittels einer Zaubersalbe gelingen.

Doch mit der oberflächlichen Heilung durch die Salbe ist Iweins Krise noch längst nicht überwunden: Iwein erwacht nackt aus der Umnachtung, er kann sich zwar an sein früheres Leben erinnern, dieses jedoch nicht mit seiner offensichtlichen Nacktheit in Verbindung bringen, so dass er annimmt, seine Erinnerung sei lediglich ein Traum gewesen. In einem langen (und in der Forschung viel besprochenen⁵) Monolog reflektiert er seine Lage; er stellt sich die Frage *bistûz Îwein, ode wer?* („Bist du es, Iwein, oder wer sonst?“; V. 3509)⁶ und konstatiert schließlich, seine Erinnerung an jenen Ritter Iwein sei seinem eigenen Erscheinungsbild ganz unähnlich (*disem lîbe vil unglîch*; V. 3520). Ein Nackter kann eben nicht Ritter sein, und doch ist sich Iwein seiner eigenen Vergangenheit durchaus bewusst: Äußere Zeichen und innerer Anspruch stimmen nicht überein, Iwein glaubt zwar ein adeliger Ritter zu sein, sieht sich aber nackt und damit als das offenkundige Gegenteil, was zu einer Spaltung der Person, zur Selbstentfremdung führt (*Alsus was er sîn selbes gast*; V. 3563). Die Situation löst sich erst auf, als Iwein in der Nähe ritterliche

diesem Band an, auf den ausdrücklich verwiesen wird, zielen jedoch in eine andere Richtung. Vgl. im Weiteren dazu MÜLLER, Imaginäre Ordnungen und literarische Imaginationen um 1200, sowie bereits ders., Identitätskrisen im höfischen Roman um 1200, in: Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft, hrsg. v. Peter von Moos, Köln u. a. 2004, S. 297–323.

⁵ Vgl. stellvertretend – um nur einen Titel zu nennen – die Interpretation von Max WEHRLI, Iweins Erwachen, in: Geschichte, Deutung, Kritik. Literaturwissenschaftliche Beiträge dargebracht zum 65. Geburtstag Werner Kohlschmidts, hrsg. v. Maria Bindschedler/Paul Zinsli, Bern 1969, S. 64–78. Vgl. auch KRASS, Geschriebene Kleider, S. 220–224.

⁶ Der „Iwein“ wird zitiert nach: HARTMANN VON AUE, Iwein, ed. Georg F. Benecke/Karl Lachmann, neu bearbeitet v. Ludwig Wolff, 7. Ausgabe, Bd. 1: Text, Bd. 2: Handschriftenübersicht, Anmerkungen und Lesarten, Berlin 1968.

Kleider, die für ihn dorthin gelegt worden sind, erblickt. Erst als er mit diesen Kleidern seine Nacktheit bedeckt und erneut an sich herabsieht, ist es auch mit seiner Selbstentfremdung und mit den Zweifeln vorbei, wobei der Text an dieser Stelle nicht etwa sagt, dass Iwein nun wieder ein Ritter sei, sondern ganz auffällig konstatiert: *dô wart er einem rîter glîch* (V. 3596) – jetzt sah er wieder aus wie ein Ritter.

Dies sind keine neuen Beobachtungen, sie verdeutlichen aber in Bezug auf das Thema dieses Bandes, welche Problematik die höfische Literatur entfaltet: Nacktheit hebt jene imaginären Ordnungen, die mit der Bekleidung verbunden sind, auf. Das gilt nicht nur für die äußere Wahrnehmung Dritter, sondern auch, wie das Beispiel Iweins zeigt, für die Selbstwahrnehmung, die bei einer Störung dieser Ordnung ebenso gefährdet ist, ja fast zwangsläufig scheitern muss. Iwein ist auf diese Weise (wenn auch nur für kurze Zeit) aus sämtlichen Ordnungssystemen, insbesondere aber den sozialen Ordnungen, herausgenommen. Iweins Situation ist durch den damit verbundenen Wahnsinn narrativ als äußerst gravierender, vollkommener Identitätsverlust dargestellt.

Wie ‚pathologisch‘ indessen ist dieser Wahnsinn? Ginge man rein nach den im Text dargestellten Symptomen, so ließe sich tatsächlich eine recht realistische Wiedergabe eines extremen Ausbruchs von Schizophrenie konstatieren.⁷ Entscheidender, gerade im Blick auf Iweins Nacktheit, scheint mir allerdings eine andere Beobachtung zu sein: Die Schilderung des Wahnsinns und Iweins anschließenden Waldlebens, das er völlig verwildert im Zustand geistiger Umnachtung verbringt, weist erstaunliche Übereinstimmungen mit Übergangsriten auf, die der Ethnologe Arnold van Gennep unter dem Terminus der *rites de passage* beschrieben hat (besonders bekannt sind Initiationen, beispielsweise Übergänge vom Kindes- ins Erwachsenenalter, Hochzeiten etc.). Folgt man den Beobachtungen van Genneps, so ist für derartige Übergänge eine Trennungs- und eine Angliederungsphase kennzeichnend, zwischen denen ein Stadium der Liminalität vorherrscht. Während der Trennungsphase ist der Initiand oder Novize von seiner Umwelt (insbesondere der sozialen Gemeinschaft) vollkommen isoliert, wobei gerade dem Wald als limi-

⁷ Vgl. zur Diskussion dieses ‚Krankheitsbildes‘ Dirk MATEJOVSKI, Das Motiv des Wahnsinns in der mittelalterlichen Dichtung, Frankfurt a. M. 1996, S. 125f. Matejovski betont zu Recht, dass eine derartige Interpretation aus Sicht der modernen Psychiatrie zu kurz greift, nicht zuletzt, da dann auch die Minne als (Mit-)Auslöser des Wahnsinns keine Beachtung findet. Er stellt im Text außerdem eine „unpräzise“ Terminologie für den Wahnsinn“ (S. 122) fest.

nalem ‚Zwischen-Raum‘ eine besondere Rolle zukommt.⁸ Die Angliederungsphase dient dazu, Initiand und Gesellschaft wieder einander anzunähern; ist diese Phase abgeschlossen, hat sich der Status des Initianden innerhalb der Gesellschaft verändert (z. B. ist ein Kind dann in den Kreis der Erwachsenen aufgenommen worden, aus dem Kind ist ein Mann geworden).

Dieser vollständigen Herausnahme der entsprechenden Person aus der Gesellschaft, wie sie van Gennep beschreibt, käme Iweins Waldleben gleich, der dabei ebenfalls völlig vom Artushof und seiner übrigen Umwelt exkludiert ist. Nach den Beobachtungen von van Gennep unterliegt der Initiand während der Trennungsphase außerdem bestimmten Tabus, die besonders häufig die Nahrung betreffen. Eine Art Nahrungskodex findet sich gleichermaßen bei Hartmann: Zunächst isst Iwein nämlich nur rohes Fleisch, später dann, nachdem er einem Eremiten begegnet ist, immerhin schon gekochtes.⁹ Entscheidend für den Übergang ist jene liminale Phase, die zwischen Trennung und Wiederangliederung an die Gemeinschaft liegt. Oftmals gilt der Initiand für die Gemeinschaft während dieses Stadiums als tot (man hat sich die *rites de passage* als Sterben und erneute Geburt in einen anderen Zustand vorzustellen), weswegen er häufig nackt herumläuft, als sichtbares Kennzeichen seiner Liminalität.¹⁰ Als weiteres Merkmal der Übergänge beschreibt van Gennep ferner ein zeitweiliges Leben auf vorkultureller Basis – zu der zweiten, ‚geistigen‘ Geburt gehört vielfach, in jeder Hinsicht nochmals ganz von vorne anzufangen, z. B. bestimmte Kulturtechniken erneut zu lernen, um sie danach umso vollkommener zu beherrschen. Dieses Neulernen (nach einer Phase des Verlernt-

8 Vgl. Arnold VAN GENNEP, *Übergangsriten*, Frankfurt a. M./New York 1986, S. 27f., dessen Originalausgabe unter dem Titel ‚Les rites de passage‘ bereits 1909 erschienen ist, seine Überlegungen finden aber weiterhin große Beachtung.

9 Vgl. dazu Jacques LE GOFF, Lévi-Strauss in Brocéliande, in: *Phantasie und Realität des Mittelalters*, hrsg. v. dems., Stuttgart 1990, S. 180. Ähnliches ließe sich auch in der Heldenepik beobachten. In der „Kudrun“ lässt sich Hagens Rolle in der Greifen-Episode (2. Aventure) fast mit der eines Kulturheros vergleichen, der den drei Prinzessinnen in der Höhle zunächst Nahrung erjagt, ihnen dann aber auch Feuer entzünden muss, um die Beute zuzubereiten, vgl. Kudrun, nach der Ausg. v. Karl BARTSCH hrsg. v. Karl STACKMANN, Tübingen 2000 (ATB 115), V. 67–113, bes. V. 104f. Zu dieser Episode vgl. auch Jan-Dirk MÜLLER, Verabschiedung des Mythos. Zur Hagen-Episode der Kudrun, in: *Präsenz des Mythos*, hrsg. v. Udo FRIEDRICH/Bruno QUAST, Berlin/New York 2004, S. 197–217.

10 Zum Begriff vgl. auch Victor TURNER, *Soziale Dramen und Geschichten über sie*, in: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, hrsg. v. dems., Frankfurt a. M. 1989, S. 95–139. Vgl. zusammenfassend auch Rolf GEHLEN, ‚Liminalität‘, in: *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, hrsg. v. Hubert CANKIK u. a., Bd. 4, Stuttgart u. a. 1998, S. 58–63.

habens) ist ein wesentlicher Bestandteil der von van Gennep so bezeichneten Angliederungsphase. Beides trifft wiederum auf Iwein zu, der zunächst völlig nackt im Wald lebt und anschließend (besonders hervorgehoben im Anziehen der Rüstung) das Rittertum zwar nicht wieder lernen, aber doch von neuem in sich aufnehmen muss. Vor allem aber Iweins Nacktheit stellt eine der deutlichsten Übereinstimmungen mit van Genneps Beobachtungen dar, der diese Eigenart bei besonders vielen Übergangsriten beschreiben kann, und die (aus ethnologischer Sicht) die eben beschriebene Liminalität des Initianden markiert, der sich in dem gefährlichen Zwischenzustand der *rites de passage* befindet. Es ist daher wenig überraschend, dass die Bewältigung des Überganges vielfach in der Neueinkleidung des Initianden/Novizen mündet; auch hier decken sich die von van Gennep systematisierten Kulturmuster mit dem „Iwein“ (für den auch aus handlungslogischer Sicht der Wahnsinn des Protagonisten eine wichtige Übergangsfunktion hat) wie mit vielen anderen Texten des Mittelalters.¹¹

Ist in den Beispielen aus der höfischen Epik die Nacktheit mit der Problematik einer krisenhaften Suche nach einer äußerlich nurmehr unzureichend wahrnehmbaren Identität behaftet, so bringt die christlich-klerikale Kultur des Mittelalters der Nacktheit noch wesentlich größere Skepsis entgegen. Zwar spielt gerade in der Hagiographie Körperlichkeit eine herausragende Rolle, gemäß den asketischen und auf *imitatio Christi* abzielenden Idealen jedoch vielfach mit umgekehrten Vorzeichen: Der geschundene Körper des Büßers in armseligen Kleidern wird zum Vorbild erhoben; einer Prachtentfaltung an Gewändern, Schmuck usw., wie sie dem höfischen Bild entspricht, wird dagegen von vornherein Misstrauen entgegengebracht. Der Märtyrer erreicht den Status der Heiligkeit gerade dadurch, dass sein Körper zerstört, fragmentiert wird – erst die Auslöschung des Körpers schafft

11 Zum Zusammenhang von Iweins Wahnsinn und den *rites de passage* vgl. ausführlich Andreas HAMMER, Tradierung und Transformation. Mythische Erzählelemente im „Tristan“ Gottfrieds von Straßburg und im „Iwein“ Hartmanns von Aue, Stuttgart 2007, S. 243–246. KRASS, Geschriebene Kleider, betont allgemein die Bedeutung des Ankleidens für die Angliederungsphase einer *rite de passage*, ohne jedoch in seiner Iwein-Analyse darauf Bezug zu nehmen. Dass Iweins ‚liminaler Status‘ auch nach der Heilung seines Wahnsinns und seiner wiedergefundenen Identität noch nicht vollständig beendet ist, betont Bruno QUAST, Das Höfische und das Wilde. Zur Repräsentation kultureller Differenz in Hartmanns „Iwein“, in: Literarische Kommunikation und soziale Interaktion, hrsg. v. Beate Kellner u. a., Frankfurt a. M. u. a. 2001, S. 111–128.

jenen Umschlagsmoment¹² zur Heiligkeit. Die sterblichen Überreste des Heiligen erfahren dann jedoch in der Reliquienverehrung eine erneute Bestätigung der Körperlichkeit. Die Reliquien als Fragmente des heiligen Körpers weisen dann freilich transzendente Qualitäten auf.¹³ Somit steht der Körper des Märtyrers (auch in seiner Negierung) in zeichenhafter Beziehung zu seiner Heiligwerdung, und gerade diese Zeichenhaftigkeit kann mit den entsprechenden Konzepten der höfischen Literatur (wie auch der Heldenepik) verglichen werden.

Darüber hinaus aber verbindet die geistliche Literatur des Mittelalters mit Nacktheit vor allem eines: sexuelle Begierde und Scham. Der christliche Tugendkatalog, für den Keuschheit ein wesentliches Element darstellt, und der in der Nacktheit in erster Linie das erotische Moment, nicht das der extremen Askese betrachtet, lässt es kaum zu, die Sujets legendarischer Texte völlig unbekleidet darzustellen. Beispiele, wie dies narrativ verhandelt wird, gibt es viele; zu erinnern ist gerade an die heilige Agnes, die vor der beschämenden Nacktheit geschützt wird, indem Gott ihre Haare wachsen lässt, so dass sie ihre Blöße bedecken.¹⁴ Das sexuelle Begehren der Widersacher insbesondere weiblicher Heiliger ist auf diese Weise von vornherein zum Scheitern verurteilt, die mit der Nacktheit verbundene Erotik wird ebenso abgewendet wie die Beschämung, die die Heiligen (Jung-)Frauen bei ihrer Entkleidung zu befürchten hätten; ihre Keuschheit bleibt stets unange-

12 Zum Begriff des Umschlagsmoments vgl. Wolfgang LIPP, *Stigma und Charisma. Über soziales Grenzverhalten*, Berlin 1985, bes. S. 268, der von „Umschlagsformen“ spricht.

13 Vgl. Hans-Jürgen BACHORSKI/Judith KLINGER, *Körper-Fraktur und herrliche Marter. Zu mittelalterlichen Märtyrerelegenden*, in: *Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur*, hrsg. v. Klaus Ridder/Otto Langer, Berlin 2002, S. 309–333. Die Wunden und das (körperliche) Leiden des Märtyrers stehen also (zeichenhaft) für dessen absolute Hinwendung zu Gott. Andererseits manifestiert sich die besondere Auserwähltheit und Heiligkeit gerade darin, dass sämtliche Marterqualen für die Protagonisten derartiger Legenden wirkungslos bleiben, ein Paradoxon, das in der Hagiographie zu schier endlosen Beschreibungen immer neuer Folterungen und Martyrien ihrer Protagonisten führt, um die Unmöglichkeit ihrer körperlichen Zerstörung zu demonstrieren, die doch gerade Voraussetzung ihrer Heiligkeit ist.

14 Das jedenfalls ist meine Interpretation des Verhüllungswunders der Agnes-Legende, wie sie insbesondere die mhd. Fassung des „Passionals“ (eine um 1300 im Kontext des Deutschen Ordens entstandene Legendensammlung) nahelegt: Agnes kann auf diese Weise nicht entblößt und öffentlich gedemütigt werden. Das *Passional*, Eine Legenden-Sammlung des dreizehnten Jahrhunderts zum ersten Mal herausgegeben und mit einem Glossar versehen von Fr. Kalr KÖPKE (Bibliothek der gesamten deutschen Nationalliteratur 32), Quedlinburg/Leipzig 1852. Vgl. aber auch die Überlegungen von Julia Weitbrecht in diesem Band, S. 269–288, die an der Agnes-Legende und einigen anderen hervorragenden Beispielen insbesondere im Zusammenhang mit weiblichen Heiligen Nacktheit als Entblößung und Auslieferung einleuchtend darlegt.

tastet.¹⁵ Nackt stellen die Legenden nur den Widersacher/Verführer dar (so z. B. den als Jüngling auftretenden Teufel in der Martha-Legende, der die Heilige nackt zu verführen versucht).

Ein der Agnes-Legende zumindest oberflächlich vergleichbares Verhüllungswunder findet sich auch in der Darstellung von Eremiten, wie sie z. B. die Brandan-Legende präsentiert: Der irische Abt Brandan begegnet während seiner Suche nach dem irdischen Paradies auf hoher See mehrmals Eremiten, die einsam auf fast schon entrückten Inseln verharrend, ihr Leben vollständig Gott gewidmet haben. Einer von ihnen sitzt seit zehn Jahren völlig abgeschottet auf einem Felsen, auf dem er buchstäblich nichts hat und nur von Gott ernährt wird. Dennoch ist er nicht nackt: Ihm sind, so heißt es im Text, fast wie bei einem Bären die Haare so lang gewachsen, dass sie seinen Körper vollständig bedecken und ihn gleichzeitig wärmen und vor dem Wetter schützen können: *got der hat mir das har / zu einer wete gegeben* („Gott gab mir das Haar zur Kleidung“; V. 370f.).¹⁶ Er ist unbekleidet, aber (entsprechend dem christlichen Wertekanon) dennoch nicht nackt.

Brandans Schiff trifft später erneut auf einen Felsen mitten im Meer:

*Do sach sente Brandan
einen nacketen man
sitzen in jamer aleine
uf einem gluenden steine,
der dolte grozen gotes zorn.* (V. 937–941)

(„Da erblickte St. Brandan einen nackten Menschen jammervoll alleine auf einem glühenden Stein sitzen, der musste von Gott großen Zorn erdulden.“)

Dieser nackte Mann ist Judas Ischarioth, der auf jenem Stein nicht etwa seine Sünden büßt, sondern dort für einen Tag in der Woche sozusagen Pause von den Höl-

¹⁵ Vgl. auch Peter STROHSCHNEIDER, Abschied und Nachfolge. Über Funktionszusammenhänge von Heiligkeit und Hagiographie, in: Inszenierungen des Abschieds in der deutschen Literatur des Mittelalters, hrsg. v. John Greenfield [im Druck, Ms. zitiert mit frdl. Gen. d. Verf.], Ms.-S. 2–5, der zur Agnes-Legende betont, dass die Keuschheit insbesondere weiblicher Heiliger zumindest in Frage gestellt werden muss (beispielsweise durch Verführungs- oder Vergewaltigungsversuche), um sie anschließend umso wirkungsvoller zu bestätigen.

¹⁶ Die Brandan-Legende wird zitiert nach: BRANDAN. Die mitteldeutsche ‚Reise‘-Fassung, ed. Reinhard HAHN/Christoph FASBENDER, Heidelberg 2002. Die Prosafassung (P) weist für die hier zu untersuchenden Episoden keinen wesentlichen Unterschied im Text auf.

lenqualen bekommt. Nur ein kleines Stück Tuch vor dem Gesicht schützt ihn ein wenig vor den Qualen von Hitze und Kälte, die er auch hier erdulden muss: Er hatte dieses Tuch einst Jesus gestohlen, dann aber aus Reue einem Armen gegeben – seine einzige gute Tat, die hier direkte Auswirkungen zeigt.

Es ist augenfällig, dass Brandan durchaus öfters mit armen Seelen in Kontakt tritt, die sich an Straforten des Fegefeuers oder, wie Judas, der oberen Hölle befinden. Zwar wird das Aussehen dieser Seelen im Text nicht weiter beschrieben, die Bebilderung der spätmittelalterlichen Handschriften und Inkunabeln, die diese gerade im ausgehenden Mittelalter sehr bekannte Legende illustrieren, legen sich hier jedoch eindeutig fest: Die dürstenden Seelen, die sich auf einer Insel befinden (ein Purgatorium für Menschen, die sich in ihrem Leben Notleidender nicht erbarmt hatten), werden allesamt als nackte Menschen dargestellt, die um einen See laufen (ihre Strafe ist es, Durst zu leiden, aber niemals trinken zu können). Auch die ‚brennenden Seelenvögel‘ sind als halbnackte Menschen (die Unterkörper sind nicht dargestellt) gestaltet.¹⁷ Bezieht man also die Illustrationen und Holzschnitte

17 So bereits die Darstellung im ältesten Druck von Anton SORG, Augsburg ca. 1476, vgl. die Abbildung des Holzschnittes in der Edition der Prosafassung: Sankt Brandan. Zwei frühneuhochdeutsche Prosafassungen, ed. Rolf D. FAY, Stuttgart 1985, S. 1–66. Ein Blick auf die Inkunabeln im Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek bestätigt diesen Befund. In den Drucken von Anton Sorg aus den Jahren (ca.) 1477 und 1480 (Signatur: 4° Inc. s. a. 238 bzw. 2° Inc. s. a. 667, an eine Fassung des Herzog Ernst F gebunden) sind zwar ein paar der Illustrationen vertauscht oder neu hinzugekommen, die hier interessierenden Holzschnitte sind jedoch exakt die gleichen geblieben. Die Drucke von Anton Sorg sind neben denen von Michael Furter in die Illustration und Szenenanordnung der Brandan-Legende für die meisten nachfolgenden Druckwerkstätten offenbar vorbildhaft gewesen. Das gilt auch für den Druck von Johann FROSCHAUER, Augsburg 1497 (Sign.: BSB 4° Inc. ca. 1409), der die Holzschnitte der Ausgabe von Sorg offenbar relativ genau kopiert hat (und vielleicht den gleichen Meister damit beauftragt hat? Jedenfalls weisen einige Holzschnitte, die neu hinzugefügt worden sind, deutliche Unterschiede zu den mit Sorgs Druck vergleichbaren auf): Die Darstellung der brennenden Seelenvögel entspricht der bei Sorg genau, die Szene der dürstenden Seelen ist nur wenig davon unterschieden, auch hier sind die Seelen nackt dargestellt. Im Druck von Conrad HIST, Speyer 1496, ist diese Szene hingegen nicht illustriert, die brennenden Seelenvögel dagegen vergleichbar gestaltet (vgl. das Faksimile dieses Drucks, ed. Lutz Unbehaun, Rudolstadt/Jena 1994). Interessant ist zudem, dass die beiden von mir durchgesehenen bebilderten Handschriften der ‚Reise‘-Fassung P, cpq 60 (Heidelberg, Universitätsbibliothek = Hs. g) und Cod. ms 688 (München, Universitätsbibliothek = Hs. m), beides Papierhandschriften des 15. Jhs., eine sehr ähnliche Bildfolge wie die Drucke aufweisen und auch in der Illustration relativ viele Gemeinsamkeiten haben. Bei beiden sind nicht nur die entsprechenden Szenen auf ähnliche Weise wie in den Drucken dargestellt, die dürstenden Seelen sind in ihrer Blöße sogar noch stärker herausgestellt; der zweite Eremit ist wie der erste mit Fell bedeckt; die Teufel, die Judas wieder in die Hölle zerren, sind ebenfalls nackt, dagegen fehlen die brennenden Seelenvögel.

des 15. Jahrhunderts mit ein, so lässt sich konstatieren, dass man sich die büßenden und verdammten Seelen (wie die Teufel) nackt vorzustellen hat. Die beiden Eremiten, denen Brandan begegnet, sind hingegen gerade nicht nackt: Der erste ist von seinem Haar wie von einem Fell bedeckt. Über den zweiten, ein auf einer Erdscholle dahintreibender *heilige[r] man* (V. 857), den Brandan unmittelbar vor Judas trifft, sagt der Text dahingehen nichts.¹⁸

Die Vorstellung, dass die Seelen von Verdammten oder Büßern die Gestalt nackter Menschen hätten, findet sich besonders häufig in der mittelalterlichen Visionsliteratur, zu der in gewissem Sinne auch der Brandan gezählt werden kann. Vor allem aber müssen in diesem Zusammenhang die „Visio Tnugdali“ und das „Purgatorium Sancti Patricii“ genannt werden. In diesen Erzählungen absolvieren die Protagonisten eine Art Rundgang durch das Jenseits, vornehmlich durch die Straforte des Fegefeuers. Die menschliche Gestalt der Seelen, die die Visionäre sehen, bringt ihre vormalige Existenz als Menschen zum Ausdruck, deren Sündhaftigkeit für ihren derzeitigen Zustand am Buß- bzw. Strafort verantwortlich ist. Nach dem Tod ist die Seele im metaphorischen Sinne¹⁹ entblößt, ist nicht mehr vom Leib verhüllt (geschweige denn von Kleidern). Somit ist auch in diesem Kontext Nacktheit mit Liminalität gekoppelt: Sie ist zum einen Darstellungsform der Körperlosigkeit und damit des liminalen Zustands der Seelen, ist gleichzeitig aber ebenfalls Zeichen ihrer Sündhaftigkeit, ihrer Entmächtigung und Erniedrigung in der Buße. Auch bei den Eremiten ließe sich von einem liminalen Status sprechen, allerdings ist ein Eremit kein nur zeitweilig von der menschlichen Gesellschaft exkludierter Mensch, der irgendwann wieder in sie eingegliedert wird, sondern er bleibt für immer außerhalb, um sich für die Aufnahme in die himmlische Gemeinschaft vorzubereiten. Folgerichtig sind die beiden im „Brandan“ beschriebenen Einsiedler inmitten des Meeres auch nicht nackt, denn die Verbindung von Nacktheit und Sexualität würde ihrem gottgeweihten, asketischen Leben zuwiderlaufen.²⁰

18 Die Holzschnitte der Drucke stellen ihn allesamt als bekleidet und mit Heiligenschein dar; der Kontrast zur Darstellung des nackten Judas, der mit dem schwarzen Nimbus des Verfluchten gezeichnet ist, wird dadurch umso auffälliger.

19 Ich greife hier die Ausführungen von Mirko Gründner (in diesem Band, S. 161–172) auf.

20 Interessanterweise spricht die Prosafassung P auch bei beiden Eremiten von heiligen Männern, wie es in den jeweiligen Bildüberschriften zum Ausdruck kommt, vgl. Sankt Brandan, ed. FAY, S. 13, 5f.: *Hye koment sye zü ainem heyligen menschen, der saß auff ainem velß jm mör*, bzw. S. 30, 4f.: *Wie Sandt Brandon vnd sein Brüder ainen heyligen menschenn fundent in dem mer schweben*. In der Vers-Fassung wird der erste Eremit nicht als heilig bezeichnet, lediglich als *clusenere* (V. 363 u. ö.),

In den paradiesischen Regionen, von denen diese Visionen berichten, ist das – ähnlich wie bei den oben beschriebenen Eremiten – anders: Im „Fegefeuer des heiligen Patrick“ etwa gelangt der Visionär irgendwann aus der Region des Fegefeuers und des Limbus heraus und kann einen Blick ins Paradies werfen. Dort kommen ihm unzählige Heilige in einem langen Zug entgegen, die alle mit solchen Gewändern gekleidet sind, wie sie ihnen zu Lebzeiten zugekommen waren; so sind die vormaligen Kleriker z. B. je nach ihrem geistlichen Stand mit Mönchskutte, Bischofs- oder Papstgewändern angetan.²¹ Der Prolog zum ersten Buch des „Passionals“ weist den Heiligen sogar unterschiedliche Farben der Kleider, die sie von Gott erhalten, zu: Märtyrer tragen rot, als Zeichen der höchsten Ehre, Bekenner grün, Asketen gelb usw. Im Paradies greift offenbar eine Kleiderordnung, die (an die ständische Gesellschaft des Mittelalters erinnernd) jedem Heiligen das entsprechende Gewand zuweist.²² Nacktheit gibt es im Paradies offenbar nicht, wohl aber, wie das von höfischen Beschreibungsmustern bekannt ist, ungeheure Prachtentfaltung. Der strahlende Glanz, der von den Heiligen und dem gesamten Ort ausgeht, markiert deren Transzendenz.

Dass sich in vergleichbaren Texten des Mittelalters aber auch ein anderer Umgang mit der Nacktheit aufzeigen lässt, soll abschließend an zwei Beispielen Hartmanns von Aue dargestellt werden. Der Protagonist im „Armen Heinrich“ kann von seinem Aussatz nur mit dem Herzblut einer Jungfrau, die sich ihm freiwillig opfert, geheilt werden. Ein solches Mädchen wird in der Meierstochter, die ihn lange ge-

dagegen fehlt in P die auffällige Erklärung, dass dieser Mensch auf dem einsamen Felsen für eine begangene Inzest-Sünde büßt. Daher kann er in der Prosafassung genauso wie der zweite, auf einem Rasenstück schwebende Eremit als typischer Einsiedler, der sich nicht um den Leib, sondern um seine Seele sorgt, geschildert werden. Auch wenn man hier leicht ins Spekulieren zu verfallen droht: Durch die Hereinnahme der Vorgeschichte des Eremiten scheint die ältere Vers-Version diese Gestalt noch als Büßer begriffen zu haben, der, weil er seine Buße noch zu Lebzeiten antritt, freilich beste Aussichten auf Gottes Gnade hat. Genau dies unterscheidet ihn von den Seelen im Fegefeuer, und möglicherweise ist sein merkwürdiger Zwischenstatus als Unbekleideter und doch nicht Nackter darauf zurückzuführen: Die Buße als *rites de passage* zu Gott.

21 Vgl. *Die Gedichte des Michel Beheim*, ed. Hans GILLE/Ingeborg SPRIEWALD, Bd. 3/1, Berlin 1971, S. 304–334, hier V. 813–819.

22 Vgl. *Das Alte Passional*, ed. Karl August HAHN. Frankfurt a. M. 1857. S. 4, 3–48: Der Erzähler berichtet, dass die Heiligen *mit cleideren erlich quamen / die si uf erden namen / als in irbot der tugenden vliiz / gel rot grune unde wiz* („sie kamen ehrenvoll/herrlich mit den Kleidern, die sie bereits auf Erden hatten, wie es ihnen kraft ihrer Tugenden zustand: gelb, rot, grün und weiß“; S. 4, 17–20, Kürzungen sind von mir aufgelöst); es folgt die genaue Zuordnung der einzelnen Farben.

pflegt hat, schließlich gefunden, und der kranke Heinrich reist mit ihr zu dem Arzt nach Salerno, der diese ‚Therapie‘ durchführen soll. In ihrer Opferbereitschaft reißt das Mädchen sich förmlich die Kleider vom Leib, damit der Arzt die erforderliche ‚Operation‘ so schnell wie möglich vornehmen kann.²³ Dazu kommt es allerdings nicht, denn als Heinrich durch ein Loch in der Wand die Schönheit ihres (nackten) Körpers betrachtet, weigert er sich, das Opfer der Meierstochter anzunehmen: Lieber wolle er weiterhin aussätzig bleiben, als ihr Leben für das seine zu beenden.

Für den außenstehenden Betrachter überwiegt vielmehr die erotische Komponente. Denn das Umdenken Heinrichs, sein Entschluss, das Opfer im letzten Moment doch abzulehnen, wird in mehreren Stufen vorbereitet: Zuerst hört Heinrich, der sich ja im Nebenzimmer befindet, da er die Prozedur nicht mit ansehen soll, nur das Schleifen des Messers am Wetzstein. Bei diesem Geräusch setzt das Erbarmen ein, er ist traurig, dass er die Meierstochter nicht mehr lebend sehen wird (vgl. V. 1223–1227). Von Umkehr ist hier freilich noch nicht die Rede, doch jetzt beginnt er, durch ein Loch in der Wand in das Zimmer hereinzusehen. Er erblickt das Mädchen *nacket und gebunden* (V. 1232) und bemerkt, was viel wichtiger ist: *ir lip der was vil minneclich. / nû sach er si an unde sich / und gewan einen niuwen muot* („sie war so schön. Da sah er sie an und darauf sich und gelangte dabei zu einer neuen Erkenntnis“; V. 1233–35). Mit dem Ansehen des nackten Körpers also beginnt er an sich selbst hinunterzusehen und bemerkt die Diskrepanz: Sein Körper ist hässlich, der des Mädchens *minneclich* – die äußere Schau löst eine innere aus.²⁴ Die Schönheit des Mädchens wird an ihrem nackten, bloßen Körper ersichtlich, ungewöhnlicherweise also nicht im Zusammenblenden mit weiteren Merkmalen wie Kleidung etc.

Die Nacktheit des Mädchens in der Opferszene ist in auffälliger Weise von Scham entkoppelt, andererseits ist diese Eigenheit des Blutopfermotivs wohl eher in Verbindung mit einer spezifischen Form von Heilsmagie zu sehen und keinesfalls bloß medizinischer Detailrealismus. Denn die tatsächliche medizinische Pra-

²³ *si zarte diu kleider in der nât. / schiere stuont si âne wât / und wart nacket unde blöz; / si enschamte sich niht eins hâres gröz.* („sie riss die Kleider an der Naht auf. Sogleich stand sie ohne Kleidung da, nackt und bloß, und schämte sich in gar keiner Weise“; V. 1193–96) Der Text wird zitiert nach: HARTMANN VON AUE, *Der Arme Heinrich*, ed. Hermann Paul, neu bearbeitet v. Kurt Gärtner, 17., durchgesehene Aufl., Tübingen 2001 (ATB 3). Vgl. in diesem Zusammenhang auch KRASS, *Geschriebene Kleider*, S. 215–220.

²⁴ Diese Beobachtung fügt sich übrigens nahtlos in das Bild ein, das WENZEL, *Sagen und Zeigen*, zeichnet.

xis dieser Zeit sah lediglich die Entblößung der zu behandelnden Körperpartie vor, nie jedoch des gesamten Körpers. Es ist daher zu vermuten, dass das Motiv der Nacktheit in Zusammenhang mit einer besonderen Blutmagie steht, eine Form von Heilungsritual, für das nicht zuletzt die Nacktheit der zu opfernden Person entscheidend ist.²⁵ In diesem Falle ließe sich die Nacktheit wiederum in Zusammenhang mit Liminalität bringen, gleichsam den Zwischenzustand zwischen Leben und (rituellem) Tod markierend.

Natürlich könnte man den nackten Körper, dessen Anblick bei Heinrich die innere Wandlung auslöst, wiederum auch mit der (jungfräulichen) Unschuld dieses Mädchens in Verbindung bringen (im Gegensatz zum schuldbeladenen hässlichen Körper Heinrichs). Der Text jedoch betont fortwährend ihre nun offensichtliche Schönheit, die sowohl dem Arzt, vor allem aber Heinrich Zweifel kommen lässt.²⁶ Beides (Heilsmagie wie Erotik) wird jedoch im legendarisch-märchenhaften Schluss der Erzählung umgebogen: Ein göttliches Wunder lässt Heinrich gesund werden und belohnt damit seine innere Einsicht, um des Lebens des Mädchens

25 Vgl. dazu Gerhard Eis, Salernitanisches und Unsalernitanisches im „Armen Heinrich“ des Hartmann von Aue, in: Hartmann von Aue, hrsg. v. Hugo Kuhn/Christoph Cormeau, Darmstadt 1973, S. 135–150, mit zahlreichen Nachweisen aus medizinischen Handschriften und Vergleichen zu anderen Texten. Der Arzt betont bei Hartmann eingangs, die Operation müsse am vollständig entkleideten Körper vorgenommen werden, was auf keinen Fall der medizinischen Praxis des Mittelalters entspreche. Eis zieht die Illustrationen medizinischer Handschriften dieser Zeit (auch aus Salerno) heran, außerdem weist er auf eine Vielzahl ähnlicher Erzählungen, in denen das Blutopfermotiv eine Rolle spielt, hin. Er bemerkt zudem, dass es die Meierstochter darauf sehr eilig hat, sich für die Prozedur zu entblößen, und dass sie anschließend augenfällig lange nackt bleibt, gerade auch während des Streitgesprächs mit Heinrich, den sie überzeugen will, doch noch die Opferung durchführen zu lassen – auch hier wird der erotische Aspekt latent weitergeführt; immerhin ist es schließlich Heinrich, der ihr die Kleider reicht.

26 KRASS, Geschriebene Kleider, S. 217 begründet die offensichtliche Schamfreiheit der Meierstochter in dieser Situation damit, daß sie „den Zustand prälapsaler Unschuld noch nicht verlassen“ habe. Zu beachten ist daneben aber auch, daß der Arzt bei ihrem Anblick überzeugt ist, *daz schoener krêatiure / al der werlte waere tiure* („dass es kein schöneres Wesen auf der Welt gebe“; V. 1199f.). Heinrich, der sie *nacket und gebunden* sieht, hält, wie bereits ausgeführt, ihren Körper für *vil minnelich* (V. 1232f.), und sein Umdenken wird direkt mit ihrer Schönheit in Verbindung gebracht (vgl. V. 1241). Beim Aspekt der Erotik ist freilich auch das Alter des Mädchens zu berücksichtigen, das in den einzelnen Handschriften variiert: Nach der Handschrift A (der sog. Johanniter-Handschrift) ist das Mädchen zu diesem Zeitpunkt erst elf Jahre alt, nach Handschrift B aber bereits fünfzehn. Zusätzlich zum reiferen Alter des Mädchens verstärken etliche Plusverse in B (insbesondere V. 1002a–d) diesen Aspekt. Vgl. zur Frage des Altersunterschiedes Hans-Jochen SCHIEWER, Acht oder Zwölf? Die Rolle der Meierstochter im „Armen Heinrich“ Hartmanns von Aue, in: Literarische Leben (Fs. Volker Mertens), hrsg. v. dems./Matthias Meyer, Tübingen 2002, S. 649–667.

willen ihr Opfer abzulehnen. Die unterschiedlichen Schlusskonzeptionen der einzelnen Handschriften lassen die Erzählung entweder in der Heirat der beiden (Johanniter-Handschrift), also ausgerechnet die Version, in der das Mädchen erst elf Jahre alt ist und die Erotik weniger betont wird) oder in einem *moniage* enden.

Das zweite, vielleicht noch deutlichere Beispiel ist Hartmanns „Gregorius“. Er erzählt vom Leben des aus einem Geschwisterinzeß hervorgegangenen Gregorius, der im Kloster aufwächst, sich dann aber dem Rittertum zuwendet und unwissentlich die eigene Mutter heiratet. Zur Buße begibt er sich auf einen einsamen Felsen mitten im Wasser, an den er sich anketten lässt; dort überlebt er durch Gottes Gnade 17 Jahre, bis er (ebenfalls auf Einwirken Gottes hin) zum Papst berufen wird. Boten aus Rom suchen den Eremiten und finden ihn schließlich auf seinem Felsen sitzend. In dieser Szene werden die erwartbaren Beschreibungsmuster allesamt abgewiesen: Bevor die Boten auf den Einsiedler treffen, schildert der Erzähler in den buntesten Farben und mit einem deutlichen Gewicht auf der kostbaren Kleidung, wie ein perfekter höfischer Mann auszusehen habe – um im Anschluss daran klarzustellen, dass ein solcher in Gregorius gerade nicht zu finden sei.²⁷ Die Boten treffen vielmehr auf eine ausgemergelte, verwaahlste und vor allen Dingen völlig nackte Gestalt, die sich vor ihnen verstecken will und die Scham notdürftig mit einem ausgerissenen Kraut bedeckt. Der Vergleich zwischen dem gutaussehenden, prächtig gekleideten höfischen Idealbild und dem hässlichen und nackten Gregorius macht vor allem eines deutlich: Gregorius ist zu diesem Zeitpunkt herausgenommen aus sämtlichen Lebensordnungen; es ist die größte vorstellbare Gesellschaftsferne: Er, der vormalig Mönch einer Ordensgemeinschaft, anschließend Ritter und Herrscher eines ganzen Reiches gewesen ist, ist nun in seiner Buße vollkommen von der übrigen menschlichen Gemeinschaft exkludiert, und diese Art von sozialer Heimatlosigkeit findet ihren visualisierten Ausdruck genau wie bei Iwein in der Nacktheit, oder besser gesagt in der Unbekleidetheit. Die Parallelen mit dem fellbedeckten Eremiten des „Brandan“ sind frappierend (gerade was das der Buße vorausgehende Inzeßvergehen betrifft), doch der Erzähler betont ausdrücklich die Nacktheit Gregorius'.²⁸ Damit aber geht die Schilderung über die Figur der Brandan-Legende hinaus: Die vollkommene Buße und Entäußerung

27 Vgl. HARTMANN VON AUE, Gregorius, ed. Hermann Paul, neu bearbeitet v. Burghart Wachinger, Tübingen 2004 (ATB 2), V. 3371–3422. Sämtliche Zitate hieraus.

28 *sîn schame diu was grôz: / er was naked unde blôz* („er schämte sich sehr: er war vollkommen nackt“; V. 3409f.). KRASS, Geschriebene Kleider, S. 90–92 spricht von De- und anschließender Inve-

aller materiellen Dinge führt bei Gregorius nicht zuletzt zu einer Entäußerung von der Schuld, so dass er noch zu Lebzeiten mit der Berufung ins Papstamt die volle Gnade Gottes erfahren kann.²⁹ Und hier liegt auch der Unterschied zum „Iwein“, in dem diese Ebene keine Rolle spielt: Trotz der größtmöglichen Exklusion zur übrigen Gesellschaft, die der Text narrativ darlegt, bleibt Gregorius stets Bestandteil der göttlichen Heilsordnung und ist dadurch, wie der Erzähler nicht müde wird zu betonen, zwar abstoßend für seine Mitmenschen, doch durch seine Bußleistung und dem Vertrauen auf göttliche Gnade besonders angesehen im Himmel: *den liuten widerzaeme/ ze himele vil genaeme*. („ein Abscheu für die Menschen, dem Himmel aber wohlgefällig“; V. 3421f.)

Die beiden letztgenannten Beispiele weisen einen offeneren Umgang mit dem Motiv der Nacktheit auf, als es in Legende oder höfischem Roman üblich ist. Beide sind jedoch auch in Bezug auf ihre Gattungsgrenzen relativ offen; sie bewegen sich an der Schnittstelle zwischen Legende und höfischer Epik, zwischen Mirakelerzählung und novellenartiger Unterhaltung, ohne sich konkret auf eine dieser Erzählformen festlegen zu lassen, so dass man sich hier mit der Gattungshybride des ‚Legendenromans‘ beholfen hat. Dies ist innerhalb einer unproblematischen Gattungszuordnung (bei allen Schwierigkeiten, die mit solchen Abstraktionen verbunden sind) anders: In der Hagiographie wird Nacktheit abgewiesen, da das mit Sexualität verbundene Begehren dem Gebot der Keuschheit diametral zuwiderläuft; ihre Sujets müssen daher von einer mit Laster und Verführung, ja teilweise mit dem Teufel selbst assoziierten Nacktheit ferngehalten werden. Im Rahmen von Jenseitsvisionen ist Nacktheit kennzeichnend für die büßenden Seelen, wo sie zugleich Ausdruck für ihre Erniedrigung und zu büßende Sündhaftigkeit wie für ihren liminalen Zustand, dem Übergangsstadium auf dem Bußweg zum Himmelreich, ist. Für die höfische Kultur hingegen bedeutet Nacktheit in erster Linie Unbekleidetsein, das bis zum Identitätsverlust führt. Sie ist im Falle Iweins ebenfalls mit einer Form von Liminalität verbunden, dessen Unbekleidetheit seine höfische Identität grundsätzlich in Frage stellt. Vornehmlich solche Texte, die bewusst zwischen legendarischem und höfischem Erzählen oszillieren, brechen aus dem be-

stitur Gregorius‘, dessen Nacktheit mit dem Sündenfall in Verbindung stehe und „hier zum Zeichen von Heiligkeit“ werde (S. 90).

29 Vgl. weiterführend auch Peter STROHSCHNEIDER, Inzest-Heiligkeit. Krise und Aufhebung der Unterschiede in Hartmanns „Gregorius“, in: Geistliches in weltlicher, Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Christoph Huber, Tübingen 2000, S. 105–133.

schriebenen narrativen Umgang mit der Nacktheit aus, indem es ihnen gelingt, die unterschiedlichen Diskurse übereinander zu blenden und so in einen erweiterten Deutungshorizont zu lenken.

Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:

Andreas HAMMER, Nacktheit an der Grenze. Narrative Umschreibungen der *rites de passage*, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 321–336.

SILKE WINST

Körper und Identität

Geschlechtsspezifische Codierungen von Nacktheit im höfischen Roman um 1200

Zwei spezifische Formen von Nacktheit, wie sie in höfischen Romanen des späten 12. bis frühen 13. Jahrhunderts entworfen werden, stehen im Mittelpunkt der Untersuchung: Zum einen handelt es sich um Enites und Jeschutes partielle Blöße in Hartmanns von Aue „Erec“ und in Wolframs von Eschenbach „Parzival“, zum anderen um die völlige Nacktheit der Protagonisten in Hartmanns „Iwein“ und in Wirnts von Grafenberg „Wigalois“. Die beiden weiblichen Figuren tragen zerschlissene Kleider, die ihre weiße Haut hervorscheinen lassen. Schönheit erbringt den Adelsausweis, den die defizitäre Gewandung nicht zu leisten vermag. Gleichzeitig bleibt der Mangel an adliger Identität bestehen, der durch die Haut erst sichtbar wird. Jeschutes Leib wird zudem durch unterschiedliche literarische Strategien erotisiert. Männliche Nacktheit dagegen ist in den gewählten Beispielen eine vollständige: In einer Identitätskrise sind sowohl Iwein als auch Wigalois völlig unbekleidet und (fast) aller adligen Attribute beraubt. Während Wigalois' Körper gleichwohl schön ist und so auf Adligkeit rekurriert, ist Iweins Körper schwarz und so nicht nur sich selbst, sondern auch der höfischen Kultur fremd. In den unterschiedlichen Beispielen wird stets die Frage nach Identität, die über den Körper vermittelt wird, verhandelt. Die Texte kennzeichnen den – mehr oder minder – entkleideten Körper sowohl als beschädigte als auch als Adligkeit verbürgende Instanz und inszenieren so die enge Verknüpfung von Körperentwurf und Identitätsproblematik. Erst vor diesem Hintergrund wird ein Zusammenhang von Nacktheit und gender produziert: Die Geschlechterdifferenz manifestiert sich hier vor allem am Grad der Nacktheit, an der Schwere des Identitätsverlusts und zum Teil an den Zeichenordnungen, in die der nackte Körper eingeordnet wird.

Nacktheit exponiert den Körper in besonderen Maße: Bar aller kulturellen Attribute scheint der Leib auf seine unhintergehbare, quasi ‚natürliche‘ Konstituiertheit zu verweisen. Die Nacktheit von Iwein und Wigalois scheint einen unverstellten Blick auf den ritterlichen Körper zu ermöglichen, und durch die zerschlissenen Kleider von Jeschute und Enite scheint der weibliche Leib hervorzuleuchten. Die bloßen Körper aber werden signifikant in Szene gesetzt: Darstellung und Deutung des Körpers unterliegen stets kulturellen Konventionen und Zeichenordnungen. Einen Körper, der seiner Signifikation vorgängig wäre, gibt es nicht. Judith Butler hat be-

schrieben, wie die Materialisierung von Körpern stets in regulierende Normen und bedeutungsstiftende Prozesse eingebunden ist. Sie spricht von „morphologische[n] Möglichkeiten“, die durch „historisch revidierbare Kriterien der Intelligibilität“¹ hervorgebracht werden. Solchen Körperkonturierungen und den thematischen Zusammenhängen, in denen sie verortet sind, möchte ich im Folgenden nachgehen. Zwei spezifische Formen von Nacktheit, wie sie in höfischen Romanen des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts entworfen werden, stehen dabei im Mittelpunkt: zum einen Enites und Jeschutes partielle Blöße in Hartmanns von Aue „Erec“² (um 1185) und in Wolframs von Eschenbach „Parzival“³ (um 1200), zum anderen die völlige Nacktheit der Titelhelden in Hartmanns „Iwein“⁴ (um 1200) und Wirnts von Grafenberg „Wigalois“⁵ (1. Hälfte des 13. Jahrhunderts).⁶ In den unterschiedlichen Beispielen wird stets die Frage nach Identität, die über den Körper vermittelt wird, verhandelt: Um zu bedeuten und Identität zu stiften, wird der Körper je unterschiedlich entworfen und codiert.⁷

1 **Beide Zitate** aus Judith BUTLER, Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt a. M. 1997, S. 37.

2 **Ich zitiere nach der Ausgabe** HARTMANN VON AUE, Erec. Mhd. Text u. Übertr. v. Thomas CRAMER, Frankfurt a. M. 1972. Die Übersetzungen sind ebenfalls dieser Ausgabe entnommen.

3 **Ich zitiere nach der Ausgabe** WOLFRAM VON ESCHENBACH, Parzival. Mhd. Text nach der Ausgabe v. Karl LACHMANN, Übers. v. Peter KNECHT, mit Einf. zum Text der Lachmannschen Ausgabe u. in Probleme der „Parzival“-Interpretation v. Bernd SCHIROK, Studienausgabe, 2. Aufl., Berlin/New York 2003. Auch die Übersetzungen entstammen dieser Ausgabe.

4 **Ich zitiere nach der Ausgabe** HARTMANN VON AUE, Iwein. Text der siebenten Ausgabe von Georg F. BENNECKE/Karl LACHMANN/Ludwig WOLFF, Übers. u. Anm. v. Thomas CRAMER, 3., durchges. u. erg. Aufl. Berlin/New York 1981. Die Übersetzungen beziehen sich ebenfalls auf diese Ausgabe.

5 **Ich zitiere nach der Ausgabe** WIRNT VON GRAFENBERG, Wigalois. Text der Ausgabe v. J. M. N. KAPTEYN, übers., erläutert u. mit einem Nachwort versehen v. Sabine SEELBACH/Ulrich SEELBACH, Berlin/New York 2005. Die Übersetzungen sind ebenfalls aus dieser Ausgabe.

6 **Zur weiteren Darstellungen von Nacktheit vgl.** Anna STEINBERG, Studien zum Problem des Schönheitsideals in der deutschen Dichtung des Mittelalters, Bd. I. Die Darstellung der Nacktheit, in: Archivum neophilologicum 1 (1930), S. 46–60.

7 **Zu mediävistischen Forschungen und Perspektiven zum Körper vgl. etwa** Ingrid BENNEWITZ/Ingrid KASTEN (Hrsg.), Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur (Bamberger Studien zum Mittelalter 1), Münster 2002; Sarah KAY/Miri RUBIN (Hrsg.), Framing Medieval Bodies, Manchester/New York 1994; Judith KLINGER, Gender-Theorien, in: Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte (re 55643), hrsg. v. Claudia Benthien/Hans Rudolf Velten, Reinbek 2002, S. 267–297; und Linda LOMPERIS/Sarah STANBURY (Hrsg.), Feminist Approaches to the Body in Medieval Literature, Philadelphia 1993.

**Enite und Jeschute:
Partiell entblößte weibliche Körper zwischen Adligkeit und Erotik**

Sowohl Enite als auch Jeschute tragen zerschlissene Kleider, die ihre schwanenweiße Haut hervorscheinen lassen: *sô schein diu lîch dâ / durch wîz alsam ein swan* (V. 329f.)⁸, heißt es über Enite, *noch wîzer denn ein swan* (257, 13)⁹ über Jeschute. Die Umstände der teilweisen Entblößung¹⁰ aber differieren beträchtlich: So ist Enite die Tochter des verarmten Adligen (*edelarmen*, V. 432) Koralus, und ihre ärmliche Gewandung bezeichnet den beschädigten Status ihrer Familie, die *guot* und *êre* in einer Fehde verloren hat.¹¹ Ihre weiße Haut erbringt indes den Adelsausweis, den die defizitäre Bekleidung – und die degradierende Arbeit als Pferdeknecht – nicht zu erbringen vermag.¹² Dass ihr schöner Leib¹³ aber erst sichtbar werden kann, bezeichnet gleichzeitig den Mangel an adliger Identität.¹⁴ Im nackten Körper manifestieren sich demnach gegenläufige Bedeutungen: Die identitätsstiftende Kraft des Leibes ist verknüpft mit der Nacktheit, die aus einem identitären Defekt resultiert.

Erec erfasst diese Zusammenhänge genau: Da Enites lilienweißer Körper¹⁵ so begehrenswert ist (*sô gar dem wunsche gelîch*, V. 332), bittet Erec Koralus, mit dessen Tochter zum Turnier reiten und sie danach zur Ehefrau nehmen zu dürfen. Denn auch Erec hat ein Defizit aufzuweisen, das mit ungenügender äußerer Ausstattung zu tun hat. Zuvor waren er und ein Mädchen im Dienste Königin Ginovers von einem Zwerg geschlagen worden: Erec konnte keine Rache dafür nehmen, da

8 „Dort schimmerte ihr Körper schwanenweiß hindurch.“

9 „weißer als ein Schwan“

10 Meine Ausführungen beziehen sich auf V. 1–1898 in HARTMANN VON AUE, Erec, V. 256, 11–271,24 und 129, 18–137,29 in WOLFRAM VON ESCHENBACH, Parzival.

11 Vgl. V. 396–439.

12 Zur Kleidung, die Status und Adel signifiziert, vgl. nur Elke BRÜGGEN, Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts (Beihefte zum Euphorion 23), Heidelberg 1989, S. 113; und John W. BALDWIN, The Language of Sex. Five Voices from Northern France around 1200 (The Chicago Series on Sexuality, History, and Society), Chicago/London 1994, S. 100.

13 *der megede lîp was lobelîch* (V. 323) – „Das Mädchen war schön von Gestalt.“

14 Britta BUSSMANN, „Dô sprach diu edel künegin...“. Sprache, Identität und Rang in Hartmanns „Erec“, in: ZfdA 134 (2005), S. 1–29, liest Enites Schweigen zu diesem Zeitpunkt der Handlung als „Signum ihrer ärmlichen und machtlosen Existenz vor ihrer Hochzeit“ (S. 16).

15 *ir lîp schein durch ir salwe wât / alsam diu lilje, dâ si stât / under swarzen dornen wîz*. (V. 336–338) – „Ihr Körper schimmerte durch die schäbige Kleidung wie eine Lilie, wenn sie weiß unter schwarzen Dornen blüht.“

er was blôz als ein wîp (V. 103).¹⁶ Dieses *blôz* ist der Gegensatz zu *gewâfent* (V. 486)¹⁷ und schließt Erec aus dem spezifisch männlichen Kontext des Waffentragens und der Gewaltausübung aus. So wird Erecs Blöße durch Enites – die allerdings nie als Blöße bezeichnet wird – komplementiert. Im Zusammenschluss beider adliger Körper können beide Makel kompensiert werden: Erec wird von Koralus gerüstet, gewinnt als bester Ritter den Sperberkampf und gleicht so den anfänglichen Ehrverlust aus. Enites Anwesenheit spornt Erec zu Höchstleistungen an, ihr Adel wird durch Erecs Sieg und die spätere Hochzeit bestätigt. Bereits Hugo Kuhn beschreibt „die Schönheit Enitens und die Rittertüchtigkeit Erecs“ als „Bausteine dieser Minnegemeinschaft“.¹⁸

Auf angemessene Einkleidung muss Enite noch bis zum Einzug am Artushof warten. Erec weigert sich auf dem Turnier, Enite in ein geeignetes Gewand zu kleiden: Er besteht darauf, dass die Gestalt aussagekräftiger als die Kleidung sei¹⁹, und unterstreicht so erneut die Bedeutsamkeit der – um mit Peter Czerwinski zu sprechen – „unverletzliche[n], unantastbare[n] höfische[n] Schönheit eines ‚öffentlichen‘, gesellschaftlichen Körpers, der seine ganze soziale Qualität als höchsten Adel sichtbar werden lässt“.²⁰ Enites deutlich sichtbarer, schöner Leib markiert ihre Prädisposition zur untadeligen Gattin (*ze lobelîchem wîbe*, V. 335), weshalb Erec mit seinen Eheabsichten auch ohne Zögern herausrückt. Der soziale Status dominiert dabei jegliche etwaige erotische Qualität des teilweise enthüllten weiblichen Körpers²¹: Eine solche wird völlig von Erecs Überlegungen – und von der anfängli-

16 „ungerüstet wie eine Frau“

17 *er was gewâfent und ich blôz* (V. 486), erzählt Erec später Koralus. – „Denn er war bewaffnet und ich ohne Rüstung.“

18 Hugo KUHN, „Erec“, in: Hartmann von Aue (Wege der Forschung 359), hrsg. v. Hugo Kuhn/Christoph Cormeau, Darmstadt 1973, S. 17–48 (Erstmals in: Festschrift für Kluckhohn und Schneider, Tübingen 1948, S. 122–150), hier S. 45.

19 Der *Terminus nacket* wird von Erec nur *ex negativo* für Enite benutzt: *Und wære si nacket sam mîn hant / unde swerzer dan ein brant* (V. 652f) – „wäre sie auch nackt wie meine Hand und schwärzer als Kohle“ –, sagt Erec, so würde er trotzdem den Sieg erringen – oder sterben. Ebenso wenig wie Enite *nacket* ist, ist sie *swarz*: Der sichtbare, schöne Leib versichert Adel.

20 Peter CZERWINSKI, *Der Glanz der Abstraktion. Frühe Formen von Reflexivität im Mittelalter. Exempel einer Geschichte der Wahrnehmung*, Frankfurt a. M./New York 1989, S. 39, zu Alyze in Wolframs „Willehalm“. Zu Enite vgl. dort S. 364–376. Dass adlige Identität in ihre Bestandteile isoliert werden kann (Besitz vs. Körper), sieht Czerwinski als spezifisch höfische identitäre Verfasstheit von Adel, die als neues Modell entworfen wird.

21 Vgl. auch James A. SCHULTZ, *Courtly Love, the Love of Courtliness, and the History of Sexuality*, Chicago/London 2006. Schultz beschreibt, wie im höfischen Roman Adel, nicht aber das Geschlecht

chen Darstellung des Erec-Enite-Verhältnisses – abgekoppelt.²² Erst später, auf dem Weg zum Artushof, wechseln die beiden erstmals *die vriuntlichen blicke* (V. 1491)²³, die *minne* (V. 1492) transportieren²⁴, und noch später, kurz vor der Hochzeit, bricht die *minne* in größerer Aggressivität aus: Die Liebenden werden jeweils als Habichte imaginiert, die ihre Beute vor Augen haben und trotzdem Hunger leiden müssen.²⁵ Dieser Ausbruch des Begehrens ist ein wechselseitiger²⁶: Erec und Enite erscheinen beide gleichermaßen als Subjekte und Objekte des Begehrens.

Eine derartige Unverbundenheit von entblößtem weiblichen Körper und seiner erotischen Wirkung steht der Beschreibung Jeschutes diametral gegenüber. Als Parzival sie zum zweiten Mal trifft, trägt sie ein von Ästen und Dornen zerrissenes Hemd (*hemde*, 257, 9), das – wie Enites dürftige Bekleidung – den Blick auf die Haut freigibt. Die Beschreibung der schwanenweißen Haut führt über die ungeschützten Hautpartien, die schmerzend von der Sonne gerötet sind, zu Jeschutes rotem Mund: *der muose alsölhe varwe tragen / man hete fiver wol drüz geslagen* (257, 19f.).²⁷ Dieses Feuer rekurriert auf das Feuer des Begehrens – *der minne hitze fiur* (130, 9) –, das bei Parzivals erstem Treffen mit Jeschute erwähnt wurde: Zu jener Zeit hatte der Held die schlafende Dame in ihrem Zelt überrascht. *Si truoc der minne wäfen, / einen munt durchliuhtic rôt, / und gerndes ritters herzen nôt* (130, 4–6).²⁸ Ausführlich wird Jeschute beschrieben, die hingestreckt auf dem Bett schläft und

über Körperschönheit sichtbar gemacht wird. Zu Enite vgl. etwa S. 30, 39 und 81f. Schultz betont die Funktion der Kleidung für die Konstitution von Adel. Ebenso ist Andreas KRASS, *Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel*, Tübingen/Basel 2006, an höfischer Kleidung interessiert. Zum Verhältnis von Kleidermotivik und Tugendschönheit bei Enite vgl. S. 169–174.

22 Kathryn SMITS, *Die Schönheit der Frau in Hartmanns „Erec“*, in: *ZfdPh* 101 (1982), S. 1–28, sieht dies als Indiz dafür, dass Erec Enites Schönheit „und alles, was damit zusammenhängt“ (S. 5) unterschätzt. Dies kann ich hier jedoch nicht erkennen. Dass Erec um Enites Qualität weiß, äußert sich in seiner Überzeugung, dass sie gemeinsam den Sperberpreis erlangen werden.

23 „liebreiche Blicke“

24 Allerdings trägt Enite zu diesem Zeitpunkt noch immer ihr zerfetztes Kleid: Der hervorscheinende Körper wird an dieser Stelle aber nicht thematisiert.

25 Vgl. V. 1857–1886.

26 Vgl. auch Nigel F. PALMER, *Poverty and Mockery in Hartmann's "Erec"*, v. 525ff.: A Study of the Psychology and Aesthetics of Middle High German Romance, in: Hartmann von Aue. *Changing Perspectives*. London Hartmann Symposium 1985 (GAG 486), hrsg. v. Timothy McFarland/Silvia Ranawake, Göttingen 1988, S. 65–92, der die „reciprocal nature of their love“ (S. 74) unterstreicht.

27 „der war ganz von solcher Farbe, daß man daraus Feuer schlagen konnte“

28 „Sie trug der Liebe Waffen: einen Mund durch und durch leuchtend, der konnte allerdings das Herz eines stürmischen Ritters in Bedrängnis bringen.“

wegen der *hitze* (130, 19) nur bis zur Hüfte von einem Zobelpelz bedeckt ist. Hitze und Minnefeuer der Darstellung münden in die kaum verhüllte Vergewaltigungsszene, in der Parzival mit Jeschute ringt und ihr Kuss, Ring und Brosche raubt. Der heimkehrende Orilus bestraft Jeschute für die vermeintliche Untreue, indem er ihr fortan jeglichen Dienst und Ehrerbietung verweigert und ihr Reitsattel und Pferdeausrüstung zerschlägt. Jeschutes bedauernswerte Situation beim zweiten Treffen mit Parzival ist Resultat dieser Strafe. Der rote Mund, der in beiden Passagen mit dem (Minne-)Feuer in Verbindung gebracht wird, verleiht nicht nur der ersten Begegnung, in der der weibliche Körper vom männlichen Eindringling unterworfen wird, erotische Qualität. Auch die zweite Begegnung mit der entblößten, ungeschützten Jeschute wird durch dieses Signal erotisiert.

Die Jeschute zu Unrecht zur Last gelegte Normübertretung²⁹ ist an ihrem Körper ablesbar. Dass ihre Haut teilweise von der Sonne verbrannt und so in Mitleidenschaft gezogen ist, macht die ihr zuvor zugefügte Gewalt an ihrem Körper sichtbar: Der einst makellose Körper wurde von Parzival gewaltsam beschädigt; da Orilus ihrer Geschichte keinen Glauben schenkt, wird Jeschutes Leib weiteren Leiden ausgesetzt. Insgesamt schreibt sich die fortgesetzte männliche Gewalt ihrem Körper ein. Dieser bereits von Gewalt gezeichnete Körper ruft zum Zeitpunkt des zweiten Treffens mit Parzival erneute Gewaltphantasien hervor, mit denen der Text spielt: *swâ man se wolt an rîten / daz was zer blôzen sîten* (257, 21f.).³⁰ Die ungeschützte Blöße³¹ des schönen, von Qualen gezeichneten weiblichen Körpers reizt

29 Zu Unrecht wird Jeschute das Zusammensein mit Parzival zur Last gelegt, wenn man ihre Zustimmung unterstellt. In einem männlich dominierten Ordnungssystem aber muss dieser Umstand nicht unbedingt von Bedeutung sein: Jeschutes Körper ist nach der Vergewaltigung beschädigt, ganz gleich, ob sie zugestimmt hatte oder nicht.

30 „Wo immer man sie attackieren wollte, so hätte man sie allemal an der bloßen Flanke zu fassen gekriegt.“ – Der Erzähler verwendet einen seiner zahlreichen Wortwitze für diese Szene: [*nantes iemen vilân, / der het ir unreht getân:*] / *wan si hete wênc an ir* (257, 23–25) – „Wenn jemand sie freilich *villân* geschimpft hätte, das wäre ganz unpassend gewesen; sie hatte ja eher wenig an als viel.“ Dass Jeschute kein Bauer ist, wird mit dem falschen Argument begründet; dass Status und Bekleidung aufeinander verweisen, wird in paradoxer Weise verkehrt.

31 Vom nackten Leib (*blôzen lîp*, 257, 31) Jeschutes spricht auch der Erzähler: *doch næme ich sôlen blôzen lîp / für etslich wol gekleidet wîp* (257, 31f.) – „Mir jedenfalls wäre ein so nackter Leib lieber als manche Frau, wenn sie noch so schön angezogen ist.“ Obgleich durch diese positive Wertung der vorhergehende Witz auf Kosten Jeschutes relativiert wird, wird zugleich erneut implizit Jeschutes – gewaltsame? – Verfügbarkeit imaginiert, indem mit der Polysemie von *nemen* gespielt wird. (In Knechts Übersetzung geht die Doppeldeutigkeit von *nemen* leider verloren.) Das männliche Subjekt agiert sowohl auf der Handlungs- als auch auf der Erzählebene.

zum Angriff. Da Parzival zu diesem Zeitpunkt aber nicht mehr tumber Tor, sondern vorbildlicher Ritter ist, kann er Jeschutes defizitären Status, der ja von ihm selbst verschuldet wurde, ausgleichen und sie in ihren früheren Zustand überführen. Gewalt wird demnach nur beim ersten Treffen ausgeübt, um den weiblichen Körper verfügbar zu machen. Beim zweiten Treffen wird Gewalt immerhin als deutliche Möglichkeit imaginiert, dann aber werden das ritterliche Gegenmodell der Hilfeleistung sowie das *erbarmen* (259, 1) aufgerufen, mit dem die Konsequenzen der Gewalt beseitigt werden.

Neben dieser Verankerung des ungeschützten weiblichen Leibes in einem Kontext von Begehren und Gewalt benutzt der „Parzival“ eine weitere Strategie, mittels derer der nackte weibliche Körper erotisiert wird. Die Tränen der bekümmerten Jeschute fließen auf ihre Brüste: *al weinde diu frouwe reit / daz si begôz ir brüstelin / als si gedraet solden sîn* (258, 24–26).³² Die Schönheit der Brüste wird vom Erzähler gelobt³³ und mündet schließlich in Jeschutes Versuch, sich Parzivals Blicken zu entziehen.³⁴ Nicht nur die Beschreibung der Brüste an sich führt zu einer Erotisierung des weiblichen Körpers, sondern der Kontext von Trauer und Tränen, der den Blick allererst auf diese Körperteile lenkt³⁵, und die erneut aufgerufene Schutzlosigkeit und Entblößung produzieren einen erotischen Sinnzusammenhang. Während bei Enite der partiell entblößte weibliche Körper primär sozial codiert wird, um ihren sozialen Status und Adel mittels des Körpers zu beglaubigen, wird mit Jeschutes teilweiser Nacktheit der weibliche Körper als Objekt von Gewalt und Begehren ausgestellt.³⁶ Anders als bei Enite, bei der Gleichrangigkeit und Ebenbürtigkeit zu

32 „Immerzu weinend ritt die Dame, so daß sie ihre Brüstlein begoß. Die waren wie frisch von der Drehbank.“

33 *diu stuonden blanc hôch sinewel: / jane wart nie drahsel sô snel / der si gedraet hete baz* (258, 27–29.) – „So weiß und hoch und rund standen sie da: Kein Drechsler wäre flink genug, sie besser zu drechseln.“

34 *mit henden und mit armen / begunde si sich decken / vor Parzivâl dem rechen* (259, 2–4) – „Mit Händen und mit Armen suchte sie sich zu bedecken vor dem starken Parzival.“

35 Vgl. dazu Elke Koch, Inszenierungen von Trauer, Körper und Geschlecht im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach, in: Codierungen von Emotionen im Mittelalter/Emotions and Sensibilities in the Middle Ages (Trends in Medieval Philology 1), hrsg. v. C. Stephen Jaeger/Ingrid Kasten, Berlin/New York 2003, S. 143–158: „Die Tränen werden hier zum ‚Blickfang‘, ihr Fluss lenkt die Visualisierung des erotischen Körpers“ (S. 152). Weiter stellt Koch heraus, dass die weibliche Trauer die Entstehung des Begehrens begünstigt.

36 SCHULTZ, Courtly Love, S. 87, geht davon aus, dass „the bare flesh of a noble woman will not elicit an erotic response in a courtly knight“. Erst im Zusammenspiel mit höfischer Kleidung könne

Erec im Vordergrund stehen, wird in Jeschutes Beispiel eine spezifisch weibliche Morphologie konturiert, die – zumindest im Zusammenhang dieser Textsequenz – mit einem gewaltsamen, männlichen Begehren nach dem weiblichen, schutzlosen und verfügbaren Körper korreliert.

Iwein und Wigalois: Vollständige männliche Nacktheit als Marker einer Identitätskrise

Nachdem Wigalois mit dem Drachen Pftan gekämpft hat, fällt er in eine Ohnmacht, die wiederum in eine Identitätskrise³⁷ führt.³⁸ Dirk Matejovski benennt den Zusammenhang zwischen Drachen und Krise: „Diese plötzliche Nähe zu jenem Objekt, dessen Existenz es durchzustreichen galt, mündet im Bewußtsein des Helden geradezu in die soziale Deklassierung.“³⁹ Und tatsächlich bezeichnet sich Wigalois als *wilde* (V. 5810) und *ungehiure* (V. 5831)⁴⁰, als er nach dem erfolgreichen Kampf wieder zu sich kommt. Zuvor sind ihm von einem Fischerpaar Rüstung und Kleidung

der höfische Körper höfische Liebe hervorrufen. Bei Jeschute wird nun gerade kein höfischer, sondern ein gewaltsamer Kontext etabliert.

37 Besonders die ältere Forschung geht davon aus, dass es im Wigalois keine Identitätskrise gäbe und die Szene nur ein Strukturzitat der entsprechenden Iwein-Passage sei. Vgl. Klaus GRUBMÜLLER, Artusroman und Heilsbringerethos. Zum „Wigalois“ des Wirnt von Gravenberg, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 107 (1988), S. 218–239, auf S. 223–227 zur Forschungsdiskussion. Vgl. grundsätzlich die Studie von Stephan FUCHS, Hybride Helden: Gwigalois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 31), Heidelberg 1997, zum krisenlosen Helden etwa S. 368–370. Vgl. dagegen Jan-Dirk MÜLLER, Imaginäre Ordnungen und literarische Imaginationen um 1200, in: Jahrbuch des Historischen Kollegs 2003, S. 41–68; und Jan-Dirk MÜLLER, Identitätskrisen im höfischen Roman um 1200, in: Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft (Norm und Struktur 23), hrsg. v. Peter von Moos, Köln/Weimar/Berlin 2004, S. 297–323, siehe dort grundsätzlich zu Identitätskrisen in mittelalterlicher Literatur. Carmen STANGE, *Sit si eines libes waren*. Vatersuche, Rollenkonflikte, und Identitätsgenese im „Wigalois“ Wirnts von Grafenberg, in: Das Abenteuer der Genealogie: Vater-Sohn-Beziehungen im Mittelalter (Aventiuren 2), hrsg. v. Johannes Keller/Michael Mecklenburg/Matthias Meyer, Göttingen 2006, S. 123–147, verortet Wigalois' Identitätskrise in der doppelten Herkunft des Protagonisten.

38 Ich beziehe mich auf V. 4836–6203 des Wigalois.

39 Dirk MATEJOVSKI, Das Motiv des Wahnsinns in der mittelalterlichen Dichtung (stw 1213), Frankfurt a. M. 1996, S. 149.

40 Der Drache wird in V. 5022 *ungehiure* – also „unheimlich, ungeheuer, schrecklich“, und wie *wilde* eine Antithese zu ‚höfisch‘ – genannt.

geraubt worden: *sus entnacten si in gar* (V. 5360)⁴¹, *alsô gar daz dehein / vadem an sîm lîbe schein* (V. 5427f.).⁴² So muss Wigalois anhand seines vom Kampf gezeichneten, nackten Leibes⁴³ davon ausgehen, er sei ein armer Unfreier (*armman*, V. 5834), obwohl er seinen Namen kennt und sich in eine dynastische Linie einordnen kann.⁴⁴ Diese Selbstwahrnehmung scheint der Fremdwahrnehmung durch die Fischersfrau zu widersprechen: Sie hatte den *wünneclîche[n] lîp*, / *sûberlîch und sîeze* (V. 5434f.)⁴⁵ des entkleideten Opfers bestaunt.⁴⁶ Dass außerdem sein Leib schneeweiß ist (*sîn lîp wîz alsam ein snê*, V. 5441), zeigt deutlich, dass Wigalois' Körper auch in nacktem Zustand unbeschädigte Adligkeit, durch das Attribut der *sîeze* sogar Heiligmäßigkeit, signifiziert. Zudem sichert der Körper an dieser Stelle Identität in einem ganz grundsätzlichen Sinne, da er Wigalois das Leben rettet: Die Frau wollte Wigalois töten, lässt aber durch die *minne*, die beim Anblick des schönen Leibes ausbricht, von diesem Plan ab.

Für Wigalois aber scheint die Tatsache der Nacktheit – die er als Identitätslosigkeit interpretiert – stärker zu zählen als der makellose Leib. In der Tat nimmt er diesen gar nicht als solchen wahr: Stattdessen dominieren sein Haar, das *ungeslîhtet*, / *bluotic und zeworren* (V. 5793f.)⁴⁷ ist, sowie die fehlenden materiellen Statusmerkmale die Szene, in der Wigalois sich als *wilde* (V. 5810) bezeichnet. Nicht Schönheit, sondern die Konsequenzen des Drachenkampfes und des Raubes stehen im Vordergrund. So vermischen sich die Auswirkungen spezifisch ritterlicher Aktivitäten mit dem Delikt der Fischersleute: Der Drachenkampf, eigentlich die perfekte Gelegenheit, *êre* und das Anrecht auf Laries Hand zu erringen⁴⁸, wird in seiner Ambiguität beleuchtet, da der siegreiche, aber ohnmächtige Wigalois im Anschluss Opfer

41 „und ließen ihn so völlig nackt zurück“ bzw. „sie entblößten ihn völlig“ – Das Wort *entnacten* findet sich auch in V. 5341 und 5426.

42 „so daß ihm nicht ein einziger Faden am Leibe blieb“

43 Vgl. V. 5791–5801.

44 Vgl. V. 5814–5836. Vgl. MÜLLER, Ordnungen, S. 60–63; und MÜLLER, Identitätskrisen, S. 306–308.

45 „wundervolle[n] Körper, wohlgestalt und liebezend“

46 Genauer heißt es *von dem schanen lîbe* (V. 5463) – „von der schönen Gestalt“: *dô was er ze wunsche gar / wol geschicket über al; / sîn hâr was reit unde val* (V. 5438–5440) – „Er war in jeder Hinsicht wohlgeformt; sein Haar lockig und blond.“

47 „ungeordnet, blutüberströmt und wirt“

48 Der Kampf gegen den Drachen Pftan präfiguriert Wigalois' Endkampf gegen den Teufelsbündner Roaz. Auch hier fällt Wigalois im Anschluss in Ohnmacht und muss vor Übergriffen geschützt werden (vgl. V. 7904–8010). Dieser Sieg führt direkt zur Befreiung Korntins und zur Heirat von Wigalois und Larie.

der Armen wird. Wigalois' Nähe zum *ungehiuren* Drachen wird nicht so sehr durch den Kampf hergestellt als vielmehr durch den Diebstahl. Könnte das blutige Haar noch problemlos auf den Kampf und damit auf ritterliche Identität verweisen⁴⁹, ist der nackte Körper dazu gerade nicht in der Lage. Abwesenheit von Rüstung und Kleidung bedeuten Absenz adliger Identität, trotz genealogischer Erinnerung: „Der sichtbare Körper ist stärker als der bloß erinnernd vorgestellte kollektive Körper des Geschlechts.“⁵⁰ Der nackte Körper ist von Gewicht, nicht aber das Bewusstsein, das – ähnlich wie im „Iwein“ – als Traum⁵¹ klassifiziert und schließlich als gegenstandslos (*enwiht*, V. 5832) abgetan wird.

Das kostbare Seidentäschlein seiner geliebten Larie und die Geschichte, die ihm die Dame Belear⁵² über ihn und sich erzählt, leiten die Überwindung von Wigalois' Identitätskrise ein: Das dem bloßen Körper zugeordnete kostbare Objekt, besonders aber die Narration über Identität⁵³ führen dazu, dass Wigalois sich selbst identifizieren kann (*alrêrst bekande sich der helt*, V. 5915). Dies zieht allerdings Wigalois' Flucht nach sich, denn aufgrund der *scham* (V. 5917)⁵⁴ möchte er sich den Blicken der Damen entziehen. Die Scham aber zeigt, dass Wigalois über ein intaktes höfisches Bewusstsein verfügt.⁵⁵ Gleiches gilt für die *minne*, in deren Namen Belear Wigalois dazu bringen kann, seine Flucht aufzugeben.

49 Die Frau des Fischers hatte die Haare indes als lockig und blond (*reit unde val*, V. 5440) wahrgenommen: Schönes (adliges) Haar ist auch blutig und zerzaust noch schön.

50 MÜLLER, Identitätskrisen, S. 307.

51 Vgl. V. 5808.

52 Wigalois wird mit Belear ein weibliches entblößtes Pendant zur Seite gestellt: Bevor Wigalois mit dem Drachen kämpft, trifft er auf die trauernde Belear, die ihren Leib so sehr martert, dass sie fast stirbt: Auch ihr Körper ist – wie der Wigalois' – schneeweiß (*alsam ein snê*, V. 4890), aber *ir brust was swarz alsam ein kol, / daz bluot darunder geloufen* (V. 4893f.) – „Ihre Brust war kohlschwarz, das Blut dort herabgelaufen.“

53 Zur Relation von Identitätsstiftung und Narration im „Iwein“ und im „Wigalois“ siehe Mireille SCHNYDER, Ich-Geschichten. Die (Er)findung des Selbst, in: Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Martin Baisch u. a., Königstein 2005, S. 75–90.

54 Vgl. grundsätzlich zum Zusammenhang von Nacktheit und Scham Hans Peter DUERR, Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Band 1 (st 2285), Frankfurt a. M. 1988 (gegen Norbert ELIAS, Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 2 Bde (stw 158f.), Frankfurt a. M. 1976 [Nachdruck der Auflage Bern 1969]); und Robert JÜTTE, Der anstößige Körper. Anmerkungen zu einer Semiotik der Nacktheit, in: Gepeinigt, begehrt, vergessen: Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, hrsg. v. Klaus Schreiner/Norbert Schnitzler, München 1992, S. 109–129.

55 „Das Paradoxon der Scham ist, dass sie gerade durch den Ausschluss den Einschluss bewirkt.“ (SCHNYDER, (Er)findung, S. 86) – Wigalois versucht, sich vor Beleares Augen mit Moos und

Während bei Enite und Jeschute das Ausmaß ihrer Entblößung relativ gut nachvollziehbar ist, stellt sich bei den männlichen Protagonisten grundsätzlich die Frage, wie nackt sie wirklich sind. Die Forschung hat gezeigt, dass die Bedeutung, die der Begriff der Nacktheit in mittelalterlichen Texten innehat, oftmals von modernen Vorstellungen divergiert. So haben etwa Hans Peter Duerr⁵⁶ und John W. Baldwin⁵⁷ beschrieben, dass unter ‚nackt‘ oft nur unzulängliche Kleidung, nicht aber völlige Nacktheit verstanden werden muss. Da an Wigalois' Körper kein einziger Faden zu finden ist (*dehein / vadem [...] schein*, V. 5427f.), gehe ich davon aus, dass er vollkommen nackt ist. Zu einem späteren Zeitpunkt erscheint im „Wigalois“ ein Page, der die Botschaft von der Tötung König Amires durch Lion überbringt. Wird zunächst gesagt, der *garzûn* (V. 9800) sei *nacket unde blôz / aller hande kleider* (V. 9806f.), präzisiert der Text gleich darauf: *niwan dirre beider: / zweir schuohe und einer niderwât* (V. 9808f.).⁵⁸ Hier begegnet uns die Vorstellung von ‚ganz nackt‘ in Unterwäsche, doch die explizite Beschreibung der Nacktheit bzw. der verbliebenen Gewänder an dieser Stelle rechtfertigt es, *dehein vadem* an Wigalois' Leib als ebenso explizite Bezeichnung vollständiger Nacktheit ernst zu nehmen.

Beleares Pflege führt dazu, dass Wigalois seine Krankheit (*siechtuom*, V. 5991) überwindet. Die Neuausrüstung macht ihn wieder zum vollkommenen Ritter, *guot und sin* (V. 5856)⁵⁹ bilden wieder die erforderliche Einheit. Gleichwohl ist Wigalois nun – zumindest partiell – ein anderer: Dies zeigt sich darin, dass der Zaubergürtel, der ihn mit dem Feenreich seiner Mutter verbunden hatte, unwiederbringlich verloren ist, und auch sein alter Harnisch, den er am Artushof bekommen hatte, ist nicht mehr brauchbar. Von Belearer erhält er eine unzerstörbare Rüstung, die einst seinem zukünftigen Schwiegervater gehörte. Von Wigalois' früherer Identität zeugen sein Helm und sein Schild, die mit dem goldenen Rad versehen sind.⁶⁰ Diese hatte er ebenfalls am Artushof erhalten, obgleich das Rad auf den mütterlichen Teil seiner Verwandtschaft verweist.⁶¹ Der teilweise Wechsel der Ausrüstung deutet auf eine Veränderung in der Gewichtung identitärer Komponenten des Ritters: Wigalois lässt Teile der mütterlichen, magischen Seite seiner Genealogie hinter sich;

Gras zu bedecken. Vgl. V. 5917–5920.

56 DUERR, Nacktheit, z. B. S. 267–282.

57 BALDWIN, Language, S. 101: „*tout nu* [...] in undergarments“.

58 „Bloß und bar fast jeglicher Bekleidung trug er nur Schuhe und Untergewand.“

59 „Hab und Gut und [...] Verstand“; vgl. auch MÜLLER, Identitätskrisen, S. 307f.

60 Vgl. V. 5990–6203.

61 Vgl. V. 1036–1052.

Artushof und Gawein bleiben als väterliche Seite präsent. Die neue Rüstung⁶² weist voraus auf seine spätere Heirat und den damit verbundenen Status als Landesherrscher.

Bei Wigalois ist der Drachenkampf die Ursache seiner Krise, Iwein verliert *vreude* und *sin* (V. 3215)⁶³ dagegen durch Laudines verweigerte *minne*.⁶⁴ Sein Schmerz wird so groß, dass *zorn* und *tobesuht* (V. 3233) *im in daz hirne schöz* (V. 3232).⁶⁵ Er reißt sich sein Gewand vom Leib, *daz er wart blöz alsam ein hant* (V. 3236): *er lief nû nacket beider, / der sinne unde der cleider* (V. 3359f.).⁶⁶ Als *tôre* – also als jemand, der den Verstand verloren hat – lebt er lange Zeit im Wald, bis er ganz schwarz⁶⁷ geworden ist.⁶⁸ Materialisiert sich auch im nackten adligen Körper gemeinhin Stand und Status, kann Iweins Leib diese Funktion nicht erfüllen. Die Ferne von Hof und Herrschaft hat den Körper so sehr verändert, dass er der höfischen Kultur gänzlich fremd geworden ist. Davon zeugen die schwarze Hautfarbe, die als topisches Gegenteil zur weißen Adels Haut fungiert, und auch der als Krankheit⁶⁹ klassifizierte Körperzustand, der der früheren Tapferkeit (*manheit*, V. 3354) diametral gegen-

62 KRASS, Kleider, S. 133 und 137f., betont, dass bei Wigalois im Gegensatz zu Iwein die Rüstung – und nicht die Kleider – nötig sind, um ritterliche Identität zu stabilisieren.

63 „Frohsinn“ und „Verstand“

64 Ich beziehe mich auf die V. 3201–3702 im „Iwein“.

65 „Wut und Tobsucht [fuhren ihm] ins Gehirn.“

66 „daß er splitternackt war“: „Er war entblößt von Verstand wie von Kleidern.“ – Das Wort *nacket* taucht mehrere Male zur Beschreibung von Iweins Zustand auf, vgl. V. 3238 und 3497. – Überrigens tritt zu einem früheren Zeitpunkt auch Laudine teilweise entblößt auf: Bei den expressiven Trauergesten um ihren von Iwein getöteten Ehemann sieht Iwein ihren bloßen Körper, woraufhin sofortige Minnewirkung bei ihm einsetzt: *swâ ir der lip blözer schein, / das ersach si der her Iwein: / dâ was ir hâr und ir lich / sô gar dem wunsche gelich / daz im ir minne / verkêrten die sinne / daz er sîn selbes gar vergaz* (V. 1331–1337) – „Herr Iwein sah, wo durch die zerrissene Kleidung ihr Körper schimmerte. Ihr Haar und ihre Gestalt waren so vollkommen, daß ihm die Liebe zu ihr den Verstand raubte, so daß er sich völlig vergaß.“ Hier bedeutet der enthüllte Körper Adligkeit; zugleich verweist bereits diese Entblößung mit ihrer Wirkung auf Iweins späteren Wahnsinn: Auch dort *verkêrte* Frau Minne Iweins *sinne unde* – zusätzlich – *lîp* (V. 3256). Zu Laudine und der Erotisierung des weiblichen Körpers im Schmerz vgl. Scott E. PINCIKOWSKI, Female Pain – Female Eroticism: the Eroticization of the Female Body in Pain in Hartmann von Aue's Courtly Epics, in: „Nu lôn' ich iu der gâbe.“ Festschrift für Francis G. Gentry (GAG 693), hrsg. v. Ernst Ralf Hintz, Göttingen 2003, S. 211–225.

67 Vgl. V. 3348f. und 3595. – Eine analoge Gestalt zum wahnsinnigen Iwein ist der Waldmensch, den sowohl Kalogrenant als auch Iwein treffen (vgl. V. 403–599 und 979–988). Vgl. dazu und zur Forschungsdiskussion MATEJOVSKI, Motiv, S. 127–134.

68 Zur Devestitur im „Iwein“ vgl. KRASS, Kleider, S. 220–224.

69 Diese wird mit den Termini *swacheit* (V. 3393) und *suht* (V. 3420) gekennzeichnet.

übersteht.⁷⁰ Im Gegensatz zu Wigalois ist an Iweins Leib nicht mehr sein ursprünglicher Status, sondern die Identitätskrise selbst ablesbar.

Gleichwohl erkennt ihn eine der drei Damen, die Iwein schlafend im Wald finden. Nicht nur die Erzählungen von Iweins Verschwinden legen die Vermutung nahe, dass es sich um den Vermissten handelt: Ausschlaggebend ist – auf körperlicher Ebene – die Narbe, an der Iwein zweifelsfrei identifiziert werden kann. Einzig die Narbe (nicht aber Schönheit oder der ganze Körper) kann als signifikantes Körperzeichen, das aus der früheren Zeit herübergerettet wurde, noch am Leib verankerte Identität verbürgen. In ihr verdichtet sich Iweins Identität und erscheint als unveräußerlicher Rest des vergangenen Ritterlebens.⁷¹

Die Dame von Narison schickt ein Mädchen mit einer Zaubersalbe⁷², um Iwein von seinem Wahnsinn⁷³ (*hirsühete*, V. 3427) zu heilen. Als Iwein zu sich kommt, ist die Präsenz seines – als nicht-adlig wahrgenommen – Körpers so stark, dass das erinnerte Leben als Traum erscheint. Trotz dieser Diskrepanz kann Iwein sich selbst als Ritter imaginieren: Obgleich er sich selbst als abscheulichen Bauerntölpel (*grülichen*, V. 3507, *gebüre*, V. 3557) in einem unangemessenen Körper⁷⁴ beschreibt, so ist sein – wie Jan-Dirk MÜLLER es nennt – „Selbstgefühl“⁷⁵ ein anderes: *ez turnieret al mîn sin* (V. 3574)⁷⁶, sagt er von sich, und im Gegensatz zu seinem sichtbaren armen Leib (*lîp*, V. 3576) sei sein *herze rîch* (V. 3576). Um die ursprüngliche Identität zu restituieren, muss die Körperevidenz durch eine ritterliche ‚Innerlichkeit‘, deren Sitz in *sin* und *herze* gedacht wird, überwunden werden. Schließlich findet Iwein

70 Auch Wigalois' Zustand war mit Krankheit in Verbindung gebracht worden. Im „Iwein“ wird der Identitätsverlust durch weitere Oppositionspaare deutlich gemacht, die Iweins früheren Zustand mit dem jetzigen vergleichen, die sich aber nicht primär auf den Körper, sondern z.B. auf Werte und Verhaltensweisen beziehen: So wird Iwein etwa als früherer *adamas / rîterlicher tugende* (V. 3257f.) – „Kleinod ritterlicher Vollkommenheit“ – beschrieben, während er jetzt ein *tôre* (V. 3260) ist.

71 Mutmaßlich ist die Narbe Resultat einer Gewalttat.

72 Zur Zaubersalbe als Marker eines strukturell bedeutsamen Punktes im Artusroman siehe Matthias MEYER, Struktureller Zauber. Zaubersalben und Salbenheilungen in der mittelhochdeutschen Literatur, in: Zauberer und Hexen in der Kultur des Mittelalters. III. Jahrestagung der Reineke-Gesellschaft e.V., San Malo, 5.-9. Juni 1992 (Wodan 33), hrsg. v. Danielle Buschinger/Wolfgang Spiewok, Greifswald 1994, S. 139–151.

73 Zum Wahnsinn im „Iwein“ und in der mittelalterlichen Literatur vgl. MATEJOVSKI, Motiv.

74 So sagt Iwein: *mîn lîp ist arm* (V. 3576) – „äußerlich bin ich arm“; dass er nur über einen kranken Körper (*des lîbes ungesundun*, V. 3628) verfüge; und schließlich: *lîbes unde guotes / der gebristet mir beider* (V. 3582f.) – „denn ich habe weder die Gestalt noch den Reichtum dazu“.

75 MÜLLER, Identitätskrisen, S. 309 und S. 311.

76 „Ich habe nur Gedanken fürs Turnier.“

über neue Kleider, Ausrüstung und Körperpflege sowie über eigene und fremde Narrationen, die seine Geschichte thematisieren, zu seiner eigentlichen Identität zurück: *unz in diu wilde varwe verlie, / und wart als ê ein schæne man* (V. 3696f.).⁷⁷ Letztlich manifestiert sich vorbildliche adlige Identität in Körperschönheit.

Auch bei Iwein ist nach dem Grad der Nacktheit zu fragen: Über ihn wird gesagt, dass seine schwarze Hautfarbe verdeckt wird, als er die neue Kleidung anlegt. Wie bei Wigalois kann von völliger Nacktheit ausgegangen werden, obwohl es möglich ist, dass die Haut zuvor bei unzureichender Bekleidung deutlich wahrnehmbar gewesen wäre, ohne dass Iwein tatsächlich ‚splitternackt‘ war. Iwein wird weiter als „nackt wie eine Hand“ (*blôz sam ein hant*, V. 3236) bezeichnet. Eine ähnliche Formulierung taucht auch im Erec auf: Hier dient sie dazu, Enites partiell bekleideten bzw. nackten Zustand gerade von „nackt wie meine Hand“ (*nacket sam mîn hant*, V. 652) abzusetzen, so dass geschlossen werden kann, dass der Ausdruck tatsächlich auf vollständige Nacktheit verweist.

Kurz nach seiner Genesung wählt sich Iwein einen Löwen als ständigen Weggefährten und tritt als Ritter mit dem Löwen⁷⁸ auf: Diese Verdopplung seines Selbst durch ein Raubtier weist zurück auf die Identitätskrise: Sein tierischer Begleiter rekurriert auf Iweins Zeit im Wald, in der der Ritter selbst wie ein wildes Tier lebte. Seine Parallelisierung mit dem Löwen bewirkt zudem eine identitäre Steigerung Iweins, da die Gleichsetzung mit dem König der Tiere seine Herrschaftsqualitäten heraustreibt und seine ständische Identität durch animalische Qualitäten potenziert und quasi ‚naturalisiert‘.⁷⁹ In Zusammenhang mit dem Löwen ist die Identitätskrise im Rückblick nicht mehr nur Krise, sondern gleichermaßen zusätzlicher Adelsausweis.

77 „bis er das ungepflegte Äußere verloren hatte und wieder ein ansehlicher Mann wurde wie zuvor“

78 Vgl. V. 5263.

79 MATEJOVSKI, Motiv, S. 142, beschreibt dies als naturwüchsiges Herrschaftsbegehren, das Iwein eingepflanzt wird. Grundsätzlich aber geht Matejovski nicht von einer Vereinigung ständischer und wilder Identität aus, sondern behauptet, dass die Natur durch mimetische Annäherung überwunden würde (vgl. S. 134–146). Bruno QUAST, Das Höfische und das Wilde. Zur Repräsentation kultureller Differenz in Hartmanns „Iwein“, in: Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur (Mikrokosmos 64), hrsg. v. Beate Kellner/Ludger Lieb/Peter Strohschneider, Frankfurt a. M. u. a. 2001, S. 111–128, liest den Löwen dagegen überzeugend als liminales Symbol: Dieses hängt mit Iweins Übergangsritus, der sich in seinem Wahnsinn manifestiert, zusammen. Der Löwe ist durch „semantische Ambiguität“ (S. 119) gekennzeichnet: (Höfische) *triuwe* und (außerhöfische) Wildheit vereinen sich in ihm und markieren so Iweins instabile Identität. Höfische Identität konstituiert sich somit durch die Integration des Wilden, Nicht-

Konklusion: Gender und Nacktheit

Insgesamt zeigen die Beispiele, dass Nacktheit in höfischen Romanen stets an bestimmte Kontexte gekoppelt ist: Es wird jeweils eine Identitätsbeschädigung der Protagonisten thematisiert und mithilfe des nackten Körpers in Szene gesetzt. Nacktheit ist demnach kein primär geschlechtsspezifischer Körperzustand, sondern kann sowohl weiblichen als auch männlichen Figuren zugeordnet werden. Legt man den Kontext eines identitären Defizits zugrunde, werden vor diesem Hintergrund gleichwohl geschlechtliche Differenzen bei der Darstellung von Nacktheit sichtbar: Gender manifestiert sich am Grad der Nacktheit und – damit verknüpft – an der Schwere des Identitätsverlusts. Enite und Jeschute sind in ihren zerschlossenen Kleidern partiell entblößt, worin sich jeweils eine identitäre Mangelsituation manifestiert. Diese ist jedoch nicht so gravierend, dass die Damen ihren Verstand oder ihr Bewusstsein von sich selbst verlieren. Ganz anders die beiden Ritter: Ihre völlige Nacktheit korrespondiert mit einem vollständigen Identitätsverlust⁸⁰, der indes – wie der weiblicher Figuren – temporär und reversibel ist.⁸¹

Danielle Régnier-Bohler ist in ihrer Analyse französischsprachiger erzählender Texte des Mittelalters zu dem Ergebnis gekommen, dass Darstellungen des nackten Körpers zum einen soziale Ausstoßung und Reintegration, zum anderen den sexuellen Status des Leibes thematisieren können.⁸² Der erste Aspekt werde stets mit männlicher, der zweite mit weiblicher Nacktheit verknüpft. Während männliche Nacktheit immer auf einen sozialen Bruch verweise, der soziale Identitätsmarker und Verhaltenscodes in den Blick rückt, sei weibliche Nacktheit nie in einem solchen Spannungsfeld angesiedelt: Die nackte Frau sei in der (männlichen) Ordnung verankert und ihr ‚rechtmäßiger‘ sozialer Status als (sexuelle) ‚Beute‘ des Mannes

Höfischen. Diese Zusammenhänge beschreibt Quast auch auf einer erzähltheoretischen Ebene als „erzählerisches Interferenzmodell“ (S. 114).

80 Das mag damit zusammenhängen, dass die Defizite der Damen nicht selbst verschuldet sind, die der Ritter aber wohl: Iweins und Wigalois' Zustand resultiert aus ihren ritterlichen Aktivitäten; Enite und Jeschute werden durch die von außen an sie herangetragenen Umstände von Fehde und Gewalt in Mitleidenschaft gezogen.

81 MÜLLER, Ordnungen, S. 63, weist darauf hin, dass bei der Diskussion der Identitätsproblematik zwischen der Handlungsebene und der Rezipientenebene zu unterscheiden ist: Iweins und Wigalois' Identität ist nur für die Figuren, nicht aber für die Rezipientinnen unsicher geworden.

82 Danielle RÉGNIER-BOHLER, *Le Corps mis a nu. Perception et Valeur symbolique de la Nudité dans les Récits du Moyen Age*, in: *Europe: Revue Littéraire Mensuelle* Oct. (1983), S. 51–62.

manifestiere sich in ihrer Nacktheit. Obgleich diese Typologie von Nacktheitsdarstellungen auf den ersten Blick auch für die hier diskutierten Texte zuzutreffen scheint, fällt Enite aus diesem Muster heraus. Ihr Status ist zwar durch die männliche Ökonomie der Fehde bedingt, die sie als Objekt und ‚Opfer‘ der Umstände erscheinen lassen. Dieser Zustand wird aber nicht nur als nicht ordnungsgemäß markiert und schließlich aufgehoben, sondern korrespondiert zusätzlich mit Erecs beschädigter Situation, so dass – wie bereits gezeigt – eine Reziprozität zwischen dem männlichen und dem weiblichen Protagonisten hergestellt wird, mit der nicht so sehr geschlechtsspezifische, sondern vielmehr adlige Identität diskutiert wird.

E. Jane Burns argumentiert, dass die Darstellung von Geschlechterdifferenz im französischsprachigen höfischen Roman an die Opposition Rüstung vs. Haut gekoppelt ist: Der männliche Körper ist vollständig umschlossen, während der entkleidete weibliche Körper dem (männlichen) Blick ausgesetzt wird. Zwischen diesen zwei Polen liegt laut Burns das Feld höfischer Bekleidung, das die Geschlechtergrenzen und die Subjekt-Objektpositionen zuweilen verschwimmen ließe. Sichtbares Fleisch sieht Burns stets als weiblich konnotiert. Legen männliche Protagonisten ihre Rüstung oder gar ihre Kleidung ab, stellt sie dies grundsätzlich in einen Kontext von „visual ‚feminization““. ⁸³ In den hier besprochenen Beispielen aber ist keine Feminisierung der nackten Ritter zu erkennen ⁸⁴: Zwar entbehren Wigalois und Iwein jeglicher Waffen und Rüstung, die Männlichkeit signifizieren könnten. Beide Protagonisten aber interpretieren dies als Mangel an adliger, nicht an männlicher Identität: Dies führt dazu, dass Wigalois sich als armer Unfreier (*armman*, V. 5834) und Iwein sich als Bauer (*gebûre*, V. 3573) sieht. Primär wird demnach adlige Identität in der Krise vorgeführt.

Burns beschreibt weiterhin ein Kontinuum „from armored, invulnerable subject to naked, vulnerable object“ ⁸⁵ Trotz ihrer Vorstellung von Fluidität zwischen diesen Positionen verbindet sie Männlichkeit stets mit Subjekthaftigkeit, Weiblichkeit dagegen mit Objekthaftigkeit. Auffällig ist aber in den hier betrachteten Texten, dass nicht nur die nackten weiblichen, sondern auch die männlichen Leiber als Objekte

⁸³ E. Jane Burns, *Refashioning Courtly Love: Lancelot as Ladies' Man or Lady/Man?*, in: *Constructing Medieval Sexuality (Medieval Cultures 11)*, hrsg. v. Karma Lochrie/Peggy McCracken/James A. Schultz, Minneapolis/London 1997, S. 111–134, hier S. 123.

⁸⁴ Nur Erec wird tatsächlich mit einer Frau verglichen, als er kurzzeitig nicht über die spezifisch männlichen Identitätsmarker – Waffen und Rüstung – verfügt.

⁸⁵ Burns, *Refashioning*, S. 122.

des Blicks und des Begehrens exponiert werden. Enite und besonders Jeschute werden männlichen Blicken ausgesetzt. Iweins und Wigalois' Körper werden weiblicher Inaugenscheinnahme unterworfen. Auch ihre Leiber werden betrachtet und sogar berührt: So reibt das Mädchen Iweins Körper hingebungsvoll mit der Salbe ein, und die Fischer hantieren mit Wigalois' ohnmächtigem Körper. Bei der Frau des Fischers löst der Anblick des schönen Körpers *minne* aus. Es zeigt sich in den Texten ein Begehren nach dem schönen Körper, bei dem Subjekt- und Objektposition nicht geschlechtsspezifisch festgelegt sind: Objekthaftigkeit muss nicht immer schon Weiblichkeit oder Feminisierung bedeuten.⁸⁶ Sowohl Enites als auch Wigalois' adliger Leib sind so vollkommen dem Wunsch gemäß beschaffen (*sô gar dem wunsche gelîch*, „Erec“, V. 332, bzw. *ze wunsche gar*, „Wigalois“, V. 5438), ohne schon auf Geschlechtlichkeit zu verweisen. Das Begehren in diesen Szenen erscheint in einem zwischengeschlechtlichen Kontext, trotzdem nimmt die soziale Codierung eine dominierende Position ein: In dem Bündel von Regulativen, das den nackten Körpern – auf textueller Ebene – Materialität und Bedeutung verleiht, kommt dem Adel besondere Bedeutsamkeit zu. Vorrangig der soziale Status löst Begehren aus. Das Geschlecht wird explizit ausschließlich in Jeschutes Beispiel virulent: Ihrem geschlechtlich morphologisierten Körper werden Bedrängnis und Gewalt zugeordnet.

Die Leiber sind demnach in verschiedenen Zeichensystemen verortet. Die Körper sind primär sozial codiert: Schönheit und weiße Haut sind keine geschlechtsspezifischen Merkmale, sondern Adelsattribute, in denen sich der Status der Person sowohl bei Enite und Jeschute als auch bei Wigalois materialisiert.⁸⁷ Bei Jeschute wird diese grundsätzliche Bedeutung des Leibes von einer anderen Bedeutungsebene überlagert: Ihr Körper wird durch verschiedene Strategien erotisiert und mit spezifisch weiblichen Konturen ausgestattet. Bei Iwein kann sein sozialer Rang

⁸⁶ Werden adlige Körper exponiert und den Blicken anderer ausgesetzt, so kann dies etwa im Rahmen von Machtrepräsentation – und gerade nicht von Entmachtung und Objektivierung – stattfinden, vgl. etwa KLINGER, *Gender-Theorien*, S. 282.

⁸⁷ Neben SCHULTZ, *Courtly Love*, vgl. auch James A. SCHULTZ, *Bodies That Don't Matter: Heterosexuality before Heterosexuality in Gottfried's "Tristan"*, in: *Constructing Medieval Sexuality* (Medieval Cultures 11), hrsg. v. Karma Lochrie/Peggy McCracken/James A. Schultz, Minneapolis/London 1997, S. 91–110, der hier für Gottfrieds von Straßburg Tristan zeigt, dass die Körper der Protagonisten größtenteils durch die Kleidung, nicht aber durch ihre spezifische Beschaffenheit ‚gegendert‘ werden.

zunächst nicht mehr umstandslos am Körper wahrgenommen werden. Nach ihrer Überwindung aber indiziert die Krise besonderen Adel.

Hinsichtlich der verteilten Subjekt- und Objektpositionen ist weiter festzustellen, dass eine bestimmte Form von Subjekthaftigkeit tatsächlich ausschließlich von den männlichen Protagonisten eingenommen wird: Der ursprüngliche Subjektstatus der Ritter wird zunächst zwar durch Wahnsinn bzw. Ohnmacht eingeschränkt und zurückgenommen. Trotz der Schwere ihrer Krisen sind es allein Wigalois und Iwein, die anschließend über ihr – scheinbar geträumtes – früheres Leben reflektieren. Genealogie und Rittertaten erscheinen in ihren Gedanken als Grundlagen männlicher Identität, die aufgrund fehlender Rüstung und Kleider nicht mehr materiell greifbar sind. In der Reflexion rekonstituiert sich das zunächst verlorene Selbstbewusstsein und macht den Subjektstatus der Ritter auch ohne Gewänder und Insignien der Macht sichtbar, sogar wenn – wie im Falle von Wigalois – das denkende Subjekt den Wahrheitsanspruch der eigenen Gedanken verwirft.

Enites, Jeschutes, Wigalois' und Iweins Nacktheit inszenieren auf verschiedene Weisen den Zusammenhang von Körper, Geschlecht und Identität. Nacktheit hat einen ambivalenten Status: Stets ist sie mit einer Identitätsbedrohung verknüpft. Gleichzeitig setzt die Nacktheit wichtige Konstituenten der Identitätsbildung in Szene: Da die Kleider verloren oder zerrissen sind, können sie nicht mehr die Funktion übernehmen, im Zusammenhang mit dem Körper Adel und Status zu signifizieren. Die entblößten Körper selbst sind es, die nun Identität stiften müssen, zugleich aber den gefährdeten Zustand anzeigen. Stets ist Nacktheit als transitorische Situation dargestellt: In der identitären Mangelsituation sind die Protagonisten auf ihren Körper zurückgeworfen; angestrebt und erreicht aber wird eine Überwindung von Nacktheit.

Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:

Silke WINST, Körper und Identität. Geschlechtsspezifische Codierungen von Nacktheit im höfischen Roman, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 337–354.

ANDREA GRAFETSTÄTTER

Die Performanz von Nacktheit im mittelalterlichen Spiel

Weltliche und geistliche Spiele bestimmen mit bemerkenswerter Kontinuität die Festkultur des mittelalterlichen Kirchenjahres. Diese Spiele, deren Überlieferung vom 13. Jahrhundert bis in die frühe Neuzeit reicht, gewähren nicht zuletzt Einblicke in die Mentalitätsgeschichte (Stichwort *schame*), wozu auch die Performanz von Nacktheit zählt. Im frühen Nürnberger Fastnachtspiel, das von Obszönitäten und Fäkalienhumor gekennzeichnet ist, kann die überwiegend verbale Vermittlung von Nacktheit zur Karnevalisierung funktionalisiert werden; im geistlichen Spiel hingegen lässt sich die Inszenierung von Nacktheit zur Illustration der Heilsgeschichte beobachten, wie etwa die Vorführung von Nacktheit in Paradiesszenen, Kreuzigungsszenen und Weltgerichtsszenen zeigt. Eine Analyse entsprechender Stellen in den weltlichen und geistlichen Spielen soll zur Klärung der Frage beitragen, inwieweit Nacktheit die Spielrealität der mittelalterlichen Spiele bestimmt und wie diese Nacktheit in der Inszenierung realisiert wurde.

Im „Frankfurter Passionsspiel von 1493“ wird die Annäherung Marias an das Kreuz und die Beschreibung der Nacktheit Christi stufenweise und mit unterschiedlicher Intensität inszeniert¹:

¹ Die hessische Passionsspielgruppe. Edition im Paralleldruck. Band I. „Frankfurter Dirigierrolle“. „Frankfurter Passionsspiel“. Mit den Paralleltextrn der „Frankfurter Dirigierrolle“, des „Alsfelder Passionsspiels“, des „Heidelberger Passionsspiels“, des „Frankfurter Osternspielfragments“ und des „Fritzlaren Passionsspielfragments“, ed. Johannes JANOTA, Tübingen 1996. Siehe auch: Das Drama des Mittelalters. Die lateinischen Osterfeiern und ihre Entwicklung in Deutschland. Die Osternspiele. Die Passionsspiele. Weihnachts- und Dreikönigsspiele. Fastnachtspiele (Deutsche Nationalliteratur 14), ed. Richard FRONING, Stuttgart 1891/92, Repr. Darmstadt 1964, S. 375–534. Zu diesem Spiel und zu allen weiteren genannten geistlichen Spielen siehe Rolf BERGMANN, Katalog der geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters, Unter Mitarbeit von Eva P. Diedrichs und Christoph Treutwein (Veröffentlichungen der Kommission für deutsche Literatur des Mittelalters der Bayerischen Akademie der Wissenschaften), München 1986. Vgl. ferner Dorothea FREISE, Got, dem barmherzigen, zu lobe und czu eren und allen anechtigen, fromen christenmenschen czu reyßunge und besserunge wes lebens. Die Frankfurter Passionsspiele im ausgehenden Mittelalter, in: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst 66 (2000), S. 228–247 sowie DIES., Geistliche Spiele in der Stadt des ausgehenden Mittelalters. Frankfurt – Friedberg – Alsfeld. Göttingen 2002 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 178). Siehe auch Hansjürgen LINKE, Art.

Maria uidens Ihesum in cruce dicit: [...]
o kint, myn herre, wie hangestu
dyner cleider vnd gewandes blos [...]

Maria dicit prope crucem: [...]
ist das nit ein tamer gros,
myn kint hanget nack vnd blos! [...]

Maria dicit ad crucem:
Ach einiges kint, ach, einiger drost,
wie hangestu so gar enblos
dynes zarten libes dyner wait! (387–391, 3970a–4032)

(„Als Maria Jesus am Kreuz sieht, sagt sie: Oh weh, mein Sohn und Herr, wie hängst Du so von Deinen Kleidern und Deinem Gewand entblößt? – Maria sagt in der Nähe des Kreuzes: Ist das nicht ein großer Schmerz, mein Sohn hängt so nackt und entblößt! – Maria sagt bei dem Kreuz: Ach einziger Sohn, ach, einzige Hoffnung, wie hängst Du mit Deinem edlen Leib so völlig von Kleidern entblößt!“)

Bei jeder dieser Adressierungen erfolgt ein Bezug auf Nacktheit: Zunächst verweist Maria auf die weggenommenen Kleider des Herrn, *der cleider vnd gewandes blos* ist, der daraus resultierende Zustand des Körpers wird beschrieben, er ist nämlich *nack vnd blos*, ehe dann diese beiden Aspekte im dritten Klageabschnitt verbunden werden, intensiviert durch den Hinweis auf die Schutzlosigkeit dieses *enblos* hängenden Körpers. Die dreimalige intensivierende Erwähnung von Nacktheit durch Wortregie ist augenfällig und wirft die Frage auf, wie die szenische Inszenierung von Nacktheit gestaltet wurde.

Im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen die Strategien der Inszenierung von Nacktheit in den weltlichen und geistlichen Spielen des Mittelalters. Dabei stellen sich Fragen nach der Realisierung von Nacktheit in Texten, die Auführungen mit prägnantem Zeichencharakter von Gebärden, Aussehen und Kleidung abbilden² und die nur im Rezeptionsvorgang Lesetextcharakter annehmen

„Frankfurter Dirigierrolle“, in: VL 2 (1980), S. 808–812; DERS., „Frankfurter Passionsspiel“, in: VL 2 (1980), S. 812–817.

² SCRIBNER skizziert die enorme Bedeutung des visuellen Aspekts: „Die Volksfrömmigkeit des Spätmittelalters war in mehrfacher Hinsicht eine ‚Schauf Römmigkeit‘. Sie ging davon aus, daß die Menschen durch das Sehen (*visio*) zur Wahrnehmung des Heiligen gelangen könnten.“, Robert W.

konnten. Ergebnis wird u. a. die Beantwortung der Frage sein, ob tatsächlich die Inszenierung eines inadäquat bekleideten *Salvators*, wie der Heiland in vielen Regieanmerkungen genannt wird, möglich war bzw. durchgeführt wurde und ob der Versuch der Evokation von Nacktheit im spätmittelalterlichen Fastnachtspiel zunimmt, dessen Überlieferung später als die der geistlichen Spiele einsetzt.

Die Vorführung von Nacktheit ist im modernen Drama und in der Eventkultur spätestens seit dem Ende der 60er Jahre des letzten Jahrhunderts salonfähig, wie z. B. die Performances von Marina Abramović zeigen; Nacktheit ist „zu einer ästhetischen Kategorie, zu einem Stilelement im Theater geworden.“³ Mit Blick auf den Alteritätscharakter der geistlichen und weltlichen Spiele des Mittelalters ergibt sich ein differenziertes Bild von Nacktheit in der Aufführung. Diese Spiele gewähren nicht zuletzt Einblicke in die Mentalitätsgeschichte und Wirkungsästhetik, wozu auch die Performanz von Nacktheit zählt: Die überlieferten Spiele spiegeln vor dem Hintergrund des Medienwechsels mit unterschiedlicher Intensität Aufführungsrealitäten, deren Rekonstruktion jedoch nur begrenzt möglich ist. Beim Versuch, eine Wirkungsästhetik der Spiele zu skizzieren, kann gegebenenfalls der theoretische Ansatz von Performativität weiterhelfen.⁴ Mit dem performativitätstheoretischen Ansatz wird der Vorgang des Erzeugens von kulturellen Ereignissen fokussiert, die zugleich immer soziale Ereignisse sind. Im Vordergrund steht dabei der Handlungs- und Konstruktionscharakter von Kultur sowie deren Materialität im Hinblick auf eine außertextuelle Wirkung: Als Ereignisse der mittelalterlichen Stadtkultur bilden die geistlichen und weltlichen Spiele einen wesentlichen Faktor zur Gemeinschaftsstiftung. Denn in der durch die Spiele erzeugten sozialen Situa-

SCRIBNER, Vom Sakralbild zur sinnliche (sic!) Schau. Sinnliche Wahrnehmung und das Visuelle bei der Objektivierung des Frauenkörpers in Deutschland im 16. Jahrhundert. In: Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, hrsg. v. Klaus Schreiner/Norbert Schnitzler, München 1992, S. 309–336, S. 310. „Die ‚sakramentale Schau‘ ist nur im Rahmen mittelalterlicher Theorien des Sehens zu verstehen, die eine physische Verbindung zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten [...] voraussetzen.“, Ebd. S. 311.

3 Manfred SCHEUCH, *Nackt. Kulturgeschichte eines Tabus im 20. Jahrhundert*, Wien 2004, S. 179.

4 Ich beziehe mich im Folgenden auf Hans Rudolf VELTEN, *Performativität. Ältere deutsche Literatur*, in: *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte* (Rowolts Enzyklopädie), hrsg. v. Claudia Benthien/Hans Rudolf Velten, Reinbek bei Hamburg 2002, S. 217–242; vgl. auch Jutta EMING/Ingrid KASTEN/Elke KOCH/Andrea SIEBER, *Emotionalität und Performativität in der Literatur des Mittelalters*, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 10.1 (2001), *Theorien des Performativen*, S. 215–233; Erika FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen* (edition suhrkamp 2373), Frankfurt a. M. 2004.

tion geht es auch „um die Aushandlung oder Festlegung von Positionen und Beziehungen und damit um Machtverhältnisse. In der Aufführung sind Ästhetisches und Soziales bzw. Politisches untrennbar miteinander verknüpft.“⁵ Ein wichtiges Kriterium ist hierbei das energetische Band, das Schauspieler und Publikum verbindet, die von Fischer-Lichte so bezeichnete *feedback*-Schleife, welche die Aufführung entstehen lässt: „Es ist der Vorgang der Ansteckung, der auf dem Wege über die Wahrnehmung die am Körper des Schauspielers wahrgenommenen Empfindungen auf den Körper des Zuschauers überträgt und so die Wirkung der Aufführung ermöglicht.“⁶ ‚Aufführung‘ wird im Folgenden im Sinne von ‚Performance‘ verstanden zur Bezeichnung des Zusammenspiels von Inszenierung, Körperlichkeit und Wahrnehmung.⁷ Performanz und *performance* meinen dabei eine in die ‚face-to-face-Kommunikation eingebettete Aktion an sich.“⁸ Während Performanz im weitesten Sinne auf den Handlungscharakter von Sprache und damit auch von Texten abzielt,⁹ wird das Performative bestimmt durch „die Momente des Ereignens selbst“¹⁰; im Zentrum steht der Augenblick des Vollzugs einer Aufführung. Damit besitzen performative Handlungen „eine spezifische kommunikative Qualität, ein [...] soziales und mimetisches Potential, sie sind wiederholbar und dennoch flüchtig. [...] Vor allem der Körpereinsatz (Gestik, Mimik, Stimme) ist bedeutsam.“¹¹ Die performativen Ansätze stellen demnach bei der Analyse von Performance und Text die Regeln der Aufführung in den Vordergrund,¹² und so kann das Performative „als ein sozialer, kommunikativer Vorgang bestimmt werden, als [...] ein aufgeführtes Tun.“¹³ Folgende Kriterien sind demnach Ausschlag gebend:

5 FISCHER-LICHTE, Ästhetik des Performativen, S. 68.

6 Ebd., S. 335.

7 Vgl. FISCHER-LICHTE, Erika: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. Tübingen, Basel 2001, S. 287. Zu den Begrifflichkeiten siehe auch BUCHER, André: Repräsentation als Performanz. Studien zur Darstellungspraxis der literarischen Moderne, hrsg. v. Walter Serner, Robert Müller, Hermann Ungar, Joseph Roth u. Ernst Weiss, München 2004, S. 10).

8 BACHORSKI, Hans-Jürgen/RÖCKE, Werner/VELTEN, Hans Rudolf/WITTCROW, Frank: Performativität und Lachkultur in Mittelalter und früher Neuzeit. In: Paragrana 10 (2001), H. 1: Theorien des Performativen, hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf, S. 157–190, 162.

9 Vgl. VELTEN, Performativität, S. 221.

10 MERSCH, Dieter: Ereignis und Respons. Elemente einer Theorie des Performativen. In: Kertscher, Jens/ Mersch, Dieter (Hrsg.): Performativität und Praxis. München 2003, S. 69–71.

11 BACHORSKI/RÖCKE/VELTEN/WITTCROW, Performativität und Lachkultur, 160.

12 Vgl. VELTEN, Performativität, S. 222–223.

13 BACHORSKI/RÖCKE/VELTEN/WITTCROW, Performativität und Lachkultur, 160.

1. Theateraufführungen sind in ihrer „prinzipiellen Unverfügbarkeit“¹⁴ vergänglich und transitorisch. Die Materialität der Aufführung, die Raum, Körper und Laute umfasst, entsteht durch die im Raum agierenden Akteure und deren Einsatz der Artefakte sowie durch die körperlich anwesenden Zuschauer – „d. h. durch den Vollzug spezifischer performativer Prozesse;“¹⁵
2. Eine Aufführung kann erst entstehen, wenn sich Akteure und Zuschauer lokal und temporär zusammenfinden;¹⁶ die Zeitlichkeit von Aufführungen bedingt dabei die Notwendigkeit der Etablierung bestimmter Handhabungen zur Regelung von Dauer und Abfolge der Präsenz diverser Materialien und ihrer Beziehung untereinander;¹⁷
3. Die Körper und Aktionen der Akteure, die Requisiten usw. fungieren dabei nicht als Zeichen mit einer im Vorfeld determinierten und derart kodierten Bedeutung, sondern ihnen kann stets nur im Umfeld der performativen Prozesse, in die sie integriert sind, Bedeutung beigemessen werden.¹⁸

Der performativitätstheoretische Ansatz kann demnach u. a. produktiv gemacht werden bei der Analyse von Metaphern- und Materialverwendungen, des Einsatzes von musikalischen Zeichen, der Präsentation von Körpern im Raum, der Bewegungen und Gesten sowie der geschlechtsspezifischen Charakterisierungen. Wegen der Ephemeralität von Aufführungen darf sich jedoch „die Textanalyse nicht auf die Suche nach dem Niederschlag einer Aufführung begeben, sondern muß die bewußt gesetzten Markierungen von Performativität im Text isolieren,“ wobei

14 FISCHER-LICHTE, Erika/HORN, Christian/UMATHUM, Sandra/WARSTAT, Matthias (Hrsg.), *Diskurse des Theatralen*. Tübingen, Basel 2005 (Theatralität 7), S. 22.

15 FISCHER-LICHTE, Erika [Einleitung]: *Performativität und Ereignis*, hrsg. von Erika FISCHER-LICHTE, Christian HORN, Sandra UMATHUM und Matthias WARSTAT, Tübingen, Basel 2003 (Theatralität 4), S. 11–37, 15.

16 „Gemeinsam bringen sie die Regeln hervor, nach denen die Beteiligten – Akteure und Zuschauer – ihre Beziehung zueinander definieren.“ (FISCHER-LICHTE, [Einleitung]: *Performativität und Ereignis*, 2003, S. 16).

17 Vgl. FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, 2004, S. 227.

18 Vgl. FISCHER-LICHTE, [Einleitung]: *Performativität und Ereignis*, 2003, S. 16.

„sich die Texte nicht auf Elemente einer Aufführung, sondern auf den ihr zugrundeliegenden historischen Code beziehen.“¹⁹

Ein solcher historischer Code betrifft die Darstellung von Nacktheit. Im mittelalterlichen Sprachgebrauch kann jede Art von unzureichender oder dem Anlass nicht adäquater Kleidung mit dem Ausdruck ‚nackt‘ belegt werden: „In den Quellen sind ‚nackt‘ und ‚im Hemd‘ problemlos austauschbar. Nach mittelalterlichem Empfinden ist ein Mensch nackt, dem man die Kleider oder die Waffen nimmt.“²⁰ Beispielsweise ist Erec im gleichnamigen Roman Hartmanns von Aue, als er ohne Waffen und Rüstung den Geiselschlag eines Zwerges hinnehmen muss, *blôz als ein wîp* (103), also unbewaffnet wie eine Frau.²¹ *Nudus* bezeichnet im Hochmittelalter Arme, die schäbig oder in Lumpen (*pannosus*) gekleidet sind.²² Damit zeigt sich, dass mhd. *nackt* dem Anlass oder der Erwartungshaltung des Sehenden nicht entsprechend gekleidet bedeutet, was durchaus hochgradig schambesetzt seitens des Betreffenden wie auch des Sehenden sein konnte. Nicht zuletzt ist dabei die Ausübung von Macht und Gewalt durch Blicke maßgeblich, was besonders für den Blick auf Christus bedeutsam wird, denn eine Ausnahme von der „dichotomischen Gegenüberstellung des tendenziell männlich mächtigen und des weiblich verwundbaren Körpers stellen [...] die Christusfigur, der Heilige Sebastian oder auch Märtyrerfiguren dar.“²³

19 HAEKEL, Ralf: Die Englischen Komödianten in Deutschland. Eine Einführung in die Ursprünge des Berufsschauspieltums. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 212). Heidelberg 2004, S. 103–104.

20 Jean-Claude BOLOGNE, Nacktheit und Prüderie. Eine Geschichte des Schamgefühls, Weimar 2001, S. 161.

21 Die Bedeutung von mhd. *blôz* umfasst das Spektrum: ‚nackt‘, ‚entblößt‘, ‚bloß‘, ‚kahl‘, ‚unbedeckt‘, ‚ungeschützt‘, ‚unbewaffnet‘, ‚frei‘, ‚leer‘, ‚rein‘, ‚offen‘, ‚offenbar‘, ‚ohne‘, ‚beraubt/befreit von‘ (Beate HENNIG, Kleines Mittelhochdeutsches Wörterbuch, Tübingen 2001, S. 41–42). Dementsprechend stellt auch Buschinger fest: „on observe que *nacket* s’emploie presque exclusivement au sens de ‚dépourvu de vêtements‘ et extrêmement rarement à celui de ‚désarmé‘, ainsi dans Wigalois 6056, alors que *blôz* signifie très fréquemment ‚dépourvu d’armure‘, ainsi dans Erec 103 [...], ou Parzival 27,22 *mange aventure suochte er blôz*.“, Danielle BUSCHINGER, Le ‚nu‘ dans quelques textes médiévaux allemands, in: *Le Nu et le Vêtu au Moyen Age (XIIe–XIII siècles)*. Actes du 25e colloque du CUER MA 2-3-4 mars 2000. Université de Provence 2001, S. 75–86, 75f.

22 Hans Peter DUERR, Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 1, Nacktheit und Scham, Frankfurt a. M. 1988, S. 305.

23 Kerstin GERNIG, Bloß nackt oder nackt und bloß? Zur Inszenierung der Entblößung. Einleitung zum Band Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich (Literatur – Kultur – Geschlecht: Kleine Reihe 17), hrsg. v. Kerstin GERNIG, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 7–29, S. 16.

Bei der Präsenz von Nacktheit differierten demnach die Wertungen: „Je nach Kontext wurde Nacktheit mit Schwäche oder Stärke, mit Schmerz oder Lust, mit philosophischen Idealen oder mit christlicher Moral in Verbindung gebracht.“²⁴ Strafen für die Präsentation des nackten Körpers umfassten beispielsweise vier Wochen Gefängnis für Personen, die im Jahre 1541 in Frankfurt im Main badeten, „wie Gott sie erschaffen hatte, völlig nackt und ohne Scham“²⁵: Nacktheit und Scham, letztere offensichtlich diejenige der Zuschauenden, sind dementsprechend eng verbunden. Dabei stellt sich das Problem der Annahme einer anthropologischen Konstanz des Schamgefühls bei Nacktheit,²⁶ was zur „Elias-Duerr-Kontroverse“ hinlenkt.²⁷

24 Ebd., Bloß nackt oder nackt und bloß?, S. 8.

25 Beispiel zitiert bei BOLOGNE, Nacktheit und Prüderie, S. 33.

26 Jütte listet einige Beispiele auf, in denen die eigene oder fremde Nacktheit als peinlich empfunden wurde, und kommt zu dem Ergebnis, man könne „leicht den Eindruck gewinnen, daß die völlige Entblößung des männlichen oder weiblichen Körpers zu verschiedenen Zeiten als peinlich empfunden wurde und daß wir somit eine Art anthropologischer Grundkonstante menschlichen Verhaltens vor uns haben.“, Robert JÜTTE, Der anstößige Körper. Anmerkungen zu einer Semiotik der Nacktheit, in: Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, hrsg. v. Klaus Schreiner/Norbert Schnitzler, München 1992, S. 109–129, S. 110.

27 Norbert ELIAS, Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 2 Bde., 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1977; Hans Peter DUERR, Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, 4 Bde., Frankfurt a. M. 1988–1997. Problematisierungen stammen u.a. von R. J. ROBINSON, „The civilizing process“: some remarks on Elias' social history, in: sociology 21 (1987), S. 1–17, S. 16; Michael MAURER, Der Prozeß der Zivilisation: Bemerkungen eines Historikers zur Kritik des Ethnologen Hans Peter Duerr an der Theorie des Soziologen Norbert Elias, in: GWU 40 (1989), H. 4, S. 225–238; Étienne ANHEIM/Benoît GREVIN, Le procès du „procès de civilisation“? Nudité et Pudeur selon H. P. Duerr, in: Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine 48/1 (2001), S. 160–182, S. 163; Christoph MARX, Staat und Zivilisation. Zu Hans Peter Duerrs Kritik an Norbert Elias, in: Saeculum 47,2 (1996), S. 282–299; Peter BAUMANN, Sind wir wirklich so zivilisiert? Fragen zu Norbert Elias' Zivilisationstheorie, in: Sowi 25 (1996), S. 81–86, S. 83f. Die umfassendste Bewertung der Elias-Duerr-Kontroverse legt Michael HINZ vor, Der Zivilisationsprozess: Mythos oder Realität. Wissenschaftssoziologische Untersuchungen zur Elias-Duerr-Kontroverse (Schriften zur Prozeßtheorie 4), Opladen 2002, mit folgenden Wertungen: „Duerrs gegen Elias' Prozesstheorie ins Feld geführte These, dass körperliche Schamgefühle in jeder Gesellschaft und jeder Epoche vorkommen, verdeutlicht, dass er ein Ziel verfolgt, das demjenigen von Elias' Prozesstheorie genau entgegengesetzt ist. Damit arbeitet sich Duerr an einer These ab, die Elias überhaupt nicht aufgestellt hat“ (S. 65–66); „[i]n der Tat scheint Elias mit historischen Quellen nach fachhistorischen Maßstäben gegen Ende des 20. Jahrhunderts teilweise unbedarft und unkritisch umgegangen zu sein. [...] Nicht immer unterscheidet er zwischen tatsächlichem Verhalten und literarischen Konventionen im Mittelalter [...]. Elias' Interpretation einzelner Zeugnisse korrigiert Duerr plausibel.“ (S. 79).

Der Bereich von Scham und Peinlichkeit wird von Norbert Elias für seinen Entwurf zum Prozess der Zivilisation instrumentalisiert,²⁸ Hans Peter Duerr dementiert als „enfant terrible“²⁹ im Rahmen der affektgeladenen und mehrbändigen Auseinandersetzung die These von Norbert Elias, die Peinlichkeitsschwelle sei nach einem wenig ausgeprägten Grad im Mittelalter immer mehr angestiegen, und er versammelt empirisches Material, das das Vorhandensein von Schamempfindungen zeit- und kulturunabhängig belegen soll.³⁰ Duerrs Kritik betrifft u. a. die Erörterungen von Elias zum mittelalterlichen Badewesen, und er wertet als Gegenbeweis den in seinen Bildersammlungen festgehaltenen Voyeurismus beim Bad: „Wäre im Mittelalter Nacktheit wirklich so etwas Alltägliches und Selbstverständliches gewesen, wie Elias meint, wie wäre dann [...] erklärbar, daß das Voyeursthema Gegenstand so zahlloser Miniaturen, Holzschnitte und Kupferstiche war?“³¹ Außerdem verweist er wie Bologne darauf, dass Vorkommnisse von absichtlicher (auch nur partieller) Nacktheit streng geahndet wurden und darauf, dass es in bebilderten Handschriften von Thomasins von Zerckläre „Wälschem Gast“ sogar eine Darstellung gibt, in der die Allegorie von *rum*, also Prahlerei bzw. Ruhmsucht, mit einem nackten Mann

28 Unter „Zivilisationsprozess“ versteht Elias „den Strukturwandel von Menschen, in der Richtung auf eine größere Festigung und Differenzierung ihrer Affektkontrollen, und damit also auch ihres Erlebens – etwa in der Form des Vorrückens der Scham- und Peinlichkeitsschwelle – und ihres Verhaltens – also etwa beim Essen in der Form der Differenzierung des Tafelgerätes.“ (ELIAS, Über den Prozeß der Zivilisation, Bd. 1, XI) Den Verlauf des Vorrückens der Peinlichkeitsschwelle schildert Elias folgendermaßen: „Zunächst wird es zu einem peinlichen Verstoß, sich in irgendeiner Form entblößt vor Höherstehenden oder Gleichgestellten zu zeigen [...]. Dann, wenn alle sozial gleicher werden, wird es langsam zu einem allgemeinen Verstoß. Die Gesellschaftsbezogenheit der Scham- und Peinlichkeitsgefühle tritt mehr und mehr aus dem Bewußtsein zurück. Gerade weil das gesellschaftliche Gebot, sich nicht entblößt oder bei natürlichen Verrichtungen zu zeigen, nun gegenüber allen Menschen gilt und in dieser Form dem Kinde eingepägt wird, erscheint es dem Erwachsenen als Gebot seines eigenen Innern und erhält die Form eines mehr oder weniger totalen und automatisch wirkenden Selbstzwanges.“ (S. 189).

29 Gerd SCHWERHOFF, Zivilisationsprozeß und Geschichtswissenschaft. Norbert Elias' Forschungsparadigma in historischer Sicht, in: HZ 266 (1998), S. 561–605, S. 564.

30 Dabei wird die Fülle des Materials ambivalent beurteilt. Krause resümiert: „Erstaunlich ist die abundante, kulturenübergreifende Fülle des von Duerr vorgelegten Materials, die oft an die unermüdlche Sammelleidenschaft der Kulturhistoriker des 19. Jahrhunderts erinnert. Bedauerlich indessen bleibt [...] die theoretische Askese Duerrs, die kaum durch das ausgebreitete Quellenmaterial kompensiert werden kann.“ (Burkhardt KRAUSE, Scham und Selbstverständnis in mittelalterlicher Literatur, in: Das andere Wahrnehmen. Beiträge zur europäischen Geschichte. August Nitschke zum 65. Geburtstag gewidmet, hrsg. v. Martin Kintzinger/Wolfgang Stürner/Johannes Zahlten, Köln/Weimar/Wien 1991, S. 191–212, S. 194, A. 10).

31 DUERR, Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 1, S. 41.

verkörpert wird, „denn die Angeberei war ebenso schamlos wie die Nacktheit vor anderen.“³²

Damit zeigt sich, dass Nacktheit bzw. Entblößungen des Körpers im Mittelalter durchaus schambesetzt waren und gesellschaftlich, wenn überhaupt, nur unter besonderen Bedingungen akzeptiert wurden. So gesehen wäre ein Auftritt völlig unbedeckter Schauspieler in mittelalterlichen Spielen eher unwahrscheinlich. Werden ‚nackte‘ Schauspieler vorgesehen, bedeutet dies wohl nicht, dass hier eine mittelalterliche Nacktedei-Show geboten wurde.³³ Diese Vermutung wird möglicherweise durch den Textbefund gestützt.

Die Thematisierung nackter Menschen ist als Mittel zur Komisierung hinreichend aus Mären und Schwänken bekannt. Ich erinnere lediglich an die „Drei listigen Frauen“ oder an den „Nackten Boten“ vom Stricker. Folgt man Jütte, wären gerade die zur Karnevalszeit aufgeführten frühen Nürnberger Fastnachtspiele eine geeignete Plattform für die Inszenierung von Nacktheit, denn die „Entblößung war nicht, wie Elias meint, ein Teil der Alltagskultur, sondern [...] größtenteils ein Phänomen der Festkultur und damit zeitlich stark eingegrenzt. Solche festlichen Situationen, in denen Nacktheit in den verschiedenen Spielformen mehr oder weniger toleriert wurde, waren gesellschaftliche Ereignisse, wie Tanz und Theater, [...] Hinrichtungen, Bittprozessionen, Umzüge, aber vor allem der Karneval.“³⁴ In den Nürnberger Fastnachtspielen des 15. Jahrhunderts³⁵ wird jedoch weniger der nackte Körper inszeniert, sondern vielmehr die Erwähnung von Nacktheit zur Karnevalisierung (Bachtin) funktionalisiert,³⁶ denn „[k]eine andere literarische Erschei-

32 Ebd., S. 289.

33 Bei szenischen Darstellungen, die Entblößungen umfassten, dürfte es sich um Ausnahmeerscheinungen gehandelt haben, die jedenfalls deutlich problematisiert wurden, vgl. etwa die Unterscheidung dreier Arten von Spielen durch Albertus Magnus; als dritte Kategorie und hier als *ludus obscenus et turpis* versteht er den *ludus scenicorum, qui nudi discurrunt, turpia tecta denudant, et ad turpia provocant* (in: Evangelium Lucae 493, zit. nach Joachim BUMKE, Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. München 2002, S. 306–307).

34 JÜTTE, Der anstößige Körper, S. 119.

35 Adelbert von KELLER, Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart Bde. 28–30, 46), Teil I–III, 1853, Nachlese, Stuttgart 1858 [Sigle K].

36 Selbst bei Hinweisen auf die Inszenierung von Nacktheit ist der Grad der Authentizität fraglich, denn auch hier könnte der nackte Körper eher durch Wortregie evoziert worden sein. Und möglicherweise kam – wie in den geistlichen Spielen – ein Nacktkleid zur Simulierung von Nacktheit zum Einsatz, siehe dazu weiter unten. Nacktheit wird beispielsweise in dem in Nürnberg auf-

nung hat so viele verschiedene sprachliche Bezeichnungen für die Geschlechtsteile und den Geschlechtsverkehr hervorgebracht wie diese Fastnachtspiele.³⁷ Die frühen Nürnberger Fastnachtspiele sind als Stubenspiele konzipiert; der Textumfang beträgt zwischen 100 und 600 Verse, und es sind etwa vier bis zehn Personen zur Aufführung erforderlich.³⁸ In diesen Fastnachtspielen wird ein Gebäude der verkehrten Welt errichtet,³⁹ in der offiziell unterdrückte oder stark tabuisierte Bereiche wie Nacktheit, Sexualität, Körperfunktionen und Ausscheidungen zum – manchmal einzigen, so in den Arztspielen – Gegenstand des Diskurses werden können.⁴⁰ Die Betonung des Leiblichen ist prädestiniert für die dramatische Verarbeitung, da die Präsenz des Körpers und seine Wahrnehmung durch die Zuschauer ein wesentliches Element von Inszenierung darstellt,⁴¹ und so wird Nacktheit durch verbale Strategien der aufführenden Körper mit besonderer Anschaulichkeit

geführten *vasnacht spill mit den dreyen nacketten gottin von Troya anno caet. im 1468. jar* gefordert (in: Vier ungedruckte Fastnachtspiele des 15. Jahrhunderts, ed. Franz Schnorr von Carolsfeld, Archflitg. 3 (1874), S. 1–25, hier S. 17–25) oder auch im Tiroler Spiel „Esopus“: Hier behauptet die Frau des Xantus, sie habe Augen auf dem Hintern (*im arßpackhn ich augen han*), so dass sie schlafend eine erforderliche Wache leisten könne. Esopus, der Diener des Xantus, deckt sie daraufhin auf. (Sterzinger Spiele, ed. Werner M. Bauer, Wien 1982, Wiener Neudrucke 6, S. 69, Z. 680–687). Das 1501 erschienene „Leben Äsops“ von Sebastian Brant illustriert die Vorgänge auf dem Titelblatt der deutschen Ausgabe). Vgl. dazu Katrin KRÖLL, Der schalkhaft beredsame Leib als Medium verborgener Wahrheit. Zur Bedeutung von ‚Entblößungsgebärden‘ in mittelalterlicher Bildkunst, Literatur und darstellendem Spiel, in: Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters (Rombach Wissenschaft – Reihe Litterae 26), hrsg. v. Katrin Kröll/Hugo Steger, Freiburg i. Br. 1994, S. 239–294, S. 240.

37 Thomas BEIN, *Liebe und Erotik im Mittelalter*, Graz 2003, S. 22.

38 **Grundlegend zum Fastnachtspiel siehe den Überblick bei Werner M. BAUER**, Theater, in: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, hrsg. v. H. A. Glaser, Bd. 2. Reinbek 1991, S. 81–115. Siehe auch die älteren Arbeiten von Eckehard CATHOLY, *Das Fastnachtspiel des Spätmittelalters. Gestalt und Funktion* (Hermaea. N.F. 8), Tübingen 1961; ders.: *Fastnachtspiel* (Sammlung Metzler 56), Stuttgart 1966. Vgl. ferner Eckehard SIMON, *Die Anfänge des weltlichen deutschen Schauspiels. 1370–1530. Untersuchungen und Dokumentation* (MTU 124), Tübingen 2003.

39 **Siehe dazu Hedda RAGOTZKY**, Der Bauer in der Narrenrolle. Zur Funktion ‚verkehrter Welt‘ im frühen Nürnberger Fastnachtspiel, in: Typus und Individualität im Mittelalter (Forschungen zur Geschichte der älteren Deutschen Literatur 4), hrsg. v. Horst Wenzel, München 1983, S. 77–101.

40 „Das andere Leben, die andere Welt der Volkskultur formiert sich in gewissem Maße als Parodie auf das gewöhnliche, nichtkarnevaleske Leben, als ‚verkehrte Welt‘“, Michail BACHTIN, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Vorwort von Renate Lachmann (stb 1187), Frankfurt a. M. 1995, S. 60.

41 **Siehe dazu Erika FISCHER-LICHTE/Anne FLEIG** (Hrsg.), *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*, Tübingen 2000.

in der Vorstellung des Zuschauers evoziert. Ich greife nur einige Beispiele heraus. Im Spiel K 10 wird beispielsweise das sexuelle Begehren einer Frau geschildert, das durch die (zunächst nur partielle) Nacktheit des Mannes ausgelöst wird. Das Objekt der Begierde resümiert die Vorgänge:

*Ich arbeitet heur in der hitz so groß,
Das ich mich must außziehen nacket ploß; [...]
Die frau kam bald zu mir gesprungen,
Die zuraiß mir das pruchpentlein
Und ließ mich do zwischen ire pein.
(aber ein vasnachtspil [K 10], 99, 22–29)*

(„Ich arbeitete heuer bei so großer Hitze, dass ich mich nackt ausziehen und entblößen musste; die Frau kam bald zu mir herbei gesprungen, sie zerriss mir die Schnürung der Unterhose und ließ mich da zwischen ihre Beine.“)

Der Mann verweist also auf Temperaturverhältnisse, die ihn dazu bewogen hätten, sich seiner Kleider zu entledigen, er zieht sich *nacket ploß* aus; doch bedeutet dies offensichtlich nicht ganz nackt, da ja die Schnürung der Dessous des Mannes erst von der Frau zerrissen werden muss. Der Mann stilisiert damit seinen partiell entblößten Körper als Gegenstand der Begierde der liebeshungrigen Frau, wodurch er auf seine sinnlichen Qualitäten verweist. Es ist zu vermuten, dass die Äußerungen in der Aufführung durch entsprechende Gesten bzw. ein Hinlenken auf den Körper des Darstellers begleitet worden sind, die eine komisierende Wirkung auf die Zuschauer ausüben konnten. Dass auch die Frau zumindest partiell entblößt sein muss, zeigt der Hinweis, sie habe den Mann *zwischen ire pein* gelassen. Über die Beschreibung der nackten Körper und ihre Sensualisierung wird demnach Begehren abgerufen, das zugleich eine Rollencharakterisierung ermöglicht.

Für profane Zwecke können die *septem artes* herangezogen werden, in denen Nacktheit eine Rolle spielt, wie die Belehrung eines Meisters in Geometrie zeigt:⁴²

*Der dritt mayster
Ainer, der in frauen dienst wil leben,
Dem ist geometria eben,
Wenn er ist nackett und sie ist ploz,*

⁴² Fastnachtsspiele des 15. und 16. Jahrhunderts (RUB 9415), ed. Dieter WUTTKE/Walter WUTTKE, Stuttgart 1978. [Sigle W]

Die lert in den czirkel und winckelmoz.

(Die sieben freien Künste) [W 6], 37, nach 70–74)

(„Der dritte Meister: Jemand, der sein Leben dem Frauendienst widmen will, dem kommt die Geometrie zupass, denn wenn er nackt ist und sie ist entblößt, bringt sie ihm den Kreis und den Maßstab bei.“)

Ausgangslage ist hier die Nacktheit beider Partner, ehe es zur „Landvermessung“ kommen kann. Die praktische Nutzenanwendung von mathematischen (oder formal-metrischen) Techniken erinnert dabei an Goethes Abzählen von Versmaßen auf nacktem Frauenkörper („Römische Elegien V“). In diesem Beispiel wird die *artes* der *geometria* überraschenderweise dazu genutzt, auf die Sinnlichkeit menschlicher Körper zu verweisen. Ebenso wie im vorhergehenden Spiel steht die Beschreibung der Vorgänge im Vordergrund, nicht ihre Aufführung. Jedoch ist auch hier zu vermuten, dass die Reden durch Mimik und Gestik unterstützt wurden und sich Wechselwirkungen zwischen lachenden Zuschauern und Aufführendem ergaben.

Eine weniger erfolgreiche Zusammenkunft schildert das Spiel K 69; hier wird eine Entblößung der Frau bzw. ihres *ars* beschrieben, den sie ihrem Liebhaber zum Fenster heraus entgegenreckt. Dies zeitigt ein folgenreiches Missverständnis, das die Männerrolle schildert:

Do wolt ich wenn, es wer ir roter munt,

Und küst sie eben unten für den spunt;

Da faist sie mir unter die augen.

(Der baurn rugvasnacht [K 69], 611, 8–10)

(„Da wollte ich glauben, es sei ihr roter Mund
und küsste sie genau unten auf das Spundloch
da furzte sie mir mitten ins Gesicht“)

Um Aufschluss zur Interpretation dieses flatulierenden ‚Arschgesichts‘ zu gewinnen, können möglicherweise Bachtins Überlegungen zur „Karnevalisierung der Literatur“ herangezogen werden.⁴³ Er arbeitet vier zentrale Kategorien heraus:

⁴³ Dabei dient nicht das ganze Theoriekonzept, das ohnehin zunehmend hinterfragt wird, als Grundlage, jedoch können einzelne, ansonsten schwer zu erklärende Phänomene in den Spielen mit Bachtins Ansätzen erhellt werden. Vor allem Moser problematisiert die Thesen Bachtins unter verschiedenen Aspekten: MOSER, Dietz-Rüdiger: Lachkultur des Mittelalters? Michael Bachtin und

Zunächst stellt er einen „intim-familiären Kontakt“ der Karnevalsteilnehmer fest, der eine Befreiung von Rangordnungen und festgelegten Strukturen umfasst.⁴⁴ Mit der Kategorie des familiären Kontaktes ist die Kategorie der Exzentrizität verbunden; mit ihr wird verdeutlicht, dass die üblichen sozialhierarchischen Beziehungen außer Kraft gesetzt werden. Exzentrizität äußert sich auch im Beschreiten atypischer Wege, „das Leben verläßt seine eingefahrene Bahn.“⁴⁵ Die dritte Kategorie, die karnevalistische Mesalliance, ist ebenso mit der Familiarisierung verbunden: „Alle Karnevalsbilder sind zweieinig, sie vereinen beide Pole des Wechsels und der Krise in sich: Geburt und Tod [...], Segen und Fluch [...], Lob und Tadel, Jugend und Alter, Oben und Unten, Gesicht und Gesäß, Dummheit und Weisheit.“⁴⁶ Als vierte Kategorie des Karnevals sieht Bachtin die Profanation, nämlich „die karnevalistischen Ruchlosigkeiten, das System der karnevalistischen Erniedrigungen und ‚Erdungen‘, die unanständigen Reden und Gesten, die auf die Zeugungskraft der Erde und des Leibes hinweisen, die karnevalistischen Parodien heiliger Texte und Aussprüche,“⁴⁷ aber auch „die karnevalistischen Obszönitäten.“⁴⁸

Diese Kategorien können mit der entsprechenden Vorsicht einige komische (vor allem obszöne und fäkalkomische) Szenen der mittelalterlichen Spiele erklärbar machen. Die Beschreibung des „Körperdramas“ in den Fastnachtspielen, es ist „das Drama von Geburt, Geschlechtsakt, Tod, Wachsen, Essen, Trinken und Entleerung,“⁴⁹ kann mit Bachtins Postulat „eine(r) Welt ohne Materie-Ekel“⁵⁰ erklärt werden. Die *mise en scene* der Leiblichkeit rückt dabei in den Vordergrund, die Sprache

die Folgen seiner Theorie, in: Euphorion 84 (1990), S. 89–111; DERS., Auf dem Weg zu neuen Mythen oder Von der Schwierigkeit, falschen Theorien abzuschwören, in: Euphorion 85 (1991), S. 430–437. Siehe dazu die Reaktionen von NÄHRlich-SLATEVA, Elena, Eine Replik um Aufsatz von Dietz-Rüdiger Moser, in: Euphorion 85 (1991), S. 409–422 und GURJEWITSCH, Aaron J., Bachtin und der Karneval. Zu Dietz-Rüdiger Moser: „Lachkultur des Mittelalters? Michail Bachtin und die Folgen seiner Theorie“, in: Euphorion 85 (1991), S. 423–429.

44 Michail M. BACHTIN, Probleme der Poetik Dostoevskijs. (Literatur als Kunst). München 1971, S. 137.

45 Michail M. BACHTIN, Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Alexander KAEMPFER, Frankfurt a. M. 1990, S. 53.

46 BACHTIN, Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 141.

47 BACHTIN, Literatur und Karneval, S. 49.

48 BACHTIN, Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 138.

49 Michail M. BACHTIN, Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Vorwort von Renate Lachmann. Frankfurt/M. 1995 (stb 1187), Vorwort, S. 14.

50 BACHTIN, Rabelais, Vorwort, S. 18–19.

des intim-familiären Umgangs ist voll von „Gestalten des sich begattenden, entleerenden, überfressenden grotesken Leibes, von Ausdrücken für die Geschlechtsorgane, den Bauch, den Kot, den Urin, für Krankheiten, für Nase und Mund, für den in Teile zerrissenen Leib.“⁵¹

Vor diesem Hintergrund wird die Beliebtheit für Obszönes in den Fastnachtspielen eher verständlich, in denen auch die Nacktheit menschlicher Körper enttabuisiert wird. Der entblößte, seziierte Leib wird nicht zuletzt in Strafen manifest, die in einigen Fastnachtspielen die Vereinzelung von Körperteilen zur Folge haben. Beispielsweise werden Nacktheit und Gewalt im Spiel K 10 eventuell im Hinblick auf das mittelalterliche Strafwesen gekoppelt,⁵² worauf die Vorschläge zur Bestrafung eines Delinquenten deuten; dieser soll

*mit seinem einliften finger nackt stan,
Die frauen sollen wachslight stecken daran
Und die liecht sollen daran verprinnen.*
(aber ein vasnachtspil [K 10], 100, 10–13)

(„mit seinem elften Finger nackt stehen, die Frauen sollen Wachslichter daran stecken und die Kerzen mögen daran verbrennen“)

Dabei wird die Bestrafung stufenweise organisiert: Zunächst erfolgt sie durch das Exponieren des nackten Körpers, dann durch die Blicke von Frauen, die dadurch Macht über den Männerkörper erhalten. Hinzu tritt der durch Brandverletzung bewirkte körperliche Schmerz. Durch den Vorgang des Abbrennens der Kerzen wird die Dauer der Strafmaßnahme angedeutet. Die Vorliebe für Obszönes ist mit Bachtins Konzeption der freien Marktplatzrede zu erklären; Komik indessen dürfte aus dem Normverstoß der offenen Thematisierung tabuisierter Bereiche resultieren, was eine befreiende Wirkung zur Folg hat: „Im Bereich der Vitalsphäre streift der Mensch jene Rollenhaftigkeit ab, in die ihn die ernsthafte Alltagswirklichkeit zwingt. Das Lachen über die Obszönitäten und Derbheiten des Fastnachtsspiels ist in erster Linie dieses befreite, bejahende Lachen des von der Last des Alltags befreiten Menschen, der einmal keine gesellschaftlichen Tabus zu achten hat.“⁵³

51 BACHTIN, *Literatur und Karneval*, 19.

52 Siehe dazu Richard VAN DÜLMEN, *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit*, 2. Aufl. München 1988.

53 ECKEHARD CATHOLY, *Fastnachtspiel*. Stuttgart 1966 (Sammlung Metzler 56), S. 44.

Ein Verstoß gegen Tabus stellt insbesondere auch der nackte Körper dar. Im „pos-senspil“ des Nürnberger Autors Jakob Ayrer *von einer versoffenen bäurin, wie sie umv jhren kram vnnd kleider betrogen vnd jhrem mann fast naked heimgeschickt ward*,⁵⁴ ist ein Entblößen der Frauenrolle dramatisiert, wobei dieses z. B. die Kopfbedeckung umfasst (*Die Aluda felt wider nider vnnd schlefft vnnd im schlaff würfft sie die hauben vnd den schurtz von jr*, 2643, 11–13); hier zeigt sich wieder der Befund, dass ‚nacket‘ gleichbedeutend ist mit ‚unzureichend gekleidet‘.

Im nächsten Beispiel wird die partielle Entblößung einer Frauenrolle, die über mangelnde Aussteuer seitens ihres Mannes klagt, mit Fäkalienkomik gekoppelt. Hier wird zumindest über die Wortregie eine Inszenierung von Nacktheit suggeriert, wobei man allerdings bedenken muss, dass Frauenrollen grundsätzlich von Männern dargestellt wurden:

DIE EFRAU DICIT:

Ir freunt, ist das nit zu erparmen,

Das er so gar verderbt mich armen?

Secht, ich pin gar naked und zurissen

Und ganz in ars besaicht und beschissen, [...]

Er acht nit, [...] Das mir der pauch und pusen pleckt.

(ein habsch vasnachtspil [K 31], 256–257, 19–7)

(„Ihr Freunde, ist das nicht erbarmungswürdig, dass er mich Arme so zugrunde gehen lässt? Seht her, ich bin völlig nackt und abgerissen und völlig am Hintern mit Urin und Kot beschmiert, er achtet nicht darauf, dass mir Bauch und Busen blecken.“)

Hier wird zunächst über die Adressierung *ir freunt, ist das nit zu erbarmen* ein Mitleidsappell artikuliert. Geklagt wird über die mangelnde monetäre Zuwendung des Mannes, die sich in unzureichender Kleidung zeigt. Durch die Aufforderung *secht* wird der Blick des Publikums auf ebendiese Mängel der Kleidung gelenkt und damit eine Situation heraufbeschworen, die grundsätzlich Anteilnahme an der Frauenrolle nahe legt. Dann jedoch erfolgt ein Bruch durch die Hereinnahme von Fäkalienkomik in die Klage. Im Gegensatz zu anderen Nürnberger Fastnachtspielen werden die Ausscheidungen selbst nicht näher beschrieben, sondern nur durch ihre Auswirkungen skizziert. Hinzu tritt dann in den beiden letzten Versen der de-

⁵⁴ Adelbert von Keller, Ayters Dramen, Vierter Band, S. 28–49 (Bibliothek des Litterarischen Vereins 69), Stuttgart 1865, Nr. 40, 2627–2650.

zidierte Hinweis auf die Blöße einzelner Körperteile des als weiblich inszenierten Körpers. Das Hinlenken auf entblößte Körperstellen hat aller Wahrscheinlichkeit nach Komik ausgelöst mit der Folge der Entstehung einer ‚Lachgemeinschaft‘ beim Publikum;⁵⁵ inwieweit ein Blick auf nackte (männliche!) Haut gewährleistet wurde, kann nicht entschieden werden; eine Andeutung durch beispielsweise hautfarbene Unterkleidung genügte wohl zur Evokation von Entblößungen.

Nacktheit kann auch von der Frauenrolle voyeuristisch beobachtet werden, so seitens einer Mutter, die ihre Tochter beim Sexualakt belauscht und damit wieder einmal mehr die Körperlichkeit in den Vordergrund rückt:

MATER AD OFFICIALEM [...]
Do geng ich von kirchn dar
Und kam haim in mein hausß; [...]
Ich hort auch das petlein krachn [...]
Do schaut ich zu einem lochlen ein,
Ich sach die liebste tochter mein
Nachkund in dem peth lign; [...]
Und Rumpolt lag oben auff yer.
 (Constistory Rumpoldi [W 11], 108, 342a–358)

(„Die Mutter zum Offizial: Da kam ich vom Kirchgang zurück und ging nach Hause; ich hörte schon das Bettchen krachen, da spähte ich zu einem Löchlein hinein, und sah meine herzallerliebste Tochter nackt im Bett liegen, und Rumpold lag zuoberst auf ihr.“)

Kontrastiert wird die religiöse Pflichterfüllung der Mutter (Kirchgang) mit dem Verhalten der Tochter, wobei jedoch das Ausspähen der Tochter ein ebenso ambivalentes Licht auf die Mutter wirft. Wiederum ist eine graduelle Steigerung zu beobachten: Zunächst werden die näheren Umstände geschildert, wie es zur belauschten Situation kam, dann deuten akustische Signale den Akt an (*das petlein krachn*), ehe die visuelle Beobachtung den Verdacht zur Gewissheit werden lässt. Die Schilderung der Mutter erlaubt die Teilhabe des Publikums am voyeuristischen Akt; eine entsprechende Intonation konnte die komische Wirkung in der Aufführung steigern. Beobachtet wird mindestens ein nackter Körper, nämlich derjenige

⁵⁵ Siehe dazu Werner RÖCKE/Hans Rudolf VELTEN: Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Berlin, New York 2005 (Trends in Medieval Philology 4).

der Tochter; inwiefern Rumpolt ganz oder partiell nackt ist, geht aus der Textstelle nicht hervor.

In den genannten Beispielen dient demnach die überwiegend verbale Vermittlung der Imagination von Nacktheit zur Komisierung, möglicherweise vor dem Interpretationsansatz von Bachtins Thesen zur Karnevalisierung der weltlichen Spiele.

Auch im geistlichen Spiel kann es zur ausschließlich verbalen Erwähnung von Nacktheit kommen. Das gilt bereits für das frühe religiöse Theater, sowohl für die liturgischen lateinischen Dramen als auch für die französischen Spiele, denn „la plupart du temps, le nu reste verbal: il ne sera pas montré sur scène et le spectateur n'en prend conscience que par le dialogue des personnages“ (Revol 2001, 325). Jedoch gibt es auch Spiele, die konkret die Darstellung von Nacktheit in der Aufführung fordern.

Zu den ältesten deutschsprachigen geistlichen Spielen zählen die Himmelgartner Passionsspielfragmente und das Osterspiel von Muri (beide Mitte 13. Jahrhundert). Die Anfänge des lateinischen religiösen Dramas liegen noch weiter zurück.⁵⁶ Quellen des geistlichen Spiels, mit dem die Marienklagen in Verbindung stehen,⁵⁷ sind das Alte und Neue Testament, Legenden, Apokryphen und die theologische Tradition; Zweckbestimmung der Spiele ist die Vermittlung christlicher Lehre, die religiöse Belehrung und Erbauung.

Szenen im geistlichen Spiel, bei denen die Forderung nach Nacktheit vermutet werden kann, sind die Vertreibung aus dem Paradies, die Kreuzigung Christi und das Jüngste Gericht (bzw. der Descensus). Nacktheit ist dabei polyvalent: Sie kann z. B. einen paradiesischen Ur- bzw. Unschuldszustand darstellen (Adam-Christus-Typologie), aber auch die menschliche Seite Christi verdeutlichen (Nacktheit

⁵⁶ Es handelt sich um die Ausgestaltung der Osterliturgie zu einer dramatischen (szenischen und dialogischen) Grabbesuchsszene (*visitatio sepulchri*), bezeugt seit dem 10. Jahrhundert. Siehe dazu insgesamt Rolf BERGMANN, Geistliche Spiele in: Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren, Bd. 1, Mittelalter (RUB 8611), hrsg. v. Gunther E. Grimm/Frank R. Max, Stuttgart 1989, S. 416–427, S. 417–418.

⁵⁷ Unter szenischer, aufführungsorientierter Marienklage ist „eine im Zusammenhang der Kreuzigung stehende Szenenfolge zu verstehen, in der die Mutter Maria, auch gemeinsam mit den anderen Marien, die Passion Jesu beklagt und der Jünger Johannes, auch Jesus selbst, sie zu trösten versuchen.“, Rolf BERGMANN, Spiele, Mittelalterliche geistliche, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, 2. Auflage, IV, hrsg. v. Klaus Kanzog/Achim Masser, Berlin/New York 1984, S. 64–100, S. 85).

als Erniedrigung) oder den unterschiedlichen Grad der Heilsgewissheit anzeigen (beim Jüngsten Gericht werden die Seligen gegebenenfalls in Gewänder gehüllt, die Verdammten jedoch nackt vorgeführt, so auf der Fassade der Kathedrale in Bourges⁵⁸).

Die Paradiesszenen in den geistlichen Spielen eignen sich besonders für eine Analyse der Darstellung nackter Körper. Im Altfranzösischen Adamsspiel aus dem 12. Jahrhundert verdeutlicht das Ausstatten Adams und Evas mit Feigenblättern die Erkenntnis von Schuld.⁵⁹ „Im Künzelsauer Fronleichnamsspiel“ (Entstehung der Handschrift im Jahre 1479)⁶⁰ wird die Nacktheit dagegen im Rahmen des Gesprächs mit Gott inszeniert:⁶¹

Saluator dicans:
Adam, Adam, wu bistu kumen? [...]
Adam respondeat Saluatori et dicens:
Here, liber here mein,
Ich hartt wol dy stimme dein,
Doch so verbarg ich mich,
Wen ich forcht dich
Vnd det das uff [...] ainen sin,
Dar vmb das ich nackend bin.
 (Liebenow 1969, 318c–328)

58 Vgl. Margaret WALTERS, *The Nude Male. A New Perspective*, Middlesex 1979, S. 71.

59 *Tunc commedit Adam partem pomum. Quo commesto cognoscet statim peccatum suum et inclinabit se, non possit a populo videri. Et exuet sollempnes vestes, et induet vestes pauperes consutas foliis ficus, et maximum simulans dolorem incipiens lamentacionem suam: Allas!* („Da soll Adam ein Stück von dem Apfel abbeißen. Nachdem er es gegessen hat, wird er sofort seine Schuld erkennen und auf die Knie fallen, so daß er nicht mehr vom Volk gesehen werden kann. Und er soll die feierlichen Gewänder ablegen und ärmliche, aus Feigenblättern zusammengenähte Kleider anziehen, und indem er tiefsten Schmerz vorspielt, soll er seine Klagerede beginnen: Weh!“) Uda EBEL, *Das Altfranzösische Adamsspiel*. Übersetzt und eingeleitet (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 7), München 1968, S. 80; Übersetzung nach Ebel.

60 *Das Künzelsauer Fronleichnamsspiel (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, Reihe Drama II)*, ed. Peter K. LIEBENOW, Berlin 1969. Zum Spiel vgl. Hansjürgen LINKE, „Künzelsauer Fronleichnamsspiel“, in: VL 5 (1985), S. 445–448.

61 Die Nacktheit kann auch im Dialog mit dem Engel abgerufen werden, der die Figur des Adam nach dem Sündenfall adressiert, vgl. Ernst MARTIN, *Freiburger Passionsspiele des XVI. Jahrhunderts*. Zeitschrift der Gesellschaft für Beförderung der Geschichts-, Alterthums- und Volkskunde von Freiburg, dem Breisgau und den angrenzenden Landschaften. Dritter Band (1873–1874): *Adam! wer hat dir zeigt an, / Das ir beid also nackhet stohn?* (I, 7, 130a–132) („Adam, wer hat Dir vermittelt, dass Ihr beide so nackt seid?“).

(„Der Salvator sagt: Adam, Adam, wo bleibst Du? – Adam möge dem Salvator antworten und sagen: Herr, mein lieber Herr, ich hörte gewiss Deine Stimme, dennoch verbarg ich mich, denn ich fürchtete mich vor Dir und tat dies deshalb, weil ich nackt bin.“)

Adam vermittelt den Grund für sein Verbergen folgendermaßen: Zuerst versucht er über emotionalisierende Anreden Wohlwollen zu erzeugen (*lieber here mein*) und berichtet dann die auditive Wahrnehmung des Gottesrufs, was seine visuelle Flucht bewirkt. Am Ende der Schilderung steht die Motivation für diese Handlung: Sie wurde von der Furcht bestimmt, die aus der Erkenntnis von Nacktheit resultierte. Hier wird zwar einerseits eine Inszenierung nackter Körper nahe gelegt, andererseits aber steht einer solchen Annahme besonders im Hinblick auf die Figur der Eva die Aufführungsrealität der von Männern übernommenen Frauenrollen entgegen.

Gleichermaßen dialogisch, hier jedoch zwischen Adam und Eva, wird die Nacktheit im „Luzerner Passionsspiel von anno 1583 II“ erörtert (auch: „Luzerner Osterspiel“):⁶²

*Adam nimpt iro den öpffel ab, isst. so er gessen hatt vnd sicht, das er nackend ist,
erschrickt er vnd sprichtt zû Eua [Adam zû Eua]
Männin, ich fürcht, wir sigend trogen,
Der schlang vns da angelogen.
Wann kan ich mich ietz selbs verstan,
So sind wir nackend vnd hand nütt an. [...]*

*Eua vmsichtt sich erschrockenlich vnd sprichtt zû Adam [Eua zû Adam]
Brich ab von disem fygenstamm
Die äst, so deckend wir die scham.
Wir stand hie bloß vnd nacket gar,
Deß hab ich vor nitt gnommen war.
Mitt disen Wortten flechtend sy Est zûsamen. da mögent sy wol vorhin ettwas geflüchts
gerüst haben vnd thûnds dscham vnd verbergent sich ins gestüd.
(Wyss 1967, 88-89, nach 394–nach 404)*

62 Heinz WYSS, Das Luzerner Osterspiel. 3 Bde, Bern 1967. Zum Spiel vgl. BERGMANN, Katalog der geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters, Nr. 94; vgl. auch Heinz WYSS, Art. „Luzerner Osterspiel“, in: VL 5 (1985), S. 1093–1099.

(„Adam nimmt ihr den Apfel ab, isst. Als er gegessen hat und sieht, dass er nackt ist, erschrickt er und sagt zu Eva [Adam zu Eva] ‚Männin, ich fürchte, dass wir betrogen wurden, die Schlange hat uns angelogen. Denn wie ich es sehe, so sind wir nackt und haben nichts an.‘ – Eva sieht sich erschrocken um und sagt zu Adam [Eva zu Adam] ‚Brich von diesem Feigenbaum die Äste ab, damit wir unsere Scham bedecken. Wir stehen hier ganz und gar entblößt und nackt, was mir zuvor nicht bewusst war.‘ – Mit diesen Worten binden sie Äste zusammen. Da mögen sie gut vorher etwas Geflochtenes parat gerichtet haben und sich vor die Scham halten und sich im Gehölz verbergen.“)

Adam antwortet dem Herrn dann auf seine Frage, warum er sich verborgen halte, *Darumb, Herr, das ich gar nacket was* (89, 410). Die Vorgänge werden szenisch genau geregelt: Adam erhält von Eva den Apfel und erkennt nach dessen Genuss seine Nacktheit. Diese Wahrnehmung wird durch Erschrecken markiert und dadurch wohl auch dem Zuschauer über entsprechende Gesten vor Augen geführt. Die schlagartige Erkenntnis von Nacktheit wird verbalisiert (*So sind wir nackend vnd hand nütt an*). Eva kann im Dialog ihre eigene Erkenntnis formulieren (*wir stand hie bloß vnd nacket gar*) und Vorschläge zur Abhilfe äußern: Flechtwerk solle die Scham verdecken, wie dann auch die Regieanmerkung fordert. Deren Realisierung entzieht die inszenierte Nacktheit der Darsteller schrittweise dem Blick der Zuschauer, indem zunächst die Scham verdeckt wird, dann die Figuren ganz aus dem Blickfeld treten. Möglicherweise ist dieses Verfahren wirkungsvoller, um die Scham des Stammelternpaares zu verdeutlichen, als den Zuschauern – wohl mit dem entsprechenden Schamempfinden – einen Blick auf völlig nackte Körper zu eröffnen. Wie im vorigen und auch im nachfolgenden Beispiel macht ohnehin die von einem Mann übernommene Rolle der Eva eine völlige Nacktheit in der Aufführung unwahrscheinlich.

Im „Zerbster Prozessionsspiel“ (1507 in Zerbst entstanden⁶³) erläutert die *ffigura*: *Der engel slug ohn aus dem paradeyze./ Als dysse figure thuet weysze./ Nackend enelendig unnd bloes.*⁶⁴ („der Engel vertrieb ihn aus dem Paradies, wie diese Figur zeigt, nackt, elend und entblößt“) Dazu vermerkt das Große Regiebuch (*Ordenunge und bestellunge der procession*):⁶⁵ *die Bader. Eynen Bom mit eyner slangen. Adam*

63 Vgl. Raymond Graeme DUNPHY, Zerbster Fronleichnamsspiel, in: VL 10 (1999), S. 1541–1544.

64 Willm REUPKE, Das Zerbster Prozessionsspiel 1507 (Quellen zur deutschen Volkskunde 4), Berlin/Leipzig 1930, V. 16a–19.

65 Vgl. Bernd NEUMANN, Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet (MTU 84/85), 2 Bde., München u. a. 1987, Nr.

vnd Eva naked mit questen, also mit Badewedeln, die beim Baden zur Bedeckung der Blöße dienten (vgl. die berühmte Stelle im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach). Das Stammelternpaar wird also von zwei Badern dargestellt. Wohl kaum sind hier ein nackter Bader und eine Bademagd, die sich nur den Badequast vor die Geschlechtsteile halten, den Blicken der Zuschauer beiderlei Geschlechts ausgeliefert, wie auch in der Anweisung nicht die Rede von einem Mann und einer Frau ist.⁶⁶ Vielmehr zeichnet sich der Einsatz so genannter *lipkleit* zur Vermittlung von Nacktheit ab. Dass bei der Inszenierung von Nacktheit zur heilsgeschichtlichen Verdeutlichung des Sündenfalls genau nach den Stadien von Unschuld und Sündenfall unterschieden wird, zeigt eine Luzerner Kostümliste (*Denckrodel der Kleydung vnd andrer nottwendiger Sachen*) aus dem Jahre 1583. Adam und Eva sollen dort *nacket sin in Lybkleidern*, die sie *vber den blossen lyb* ziehen; Kain und Abel jedoch, denen die Scham bereits vertraut war, sollen zusätzlich *Lybröck vber blosse Lybkleider* werfen (die *Lybröck* sind dabei *von rowen Schafffälen gemacht*).⁶⁷ Ins-

3401, S. 783–788.

66 Auch DUERR, Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 1, S. 292 bespricht die Stelle ausführlich, veranschlagt aber die Intention einer realistischen Darstellung vielleicht etwas zu hoch: „Nun ist in der Zerbster Anweisung von einem Mann und einer Frau gar nicht die Rede, sondern von ‚den Badern‘, und in der Tat wurde im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit normalerweise auch die Eva von einem Mann oder, genauer gesagt, von einem älteren, aber vorpubertären Jungen dargestellt, um der Stammutter eine tiefe Stimme zu ersparen.“

67 Marshall Blakemore EVANS, The Passion Play of Lucerne. An Historical and Critical Introduction, Nachdr. der Ausg. New York 1943, Millwood, NY 1975, S. 191, S. 193. Ich verweise an dieser Stelle auch auf DUERR, Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 1, S. 293f., der in dem Zusammenhang (449, A. 7) Belege für die Konstanz dieser Kostümierung auch in neueren Aufführungen versammelt und zudem eine instructive Abbildung einer Aufführung in Höritz (Böhmen) aus dem Jahre 1898 abdruckt, die das Nacktkleid des Gekreuzigten zeigt (ebd. S. 294). Hier erweist sich die Duerr häufig vorgeworfene „Sammlung willkürlich angehäufter Einzelbelege“ (z. B. Wolfgang LUDWIG-MAYERHOFER, Disziplin oder Distinktion? Zur Interpretation der Theorie des Zivilisationsprozesses von Norbert Elias, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 50 (1998), S. 217–237, hier S. 222f.) als durchaus hilfreich. Auch in der fotografischen Dokumentation der Oberammergauer Passionsspiel-Aufführung aus dem Jahre 1960 ist das Nacktkleid Christi gut ersichtlich (Karl THIEMIG, München 1960).

Unter „Bühnenstände und Personal der Passionsspielaufführung des Jahres 1560 (Redaktion [B])“ verzeichnet NEUMANN, Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit, S. 523–526 einen interessanten Beleg dafür, dass das Nacktkleid nicht als normale Kleidung gewertet wurde, denn am Rande der Aufzählung der Personen Adam, Eva, (Baptista), Daniel, Noe, Abraham, Davidt, Moyses, Ysaias, Jeremias, Lott, Jacob patriarch und (Hausvatter) steht der Vermerk: *dise ghörent zletst in lybcleydern in die vorhell, mogent aber den tag, so sy im ring sitzent, über die lybcleyder andre cleyder an han, dem spil zü zelügen*. (diese sind zuletzt im Nacktkleid in der Vorhölle vorgesehen, mögen aber den Tag über,

gesamt war, wie auch Reichel feststellt, im „Paradiesspiel der spätmittelalterlichen Bühne [...] für die Mimen, die wie die ersten Vertreter des Menschengeschlechtes oder der Christus der Passion unverhüllt bzw. enthüllt vor den Zuschauer zu treten hatten, ein Nacktkleid vorgesehen, das traditionell aus Leder gefertigt, den Körper vollständig umschloß.“⁶⁸ Zwischen Publikum und Schauspieler muss es eine Übereinkunft darüber gegeben haben, dass die entsprechenden kostümtechnischen Zeichen in der Aufführung als nackt interpretiert und gedeutet werden sollten, mit der entsprechenden Wirkung des nackten Körpers auf die Zuschauer und entsprechender emotiver Reaktionen.⁶⁹ Das Wort *naket* umfasste dabei ‚im Hemd‘ oder ‚in der Bruche‘ oder ‚trikotnackt‘.⁷⁰

Aus den Evangelien (Joh. 13,4; Mat. 27,27f.) ist nicht eindeutig zu entnehmen, ob die Kreuzigung Christi nackt erfolgte, was als theologisches Problem umfassend diskutiert wurde.⁷¹ Es gibt durchaus ikonographische Darstellungen des nack-

wenn sie im Ring sitzen und dem Spiel zuschauen, über dem Nacktkleid andere Kleider tragen). Die Liste der „Ausstattung der Darsteller bei der Aufführung des Passionsspiels im Jahre 1560 (?)“ (ebd., S. 526–530) sieht für den Auftritt von Adam und Eva *lybkleyder alls nacket* vor (ebd., S. 527), für Jacobus minor *eyn lybcleyd, an beinen alls nacket und barfüss* (ebd.), Judas verräter möge *ouch Nackett und barfüss an beinen und füssen* auftreten. (ebd., S. 528) Johannes baptist hat hingegen *Eyn lybcleyd und tirs hutt an*. (ebd.). Die Ergänzungsliste der Aufführung (ebd., S. 531–534) präzisiert für Adam und Eva: *nüt an dan lybkleyder alls nacket* (ebd., S. 531)

68 Andrea REICHEL, Wie nackt sind die Akte? Von himmlischen Hüllen und göttlichen Dessous, in: Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich (Literatur – Kultur – Geschlecht: Kleine Reihe 17), hrsg. v. Kerstin Gernig, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 301–326, S. 312.

69 Dass sich die Darsteller keinesfalls entblößten, zeigt auch die Beschreibung des „Theophilusspiels W“, denn hier wäre der entblößte Oberkörper des männlichen Darstellers der Maria problematisch, die ihrem Sohn die Brüste zeigt, um damit ihrer Fürsprache für den reuigen Sünder Nachdruck zu verleihen: *Su kint dut sint de brusten/ De du to dinen lusten/ Dicke heft gehe soghen*. („Sieh, mein Sohn, das sind die Brüste, an denen Du mit Freude oft gesogen hast.“), Volker KROBISCH, Die Wolfenbütteler Sammlung. Cod. Guelf. 1203 Helmst. Untersuchung und Edition einer mittelniederdeutschen Sammelhandschrift (Niederdeutsche Studien 42), Köln/Weimar/Wien 1997, S. 576–578.

70 Vgl. DUERR, Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 1, S. 292.

71 Zuerst ist die Diskussion bei Gregor von Tours greifbar. Im Rahmen einer theologischen Kontroverse zwischen Jakob Wimpfling und dem Heidelberger Theologieprofessor Daniel Zanckenried im Jahre 1499 beruft sich Zanckenried auf Nikolaus von Lyra, der den Brauch der nackten Kreuzigung von Sklaven beschreibt und eine Steigerung der freiwilligen Demütigung Christi durch völlige Nacktheit annimmt. Wimpfeling dagegen geht von einer Verhüllung der Genitalien aus, u. a. mit dem Hinweis, die Erzeugung von Mitleid und Liebe bedürfe keiner Nacktheit. (vgl. Klaus SCHREINER, Si homo non pecasset... Der Sündenfall Adams und Evas in seiner Bedeutung für die soziale, seelische und körperliche Verfaßtheit des Menschen, in: Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, hrsg. v.

ten Christus: „A few artists even dared to portray Christ in full nakedness. Michelangelo's Risen Christ was commissioned – by a cleric – completely nude, and the vulgar swirl of gilded drapery was only added later. Cellini carved a Christ nude on the cross which so scandalized Philip II of Spain that he covered the offending member with his own handkerchief.“⁷² Der Holzschnitt von Hans Burgkmair, „Nackter Christus am Kreuz“, entstanden ca. 1510,⁷³ kann als „an archetypal depiction of loneliness and, perhaps, degradation“⁷⁴ gewertet werden. Im Apokryphen Evangelium Nikodemi ist jedoch von einem Lendentuch die Rede, und im „Dialogus Beate Mariae et Anselmi de Passione domini“ (13. Jahrhundert) berichtet Maria, sie habe die Blöße ihres Sohnes mit einem Schleier verhüllt.⁷⁵ Diese Beschreibung wurde in ikonographische und dramatische Rezeptionsdokumente übernommen, wie sie mit den geistlichen Spielen greifbar werden: „Nacktheit und Marter bleiben sowohl historisch als auch symbolisch miteinander verknüpft. Während des gesamten Mittelalters ist der entblößte Körper verletzlich, folglich leidend. Die Künstler umgehen das Problem der unzüchtigen Nacktheit, indem sie die Fortpflanzungsorgane nicht darstellen oder, was häufiger der Fall ist, auf das rettende *perizonium* zurück-

Klaus Schreiner/Norbert Schnitzler, München 1992, S. 41–84, S. 64f.) Auch der Augustinereremit Johannes Paltz (gest. 1511) nennt Gründe für und wider Christi Nacktheit, genauso wie der Nürnberger Augustiner-Eremit Reinhard von Laudenburg (gest. 1503): „Gleich seinem Ordensbruder Johannes von Paltz vertrat er die Auffassung, daß Christus zwar mit nacktem Körper am Kreuze hing, seine Scham (*verenda*) aber bedeckt war.“ (Ebd., S. 66).

⁷² WALTERS, *The Nude Male*, S. 84.

⁷³ Basel, Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung.

⁷⁴ Craig HARBISON, *The Sexuality of Christ in the Early Sixteenth Century in Germany*, in: A Tribute to Robert A. Koch. *Studies in the Northern Renaissance*, hrsg. v. Gregory T. Clark u. a., Princeton Univ. 1995, S. 69–81, S. 69.

⁷⁵ Vom pseudo-anselmischen Dialog „*Interrogatio Sancti Anselmi de Passione Domini*“ existieren bereits im 13. Jahrhundert poetische Paraphrasen. Zeitgleich entstehen deutsche Prosaübersetzungen und Bearbeitungen (vgl. G. STEER, „Anselm von Canterbury“, in: VL 1, 1978, S. 375–381). In der Mitteldeutschen Reimfassung der „*Interrogatio*“ nach der Dessauer Hs. Cod. 24,8° (ed. Draholava CEPKOVÁ, mit einem Vorwort von Gabriele Schieb, Berlin 1982, DTM LXXII) aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts berichtet Maria von der Kreuzigung ihres Sohnes: *Da stunt er nackt und blæs. / Sy slugen en, das das bliut vlæs* (14, 481–486) („Da stand er nackt und entblößt da. / Sie schlugen ihn bis aufs Blut.“); *Sy czogin ym üs syn wät. / Do dackte ich synen lichnam behende.* (17, 598f.) („Sie zogen ihm sein Gewand herab. / Da bedeckte ich rasch seinen Leib“). Auch im Anselmus, einer Handschrift aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts, schildert Maria die Entblößung und Bedeckung des Heilands (Zeno oder die Legende von den heiligen drei Königen. Anselmus, Vom Leiden Christi. Nach den Handschriften hrsg. v. August LÜBBEN, Bremen 1869). Vgl. ferner die ähnliche Beschreibung in einem Lübecker Druck von 1521, Christoph WALTHER, *St. Anselmi Frage und Die sieben Tagzeiten vom Leiden Christi*, Norden 1890.

greifen.⁷⁶ Eine völlige Nacktheit Christi kann in der Aufführung sein Ausgeliefertsein und die entehrende Todesart der Kreuzigung deutlich unterstreichen und so wirkungsästhetisch die *passio* forcieren. Die Darreichung einer Schambedeckung durch Maria betont dann das Leid der Mutter und ruft bei den Zuschauern *compas-sio* ab.

Die Inszenierung von Nacktheit bei der Kreuzigung kann als „Affektmovens“⁷⁷ mehreren Zielen heilsgeschichtlicher Verdeutlichung dienen: „If the godhead incarnates itself to suffer a human fate, it takes on the condition of being both death-bound and sexed.“⁷⁸ Dabei folgt die Darstellung einem bestimmten Muster: „Jesus ist, soweit man das aus den überlieferten Spieltexten erkennen kann, in ein priesterliches Gewand (also nicht wie die übrigen in Alltagshabit) gekleidet. [...] Das Martyrium raubt ihm mit seinen priesterlichen Kleidern diesen Status. Die Entkleidung ist Teil der Schändung und gehört insofern zum ausführlich verbalisierten Programm der Folterknechte.“⁷⁹

Im „Egerer Fronleichnamspiel“ (auch „Egerer Passionsspiel“, Entstehung der Handschrift um 1500)⁸⁰ werden die Inszenierung der Nacktheit Christi und die Verhüllung der Scham stufenweise organisiert,⁸¹ was sich als Konstante der

76 BOLOGNE, Nacktheit und Prüderie, S. 354.

77 Ursula SCHULZE, Emotionalität im Geistlichen Spiel. Die Vermittlung von Schmerz und Trauer in der „Bordesholmer Marienklage“ und verwandten Szenen, in: Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Hrsg. v. Hans-Joachim Ziegeler, Tübingen 2004, S. 177–193, S. 182.

78 Leo STEINBERG, The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion, New York 1983, S. 13.

79 Jan-Dirk MÜLLER, Das Gedächtnis des gemarterten Körpers im spätmittelalterlichen Passionsspiel, in: Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung, hrsg. v. Claudia Öhlschläger/Birgit Wiens, Berlin 1997, S. 87. Ähnlich formulieren Klaus SCHREINER/Norbert SCHNITZLER, [Vorbemerkung zu] Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, München 1992, S. 13f.: „Passionstraktate, bildliche Darstellungen und geistliche Spiele brachten mittelalterlichen Frommen zur Anschauung, in welcher Weise Christus durch wiederholtes Entblößen und unwürdige, schändliche Kleidung erniedrigt worden war. Sich von jemandem bekleiden lassen zu müssen oder sich in etwas oder jemand anderen zu verwandeln, hatte mit Unfreiheit und Demut zu tun.“

80 Gustav MILCHSACK, Egerer Fronleichnamspiel (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 156), Tübingen 1881.

81 Dass Christi Entkleidung mit einiger Grausamkeit verbalisiert wurde, zeigt eine Fassung des Luzerner Passionsspiels, in der einer der Peiniger dem anderen wegen dessen Zögerlichkeit Vorhaltungen macht: *Wie thüst so gmach vnnd süberlich? / es dunckt mich schier, er rüwe dich. / Du müst auch dessen gar nit achten, / ob schon im der Rockh ist ahnbachen / Zü beiden sitten oben vnd*

Inszenierung von Nacktheit in den Spielen erweist. Denn Nacktheit wird durch verschiedene Strategien wiederholt in der Vorstellung der Zuschauer evoziert und damit permanent abrufbar gehalten, wozu auch die genaue Regelung der Abfolge der Präsentation des nackten und dann verhüllten Körpers zählt:

Sextus miles Sigenot accedit dicens:
Jhesus, zeuch ab dein gewant,
Das du müst werden geschant [...]
Et sic exuunt ei tunicam [...]
 (Milchsack 1881, 229, 6055a–6059a)

*Maria audiens cantum accedit cum Ioanne et ceteris et defert
 peplum dicens:*
O we, ich sich das creuz auff heben
Und mein trauz kindt dar an kleben
Hart dar an genagelt jemerleich.
O we, las dichs erbarmen, vatter im himelreich!
Ich pit dich, lieber freünt mein,

Maria dicit ad militem Tritinklee:
Nim von mir das klein schläirlein
Und pindt im das umb sein schoß,
Das er nit so jemerlich blos
Stee so gar an alles kleidt. [...]

Octavus miles Tritinklee summit peplum dicens:
Leich her den schleir, du altes weib,
Ich wil im verpintten seinen leib.
 (Milchsack 1881, 235, 6203d–6215)

(„Der sechste Soldat, Sigenot, tritt hinzu, während er sagt: Jesus, zieh dein Gewand aus, damit Du gestraft werden mögest – Und dann ziehen sie sein Gewand herab – den Gesang hörend, tritt Maria mit Johannes und den anderen hinzu und

vnden / vnnd im klept tieff in sinen wunden. / Daran ich wenig durenz hab. / Nütt dann, schrentz in flux herab! / Hiemit schrentzt Nero ime den Rockh mit aller / vngestümme vom lyb. („Wie handelst Du so vorsichtig und vornehm? Es scheint mir fast, als ob er Dir leid täte. Du sollst ganz und gar nicht darauf achten, obschon dass ihm der Rock auf beiden Seiten von oben bis unten festhaftet und ihm tief in seinen Wunden klebt. Das bekümmert mich wenig. Nun auf, reiße ihn rasch herunter. Hierauf reißt ihm Nero den Rock mit allem Ungestüm vom Leib.“), Wyss, Das Luzerner Osterspiel, S. 192, Lesartenapparat, vor 1–8a–b.

lässt ihren Schleier herab gleiten, während sie sagt: Oh weh, ich sehe das Kreuz aufragen und meinen geliebten Sohn daran elend fest genagelt hängen. Oh weh, erbarme Dich darüber, Himmlischer Vater! Ich bitte Dich, lieber Freund, – Maria sagt zum Soldaten Tritinklee: Nimm von mir diesen kleinen Schleier entgegen und binde es ihm um seine Lenden, damit er nicht so jammervoll entblößt so ganz und gar ohne jegliche Bekleidung sei. – Der achte Soldat Tritinklee hebt den Schleier empor und sagt: Gib mir den Schleier, Du alte Frau, ich werde seinen Körper bedecken.“)

Wie bei den vorherigen Beispielen sind Wortregie und Regieanmerkung aufs Engste verzahnt. Zunächst folgt die Adressierung Christi, er möge sein Gewand abstreifen. Teil der Strafe ist sein Ausgeliefertsein; nicht er selbst zieht das Gewand aus, sondern die Soldaten legen Hand an ihn. Nachdem Maria und Johannes hinzu getreten sind, laufen Worte und Gesten parallel, indem Maria den gemarterten Körper ihres Sohnes beschreibt und zugleich ihren Schleier löst. Die Notwendigkeit des Bedeckens mit dem Schleier verdeutlicht an sich schon die Nacktheit Christi, sie wird aber zusätzlich durch die Adressierung der Figur der Maria an den *Octavus miles Tritinklee* untermauert, die den nackten Zustand des Körpers durch Wortregie präsent hält (*jemerlich blos, an alles kleid*). Es ist bezeichnend, dass Christi Geschlechtlichkeit erst unmittelbar vor seinem Tod inszeniert und sogleich wieder verhüllt wird; „das Geschlecht ist Signum einer todverfallenen Körperwelt. [...] Das Geschlecht wird nur aufgerufen, um aus dem Erlösungsgeschehen definitiv entfernt zu werden, und zwar durch eine Frau, durch die Geste der Mutter.“⁸²

Ein ähnlicher Ablauf kann im „Heidelberger Passionsspiel“ beobachtet werden (Handschrift aus dem Jahre 1514, es handelt sich eventuell um eine als Leseexemplar konzipierte Abschrift von Mainzer Passionsspielaufführungen, die für die Jahre 1498, 1504 und 1510 bezeugt sind).⁸³ Hier bedeckt Maria selbst die Blöße ihres Sohnes, wohingegen sie diese Aktion im Egerer Spiel delegiert hatte.

⁸² MÜLLER, Das Gedächtnis des gemarterten Körpers im spätmittelalterlichen Passionsspiel, S. 87.

⁸³ Zum Spiel vgl. BERGMANN, Katalog der geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters, Nr. 62. Des Zusammenhangs wegen greife ich an dieser Stelle auf die Edition von Milchsack zurück, Gustav MILCHSACK, Heidelberger Passionsspiel (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart CL), Tübingen 1880. An weiteren Stellen wird im Heidelberger Passionsspiel Nacktheit inszeniert, so in der Szene mit dem Blinden: *Der blindt würfft das cleydt von im vnnd springtt zeu Jhesu* (Ebd., S. 30, nach 626).

*Jhesus dreggt das creücz fort. Darnach zcygennt sie Jhesum
nacket vß. Maria gett für Jhesum vnnd sprichtt:
O we, o we mir armenn mit wehe!
O we, o we, mir itzundt vnnd ymmer mehe!
Was sehenn ich herczleides nun?
O we, o we, liebes kindtt, wie siczest du
Sünder cleyder, nackett vnnd bloyß?
Ach, ymmer we, wye jst also groyß
Mein herczleydtt krencktt mich sere.
O we, o we mir heiüdt vnnd ymmer mere!
Maria bindt Jhesu einn duch vmb vnd secztz sich vndenn ann das creücze.
(Milchsack 1880, 232, 5220a–5228b)*

(„Jesus trägt das Kreuz fort. Danach ziehen sie Jesus nackt aus. Maria tritt vor Jesus hin und sagt: Oh weh, oh weh über mich Arme mit Schmerz! Oh weh, oh weh über mich jetzt und immerdar! Welchen Herzenskummer sehe ich nun? Oh weh, oh weh, geliebter Sohn, wie sitzt Du ohne Kleider nackt und entblößt da? Ach immerzu weh, wie ist mein Herzenskummer so groß, der mich schmerzhaft schwächt. Oh weh, oh weh über mich heute und immerzu! – Maria bindet Jesus ein Tuch um und setzt sich unten an das Kreuz.“)

Zunächst fordert die Regieanmerkung das Entblößen des gemarterten Körpers und damit das Exponieren von Nacktheit. Zu dieser visuell dargestellten Nacktheit tritt massiert die verbale Vermittlung von Nacktheit durch die Klage der Maria. Auffällig ist dabei der hohe Anteil an emotionalisierenden Interjektionen, die den Anblick des nackten Körpers kommentieren. Der Körper ist zugleich *Sünder Kleider*, *nackett* und *bloyß*. Dreifach wird demnach die Nacktheit Christi abgerufen, ehe sie wiederum mit dem visuellen Zeichen des Bedeckens präsent gehalten wird. Auch hier betrifft die Klage der Mutter vor allem die Blöße des Sohnes, was ebenso in anderen Texten beobachtet werden kann: „Mary’s grief at the naked humiliation of her condemned son marks a poignant moment in the most famous of 15th-century French Passion plays. And the anguish of the shamed mother enters the dramatizations invented by painters. Though they knew it to be Mary’s role to acquiesce in the Passion, they made the nakedness of her Son the single affliction against which she takes action.“⁸⁴

84 STEINBERG, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, S. 32.

Marias anschauliche verbale Schilderung dürfte die Imagination des Publikums in Kombination mit der inszenierten Nacktheit reziprok stimuliert haben, die zu evozierende Nacktheit nachzuvollziehen; vielleicht noch stärker an die Affekte und die Vorstellungskraft appellierend ist die gesungene Beschreibung der Nacktheit Christi,⁸⁵ wie sie z. B. im dreitägigen „Alsfelder Passionsspiel“ greifbar wird (im 15. Jahrhundert vermutlich in Friedberg entstanden (Hand A) und Anfang des 16. Jahrhunderts in Alsfeld (Hände B, C, D. u. a.) in den Jahren 1501, 1511 und 1517 aufgeführt),⁸⁶ zumal gerade die musikalische Komponente eine immense Wirkung auf die Zuschauer gehabt haben dürfte, da insbesondere Klagegesänge von der Liturgie her bekannt waren und in der Aufführung für eine feierlich-getragene Stimmung sorgen konnten:

Et sic Petrus recedit. Tunc Maria plangit et canit:
O we, o we des ganges, des ich ge,
synt ich myn kynt gemartelt se!
ach, das ich trug in myme schoß.
das hanget dort naked und bloiß!
o we, o we, o we! (5941a–5946)

(„Und sodann zieht sich Petrus zurück. Dann trauert Maria laut und singt: Oh weh, oh weh über den Gang, den ich gehe, da ich mein Kind gemartert sehe, ach, dasjenige, das ich in meinem Schoß getragen habe, das hängt dort nackt und entblößt! Oh weh, oh weh, oh weh!“)

Auch hier verdeutlichen emotionalisierende Interjektionen das Leid Marias beim Anblick ihres entblößten toten Sohnes, dessen Nacktheit „das Gedächtnis des gemarterten Körpers“⁸⁷ wirkungsvoll garantiert. Durch den Verweis auf die Mutter-

85 Zu Gesängen in den geistlichen Spielen, die oft einen bedeutenden Raum einnahmen, vgl. die Arbeit von Ernst August SCHULER, *Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters*, Kassel/Basel 1951; siehe das vorliegende Lied unter Nr. 131.

86 *Das Alsfelder Passionsspiel*, in: *Das Drama des Mittelalters. Die lateinischen Osterfeiern und ihre Entwicklung in Deutschland. Die Osterspiele. Die Passionsspiele. Weihnachts- und Dreikönigsspiele. Fastnachtspiele* (Deutsche Nationalliteratur 14), ed. Richard FRONING, Stuttgart 1891/92, Reprint Darmstadt 1964, S. 547–864. Zum Spiel vgl. BERGMANN, *Katalog der geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters*, Nr. 70; siehe auch Hansjürgen LINKE, *Alsfelder Passionsspiel*, in: VL 1 (1978), S. 263–267.

87 *So der Aufsatztitel von MÜLLER*, *Das Gedächtnis des gemarterten Körpers im spätmittelalterlichen Passionsspiel*.

schaft Marias kann die Darstellung des Leides der Mutter womöglich intensiviert werden.

Ein ganz anderes Potential der Wirkung erhalten die Marienklagen, da hier das Geschehen den leidenden, sterbenden Christus und seine mit ihm leidende Mutter fokussiert. Das kann am Beispiel der „Bordesholmer Marienklage“ (Handschrift von 1475/1476) gezeigt werden.⁸⁸ Sie ist außergewöhnlich wegen ihrer genauen Angaben zur Bewegung des Körpers der Maria im Raum, weshalb sie von Eggers sogar als „Spiel“⁸⁹ bezeichnet wird. Die Marienklage kann, wie eine lateinische Vorbemerkung angibt, in der Kirche oder *si bona est aura* außerhalb stattfinden; die Dauer wird auf etwa zweieinhalb Stunden beziffert. Als Requisiten bzw. Kostüme werden festgelegt: liturgische Gewänder in unterschiedlichen Farben und Abzeichen, ein Schwert aus Holz, ein Seidentüchlein, ein Kreuz und ein skulptierter Corpus Christi, „wahrscheinlich eine lebensgroße Holzplastik, die der Priester laut Regieanweisung [...] vor sich hält und die den Körper des Leidenden und Gestorbenen darstellt;“⁹⁰ die „Visualisierung des nackten Körpers soll in der Aufführung offenbar die emotionale Wirkung steigern.“⁹¹ Maria inszeniert die Verhüllung zunächst durch eine verbale Ankündigung.

*Eya du valsche Yoden deyt,
du werest da sere to bereyt
dat du myn leve kynt mochtest bevlecken.
ik wyl dat wedder bedecken. Hic velat
Id schal nicht lenger nacket stan,
mynen dôk wyl ik em umme slân;
wente ik arme moder Marie
eynen anderen doek wedder lye. (414–421)*

(„Wohlan, du verlogenes Judenvolk, Du warst so rasch dazu bereit, dass du mein geliebtes Kind beflecken solltest. Ich werde das wieder bedecken. – Hier bedeckt sie ihn. – Er soll nicht länger entblößt stehen, mein Tuch will ich ihm umbinden; denn ich arme Mutter Maria habe kein anderes Tuch herzugeben.“)

88 Karl MÜLLENHOFF, Bordesholmer Marienklage, in: ZfdA 13 (1867), N.F., S. 288–319; siehe ferner Gustav KÜHL, Die Bordesholmer Marienklage, in: NDJB 24 (1898), S. 40–66, Anhang 1–14.

89 Hans EGGERS, „Bordesholmer Marienklage“, in: VL 1 (1978), S. 958–960.

90 SCHULZE, Emotionalität im Geistlichen Spiel, S. 184.

91 Ebd.

Wieder setzt Maria den Schleier ein, um den Gekreuzigten zu bedecken (*cum quo tegit lumbus crucifixi*, 421b). Bei dieser Textstelle ist die Koppelung von Leid durch Christi Nacktheit mit der Schuldzuweisung an die Juden auffällig.⁹² Die Mutter-Sohn-Beziehung steht dabei im Vordergrund durch Bezeichnungen wie *leves kynt* und *arme moder Marie*.

Damit werden insgesamt die Entkleidung Christi bzw. seine Nacktheit am Kreuz und ihre Verhüllung zeichenhaft mit heilsgeschichtlich belehrender Intention durchgeführt. Theologisch wäre ein nackter Christus überdies bedenklich, denn es „ist eine Verkehrung der kosmischen Ordnung, wenn der Mensch bekleidet vor seinen nackten Herrn tritt.“⁹³

Abschließend soll noch ein kurzer Blick auf die szenische Darstellung des Jüngsten Gerichts⁹⁴ bzw. des Descensus geworfen werden. Die entsprechende Regieanmerkung im „Donaueschinger Passionsspiel“, das für seine detaillierten Bühnenanweisungen bekannt ist, lautet: *Doch sond die alt vatter nackt oder in wissen hemdern har uss/ und vil kleiner kinden gantz/ nackt vor innen mit uff gehepten/ hendt des glich die alten us// gan.* (nach 3948) („doch sollen die Altväter nackt oder in weißen Hemden heraus treten und viele kleine Kinder ganz nackt vor ihnen mit erhobenen Händen und ebenso wie die Alten heraustreten.“).⁹⁵ Hier also zeigt sich die Austauschbarkeit von *nacket* und *im Hemd*,⁹⁶ sollten die Erwachsenen einen Auftritt ‚ganz nackt‘ bevorzugt haben, ist hier das erwähnte *lipkleid* anzunehmen: „Da die

92 Siehe dazu allgemein Edith WENZEL, „Do worden die Judden alle geschant“. Rolle und Funktion der Juden in spätmittelalterlichen Spielen, München 1992.

93 BOLOGNE, Nacktheit und Prüderie, S. 357.

94 Nackte Körper beim Jüngsten Gericht werden in mehreren Illustrationen des „Berliner Weltgerichtsspiels“, einer Lesehandschrift, wiedergegeben: Berliner Weltgerichtsspiel. Augsburger Buch vom Jüngsten Gericht. Ms. germ. fol. 722 der Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Abbildung der Handschrift mit einer Einleitung und Texttranskription, ed. Ursula SCHULZE, Göttingen 1991, Litterae 114, fol. 10^r, 11^r, 14^r.

95 Das Donaueschinger Passionsspiel (RUB 8046). Nach der Handschrift mit Einleitung und Kommentar neu ed. Anthonius H. TOUBER, Stuttgart 1985; Der Text, der hier von der Edition Eduard Hartls (Bd. 4, 249, nach 3948) differiert, sollte, wie Toubert im Lesartenapparat angibt, wohl lauten: „in oder] in *im Rand vor* oder, *Verschreibung für* oder in“ (239). Das Donaueschinger Passionsspiel. Nach der Handschrift. Mit Einleitung und Anmerkungen aufgrund der Handschrift, hrsg. v. Eduard HARTL, Leipzig 1942 (Das Drama des Mittelalters 4).

96 Auch eine andere partielle Verhüllung konnte die Bezeichnung ‚nackt‘ umfassen, nämlich „es hieß in einer Aufführung des Lebens des hl. Martin im Jahre 1496, daß die Betreffenden lediglich den Unterleib bedeckt trugen, denn als Lucifer einem ‚nackt‘ aus der Hölle steigenden Teufel mit der

natürliche Nacktheit im Mittelalter und der Frühen Neuzeit in den meisten gesellschaftlichen Bereichen verpönt war, blieb, dort wo sie sich gelegentlich nicht vermeiden ließen, wie z. B. in geistlichen Schauspielen [...], nur die Möglichkeit, diese künstlich durch fleischfarbene oder weiße [...] Kostüme darzustellen.“⁹⁷ Auch der Auftritt der Kinder ‚ganz nackt‘ ist allein schon im Hinblick auf die Temperaturverhältnisse zur Zeit der Oster- und Passionsspielaufführungen wenig wahrscheinlich.

Als vorsichtiges Fazit lässt sich festhalten: In den frühen Nürnberger Fastnachtspielen wird überwiegend mittels Wortregie auf (z.T. partielle) Nacktheit rekurriert, die zur Komisierung, wenn nicht gar Karnevalisierung funktionalisiert werden kann. Nacktheit wird dabei von einer männlichen oder weiblichen (stereotypen) Rolle geschildert und ist häufig mit Sexualität oder auch mit Fäkalienkomik verbunden. Bewusste Setzungen von Performativität sind in den behandelten Textstellen nur rudimentär zu greifen und umfassen vor allem die Adressierung des Publikums und seine Wahrnehmungslenkung.

In den geistlichen Spielen kommen keineswegs ganz nackte Personen vor. Eine zeichenhafte Inszenierung von Nacktheit ist hier ausreichend, um eine möglichst breitenwirksame und effektive christliche Belehrung und Erbauung zu erreichen und eventuell die heilsgewissernde *compassio* bei den Zuschauern abzurufen. Oft wird die Vorstellung von Nacktheit zunächst mittels Wortregie evoziert und dann – wie die Regieanmerkungen nahe legen – visualisiert oder umgekehrt, oder Handlungen und Verbalisierung laufen parallel und ergänzen sich gegenseitig, so dass das Bewusstsein von Nacktheit durch verbale und audiovisuelle, in einigen Fällen auch durch musikalische Mittel präsent gehalten wird.

Es ergibt sich eine differierende Kontextualisierung von Nacktheit: Im fastnächtlichen Rahmen bewirkt die Erwähnung des nackten Körpers Komik, im Rahmen des Passionsgeschehens löst der nackte Körper Anteilnahme und Mitleid aus. Der in den Texten widergespiegelte kulturelle Code von Nacktheit wird in Aufführungen von Spielen demnach instrumentalisiert und in den Dienst bestimmter Wirkungsabsichten gestellt.

Insgesamt werden in den mittelalterlichen Spielen Körper-Dramen (Bachtin) inszeniert, Dramen von Essen, Trinken und Entleerung, von Eheanbahnungen und

Fackel zu nahe kam, setzte er dessen Hosen in Flammen“, DUERR, Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 1, S. 293.

97 JÜTTE, Der anstößige Körper, S. 114.

Geschlechtsakten, aber auch von Entblößung, Marter, Fragmentierung und Tod. Möglicherweise ist dabei der nackte Körper selbst schon zum zeichenhaften Drama avanciert.

Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:

Andrea GRAFETSTÄTTER, Die Performanz von Nacktheit im mittelalterlichen Spiel, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 355–386.

ANDREAS GOLTZ

Der nackte Theoderich

Ein Verfolger auf dem Weg in die Verdammnis

Der Ostgotenkönig Theoderich der Große (frühe 450er Jahre–526) galt im Mittelalter vielfach als Tyrann, häretischer Verfolger und Papstmörder. Um seinen Tod rankten sich schauerliche Legenden. Diese verdeutlichten, dass der gottlose Arianer den Verfolgertod gestorben war und seine Seele im Höllenfeuer brannte. Als besonders wirkmächtig erwies sich die Erzählung Gregors des Großen vom Vulkansturz des Ostgotenkönigs, der seine Strafe *discinctus et discalceatus* erlitt. Während Gregors Formulierung bezüglich der Entkleidung Theoderichs noch etwas vage blieb, wählten spätere Quellen eine deutlichere Sprache und berichten, dass der Ostgotenkönig *nudus* in den Vulkan stürzte. Die Nacktheit des Verdammten erfüllte hierbei verschiedene Funktionen: Sie versinnbildlichte die Sündhaftigkeit und Gottesferne sowie den Opfer- bzw. Gefangenenstatus Theoderichs und machte deutlich, dass der einst bedeutende Herrscher zur Stunde seines Todes jeglicher Macht beraubt und dem göttlichen Strafgericht hilflos, erniedrigt und in völliger Verletzlichkeit ausgeliefert war. Zudem verwies die Nacktheit in Verbindung mit der Todesstunde und dem Sturz in den Vulkankrater eindeutig auf das jenseitige Schicksal des Ostgotenkönigs, dessen Seele bereits unmittelbar nach seinem Tode im Höllenfeuer schmorte.

Bemerkenswerterweise begegnet das Motiv der Nacktheit des Sünders auch im Umfeld der Dietrich-Sage und -Dichtung. Unter den verschiedenen Überlieferungen, die das Ende des beliebten Helden behandeln, findet sich auch eine Tradition, nach der Theoderich/Dietrich, im Bade sitzend, einen kapitalen Hirsch erblickte, sich nackt auf ein plötzlich erscheinendes dämonisches (schwarzes) Pferd schwang und auf diesem – für immer oder nur vorübergehend – in die Hölle entführt bzw., in freundlicheren Versionen, in eine andere Welt entrückt wurde. Mit dem Motiv des Bades, das möglicherweise in der Wannenform von Theoderichs Sarkophag seinen Ursprung hat, erfährt die Nacktheit des Herrschers bei seinem Tod eine rationale Erklärung und verliert ihre in der Gregor-Tradition dominierende negative Bedeutung, was die Möglichkeit für ein versöhnlicheres Ende des Königs schuf.

Als der Ostgotenkönig Theoderich der Große im August des Jahres 526 mit über siebzig Jahren in Ravenna starb, gönnte ihm die römisch-katholisch geprägte Nachwelt weder die irdische noch die ewige Ruhe.¹ Nicht nur, dass die sterblichen

¹ Theoderich der Große (frühe 450er Jahre–526) gehört zweifellos zu den von der Forschung meistbehandelten Herrschern der Völkerwanderungszeit. Aus der Fülle an Fachliteratur seien an

Überreste des als Tyrann, häretischer Verfolger und Papstmörder geschmähten Herrschers wohl schon im 6. Jahrhundert aus seinem berühmten Grabmal (Abb. 1) entfernt wurden und das Bauwerk zu einem katholischen Oratorium umgeweiht wurde.² – Im 8. Jahrhundert zeigte man in Ravenna nur noch den leeren Porphyrsarkophag Theoderichs (Abb. 2), der sich überdies nicht mehr im Innern des Grabmales befand, sondern vor dem Monasterium S. Maria (Rotonda) aufgestellt war.³ – Auch um den Tod des Ostgotenkönigs rankten sich schon bald zahlreiche schauerliche Berichte und Legenden, die keinen Zweifel daran ließen, dass der

dieser Stelle, neben der weiterhin unverzichtbaren Monographie von Wilhelm ENSSLIN, Theoderich der Grosse, 2. Aufl., München 1959, und den beiden italienischen Sammelbänden zum Jubiläumsjahr 1992: *Teoderico il Grande e i Goti d'Italia. Atti del XIII Congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo*, Milano 2–6 novembre 1992. *Centro italiano di studi sull'alto medioevo Spoleto*, 2 Bde., Spoleto 1993; Antonio CARILE (Hrsg.), *Teoderico e i Goti tra Oriente e Occidente. Congresso internazionale, Ravenna 28 settembre–2 ottobre 1992, Ravenna 1995, nur folgende neuere Studien erwähnt*: Herwig WOLFRAM, *Die Goten. Von den Anfängen bis zur Mitte des sechsten Jahrhunderts. Entwurf einer historischen Ethnographie*, 3. Aufl., München 1990; Peter HEATHER, *Goths and Romans 332–489*, Oxford 1991; John MOORHEAD, *Theoderic in Italy*, Oxford 1992; Biagio SAIITA, *La civilitas di Teoderico. Rigore amministrativo, 'tolleranza' religiosa e recupero dell'antico nell'Italia ostrogota* (*Studia historica* 128), Rom 1993; Jan PROSTKO-PROSTYŃSKI, „*Utraeque res publicae*“. *The Emperor Anastasius I's Gothic Policy (491–518)* (*Publikacje Instytutu Historii UAM 1*), Poznań 1994; Peter HEATHER, *Theoderic, King of the Goths*, in: *Early Medieval Europe 4* (1994), S. 145–173; Dorothee KOHLHAS-MÜLLER, *Untersuchungen zur Rechtsstellung Theoderichs des Großen* (Rechtshistorische Reihe 119), Frankfurt a. M. u. a. 1995; Christian ROHR, *Der Theoderich-Panegyricus des Ennodius* (MGH Studien und Texte 12), Hannover 1995; Peter HEATHER, *The Goths*, Oxford 1996; Ingemar KÖNIG, *Aus der Zeit Theoderichs des Großen. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar einer anonymen Quelle* (Texte zur Forschung 69), Darmstadt 1997, und jüngst Frank AUSBÜTTEL, *Theoderich der Große*, Darmstadt 2003.

Zum Tod Theoderichs am 30. August 526 vgl. ANONYMUS VALESIANUS 95 (ed. König); Procopius *Bellum Gothicum* I 1.39 (ed. Haury/Wirth). Das Geburtsjahr Theoderichs läßt sich nicht genau ermitteln, dürfte jedoch in die frühen 450er Jahre fallen (zur Diskussion stehen 451, 453, 454 und 456). Vgl. hierzu etwa John R. MARTINDALE, *The Prosopography of the Later Roman Empire Vol. II*, Cambridge u. a. 1980, s. v. Theodericus 7, S. 1077–1084; ENSSLIN, *Theoderich*, S. 10; WOLFRAM, *Goten*, S. 263; Herwig WOLFRAM, *Das Reich und die Germanen. Zwischen Antike und Mittelalter* (Siedler Deutsche Geschichte 1), Berlin 1990, S. 279; AUSBÜTTEL, *Theoderich*, S. 18. Theoderich hatte also 526 auf jeden Fall die 70 erreicht, sehr wahrscheinlich sogar überschritten.

2 Vgl. AGNELLIUS *Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis*, Vita Iohannis XX 39 (MGH SRL 304,11–17 = ed. Nauerth [FC 21] 202,14–204,3), sowie Robert HEIDENREICH/Heinz JOHANNES, *Das Grabmal Theoderichs zu Ravenna*, Wiesbaden 1971, S. 68–74; Friedrich W. DEICHMANN, *Ravenna – Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, Bd. 2: *Kommentar*, 1. Teil. Wiesbaden 1974, S. 212.

3 Vgl. die Quellen- und Literaturangaben in der vorherigen Anm.

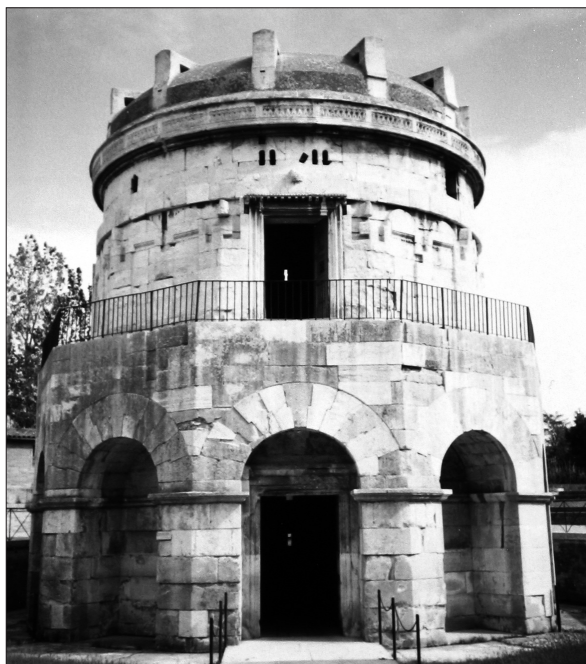


Abbildung 1: Grabmal Theoderichs des Großen in Ravenna, Foto privat.

gottlose Arianer den Verfolgertod gestorben war und seine Seele im Höllenfeuer brannte.⁴

Die Gründe für diese extrem negative Rezeption Theoderichs sind vielschichtiger Natur und vor dem Hintergrund der spezifischen Situation in Italien im 6. Jahrhundert zu betrachten. Eine detaillierte Analyse kann in diesem Rahmen verständlicherweise nicht erfolgen, doch sei kurz

auf die wichtigsten Aspekte verwiesen⁵: Zum einen hatte sich in den letzten Lebensjahren Theoderichs das ohnehin nicht konfliktfreie, aber doch lange Zeit funktionierende und für beide Seiten vorteilhafte Verhältnis zur katholischen Kirche erheblich verschlechtert. Mit der Überwindung des Akakianischen Schismas, das

4 Vgl. hierzu etwa: Gerhard SCHNEEGE, Theoderich der Grosse in der kirchlichen Tradition des Mittelalters und in der Deutschen Heldensage, in: DZG 11 (1894), S. 18–45; Erich BENEDIKT, Die Überlieferungen vom Ende Dietrichs von Bern, in: Festschrift für Dietrich Kralik dargebracht von Freunden, Kollegen und Schülern, Horn 1954, S. 99–111; ENSSLIN, Theoderich, S. 317f., S. 332–345; Heinrich Joachim ZIMMERMANN, Theoderich der Große – Dietrich von Bern. Die geschichtlichen und sagenhaften Quellen des Mittelalters (Diss.), Bonn 1972, passim; AUSBÜTTEL, Theoderich, S. 144, S. 155–158, und weiter unten.

5 Zur Problematik der letzten Lebensjahre Theoderichs generell vgl. etwa ENSSLIN, Theoderich, S. 305–320; WOLFRAM, Goten, S. 327–332; MOORHEAD, Theoderic, S. 212–258; KÖNIG, Zeit Theoderichs, S. 88–95, S. 182–209; AUSBÜTTEL, Theoderich, S. 129–148, und demnächst Andreas GOLTZ, Barbar – König – Tyrann. Das Bild Theoderichs des Großen in der Überlieferung des 5.–9. Jahrhunderts (Millennium-Studien), Berlin/New York 2008 (im Druck).

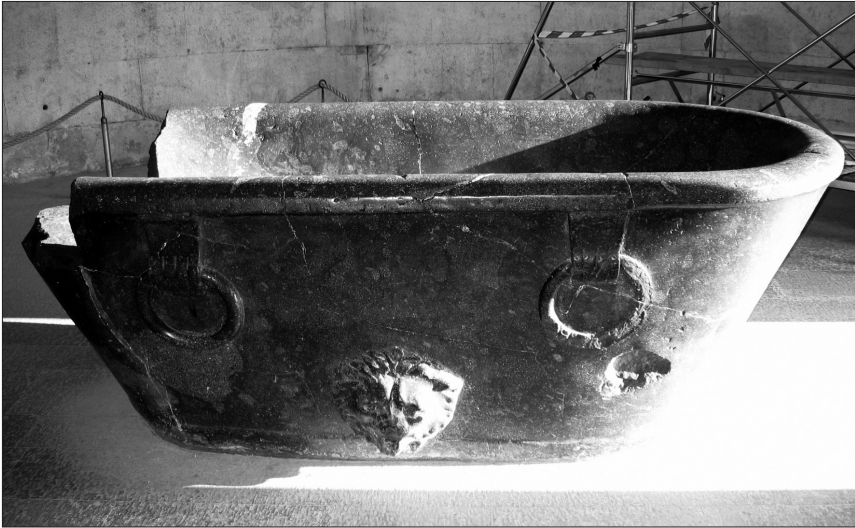


Abbildung 2: Porphyrsarkophag Theoderichs des Großen im Obergeschoß des Grabmales, Foto privat.

in der 480er Jahren im Zuge der theologischen und kirchenhierarchischen Auseinandersetzungen zwischen Rom und Konstantinopel entstanden war, entfiel die Rolle des arianischen Ostgotenkönigs als Schutzmacht der römisch-katholischen Kirche gegen das monophysitische und bezüglich des päpstlichen Primatanspruches renitente Byzanz; Senat und Kirche näherten sich seit 519 wieder dem oströmischen Kaiser an. Verschärft wurde diese Entwicklung noch durch den Umstand, dass in den 520er Jahren Theoderichs Lebenswerk bedrohlich ins Wanken geriet: Der Tod seines Schwiegersohnes und designierten Nachfolgers Eutharich, der allmähliche Zerfall des mühsam aufgebauten germanischen Staatenbündnisses, das Ableben des den Ostgoten loyal ergebenen Papstes Hormisdas und der Pontifikatsbeginn des byzanzfreundlichen und den arianischen ‚Barbaren‘ reservierter gegenüberstehenden Johannes I. im Jahr 523 belasteten die Herrschaft des alternden Herrschers und weckten sowohl in Italien als auch in Byzanz Hoffnungen und Begehrlichkeiten nach einem stärkeren Einfluss, wenn nicht einer Wiedergewinnung der Apenninhalbinsel. Die hieraus resultierenden Spannungen mit Kreisen der italischen Senatsaristokratie entluden sich im Boethius-Prozess und in den Hinrichtungen des

Gelehrten und seines Schwiegervaters Symmachus wegen Hochverrates. Als dann Kaiser Justin überdies im Osten eine Arianerverfolgung durchführte, fühlte sich Theoderich genötigt, einerseits seinen bedrohten Glaubensgenossen zu Hilfe zu eilen, andererseits – und dies dürfte der Hauptbeweggrund gewesen sein, denn die Verfolgung bedrohte indirekt das italische Ostgotenreich – seine eigene gefährdete Stellung als arianischer Herrscher zu schützen.⁶ Er drängte den bejahrten Papst Johannes I. zu einer Gesandtschaftsreise nach Konstantinopel, um der Verfolgung Einhalt zu gebieten. Die Gesandtschaft des Papstes mündete jedoch weniger in einen Erfolg Theoderichs – immerhin wurde aber die Verfolgung eingestellt – als vielmehr in einen gewaltigen Triumph des Papsttums, da Papst Johannes vom byzantinischen Hof mit Ehren überschüttet wurde. Als er nach Ravenna zurückkehrte, ließ ihn der Ostgotenkönig auf eine schwer rekonstruierbare Art und Weise seine Ungnade spüren, und wenig später verstarb der durch die Reise sicherlich entkräftete, altersschwache Papst in ostgotischem Gewahrsam.

Damit war aus dem einst beliebten und wegen seiner Klugheit und Toleranz gerühmten Herrscher⁷ innerhalb weniger Jahre in Kreisen der Senatsaristokratie und des Klerus ein Tyrann, häretischer Verfolger und Papstmörder geworden. Vermutlich hatte schon Papst Johannes bzw. die päpstliche Entourage die Bedrohung der italischen Christen durch Theoderich ein wenig dramatisiert, um den delikaten Umstand, dass ein Papst im Namen eines Häretikers um die Aufhebung einer Häretikerverfolgung bat, zu kaschieren und zu rechtfertigen.⁸ Da es jedoch für eine konkrete Bedrohung an Belegen, sprich Opfern mangelte, wurden die wegen politischer Vergehen hingerichteten Senatoren Boethius und Symmachus zu Glaubensopfern umgedeutet und das Ableben des Papstes sowie das angebliche Ende seiner

6 Der letzte Aspekt wird in der Forschung häufig nicht oder nur ungenügend beachtet. Vgl. hierzu MOORHEAD, Theoderic, S. 238, und demnächst GOLTZ, Barbar – König – Tyrann.

7 Vgl. etwa ANONYMUS VALESIANUS 59–62 (ed. König); Johannes MALALAS Chronographia XV 9f. (ed. Thurn 306,27–308,62 = ed. Dindorf 383,5–385,1); PROCOPIUS Bellum Gothicum I 1.27–31 (ed. Hauray/Wirth).

8 Vgl. hierzu auch Heinz LÖWE, Theoderich der Große und Papst Johann I., in: HJ 72 (1953), S. 83–100. Nach der 1. und 2. Redaktion des Liber pontificalis (Epitome Felicianiana [LV] Vita Iohannis [ed. Duchesne 104,12–18]; Epitome Cononiana [LV] Vita Iohannis [ed. Duchesne 104,9–15]; Liber pontificalis [LV] Vita Iohannis [ed. Duchesne 275,6f. u. 9f.]) hatte Theoderich angeblich gedroht, bei einem Scheitern der Mission ganz Italien mit dem Schwert zu vernichten. Angesichts der realen Möglichkeiten des Ostgotenkönigs, seiner bisherigen Religionspolitik und der folgenden Entwicklungen steht fest, dass eine derart radikale Drohung eine maßlose Übertreibung und keinesfalls glaubwürdig ist.

Begleiter zum gewaltsamen Märtyrertod stilisiert.⁹ Verstärkt wurde dieser Prozess noch durch die byzantinische Rückeroberung Italiens im Gotenkrieg. Denn zum einen befanden sich Senatsaristokratie und Klerus angesichts der machtpolitischen Veränderungen, des eigenen Wechsels auf die byzantinische Seite, des Misstrauens und der Geringschätzung der siegreichen Byzantiner, denen sie teilweise Rechenschaft über die eigene politische Tätigkeit unter den Ostgotenherrschern geben mussten¹⁰, in dem Dilemma, vor sich und anderen die langjährige Kooperation mit Theoderich zu rechtfertigen sowie das Umschwenken auf die Seite der Byzantiner plausibel zu begründen und sich gegen den Vorwurf der Illoyalität und des Verrats zu immunisieren. In dieser heiklen Situation empfahl es sich, die frühe Regierung des Ostgotenkönigs als gerechte und von Byzanz anerkannte Herrschaft zu schildern, die letzten Lebensjahre hingegen in den düstersten Farben zu malen und die eigene Märtyrerhaltung unter den Ostgoten zu betonen.¹¹

Zum anderen führte der fast zwanzigjährige Gotenkrieg zur Verwüstung Italiens und zu ungeheuren Verlusten unter der Bevölkerung¹², was sich in mehrfacher Hinsicht auf die Rezeption Theoderichs auswirkte: Nicht nur, dass sich durch die Verheerungen des Krieges und das Leid der Bevölkerung, welches zweifellos hauptsächlich den Ostgoten angelastet wurde, das generelle Bild der ‚barbarischen‘ Eroberer verfinsterte, was nicht ohne Folgen für die Vorstellungen über ihren Reichsgründer blieb. Auch das Interesse an endzeitlichen Fragen nahm, wie häufig in Krisenzeiten, stark zu und verlangte nach tröstlicher Gewissheit über die Bestra-

9 Das eindrucksvollste und wirkmächtigste Beispiel hierfür ist die „Vita Iohannis“ im „Liber pontificalis“ (ed. Duchesne 104–107, 275f.). Vgl. hierzu auch den Kommentar von Louis Duchesne in seiner Edition, *Le Liber Pontificalis*, Bd. 1, Texte, introduction et commentaire par l'abbé Louis DUCHESNE, Paris 1886, S. 277f.; sowie AUSBÜTTEL, Theoderich, S. 139, und demnächst GOLTZ, Barbar – König – Tyrann.

10 Vgl. zum teilweise gespannten Verhältnis der Byzantiner zu den italischen Eliten PROCOPIUS *Bellum Gothicum* III 20.5–7, 21.14, 24.14–16, 25.14–16; III 13.12 (ed. Haury/Wirth) und *Historia arcana* XXIV 9 (ed. Haury/Wirth).

11 Dieses zweigeteilte Bild Theoderichs prägt die Quellen aus der Mitte des 6. Jahrhunderts: den „Liber pontificalis“, Procopius' „Bellum Gothicum“ und den „Anonymus Valesianus II“. Vgl. hierzu demnächst GOLTZ, Barbar – König – Tyrann (wie Anm. 6).

12 Zu dem erbittert geführten und insbesondere für die Zivilbevölkerung verlustreichen Gotenkrieg (535–552/555) vgl. etwa WOLFRAM, *Goten*, S. 338–360; ROY BOSS, *Justinian's Wars: Belisarius, Narses and the Reconquest of the West*, Stockport 1993; Berthold RUBIN/Carmelo CAPIZZI, *Das Zeitalter Justinians*, 2. Bd., Aus dem Nachlass von Berthold Rubin hrsg. v. Carmelo Capizzi, Berlin/New York 1995, S. 60–200; James A. St. EVANS, *The Age of Justinian. The Circumstances of Imperial Power*, London/New York 1996, S. 136–154, S. 171–181.

fung weltlicher Sünder und Verbrecher. Der relativ rasche Tod Theoderichs¹³ bot sich hier als erbauliches und mahnendes Beispiel eines Verfolgertodes geradezu an und wurde entsprechend von klerikaler Seite propagiert. Diese Sicht auf den Ostgotenkönig wurde schließlich für das Mittelalter prägend¹⁴, da die katholische Kirche und das Papsttum die gesellschaftlichen Kräfte in Italien waren, die nach der Katastrophe des Gotenkrieges, des Verschwindens der Senatsaristokratie – sei es durch physische Vernichtung, Auswanderung, Marginalisierung oder Rückzug –, des Einfalls der Langobarden und der nur unzureichenden Präsenz der Byzantiner immer mehr an Bedeutung und Einfluss gewannen und gerade auf geistigem Gebiet die Führungsrolle übernahmen.¹⁵

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass bereits Mitte des 6. Jahrhunderts verschiedene Versionen vom grausigen Ableben Theoderichs kursierten, ja die Quellen dieser Zeit gerade in Bezug auf das Ende des Ostgotenkönigs einen erstaunlichen Ideenreichtum an den Tag legen: Nach der 1. Redaktion des „Liber pontificalis“¹⁶ – einer Sammlung recht schlichter, vermutlich von niederen Geistlichen

13 Ungeachtet der verschiedenartigen Berichte über Theoderichs Tod stimmen mehrere Quellen darin überein, daß er relativ plötzlich erfolgte: Vgl. etwa PROCOPIUS *Bellum Gothicum* I 1.31–39 (ed. Haury/Wirth); ANONYMUS VALESIANUS 94f. (ed. König); die 1. Redaktion des *Liber pontificalis* (*Epitome Felicianiana* [LV] *Vita Iohannis* [ed. Duchesne 106,8–14]; *Epitome Cononiana* [LV] *Vita Iohannis* [ed. Duchesne 104,32–106,2]); *Liber Pontificalis* (LV) *Vita Iohannis* (ed. Duchesne 276,9f.); GREGOR VON TOURS *Liber in gloria martyrum* 39 (MGH SRM 63,20–22); GREGOR DER GROSSE. *dialogi* IV 31 (MGH SRL 540 = ed. Vogüé [SC 265]).

14 Vgl. hierzu etwa SCHNEEGE, Theoderich; BENEDIKT, Überlieferungen; ZIMMERMANN, Theoderich – Dietrich.

15 Zur Geschichte Italiens im Frühmittelalter vgl. etwa Werner GOEZ, *Grundzüge der Geschichte Italiens in Mittelalter und Renaissance* (Grundzüge 27), Darmstadt 1975, S. 29–60.

16 Zum „Liber pontificalis“ und der Problematik seiner Redaktionen, deren 1. nur in zwei Kurzfassungen, der „*Epitome Felicianiana*“ und der „*Epitome Cononiana*“ überliefert ist, vgl. etwa die Einleitungen in den Editionen von Louis Duchesne (*Le Liber Pontificalis*, Bd. 1, *Texte, introduction et commentaire* par l'abbé Louis Duchesne, Paris 1886) und Theodor Mommsen (MGH GPR I) sowie Felix G. ROSENFELD, *Ueber die Composition des Liber pontificalis bis zu Papst Constantin (715)* (Diss.), Marburg 1896; Walter BERSCHIN, *Der Liber Pontificalis*, in: Walter FRÖHLICH u. a. (Red.), *Liber ad magistrum*. Festgabe Herrn Universitätsprofessor Dr. Johannes Spörl zu seinem 60. Geburtstag dargebracht von seinen Schülern, München 1964, S. 33–39; Ottorino BERTOLINI, II „Liber Pontificalis“, in: *La storiografia altomedievale* (Settimane di studio del Centro Italiano di studi sull' alto medioevo 17), Spoleto 1970, S. 387–455; Walter BERSCHIN, *Biographie und Epochenstil im lateinischen Mittelalter*, Bd. 1: *Von der Passio Perpetuae zu den Dialogi Gregors des Großen*, Stuttgart 1986, S. 270–277; Raymond DAVIS, *The Book of Pontiffs (Liber Pontificalis)*. The Ancient Biographies of the First Ninety Roman Bishops to A.D. 715. Translated with an Introduction by Raymond Davis. (TTH 5), Liverpool 1989.

verfasster Papstbiographien, die unter Hormisdas (514–523) erstellt und bis Felix IV. (526–530) fortgesetzt wurde – ereilte Theoderich 98 Tage nach dem Kerkertod von Papst Johannes das göttliche Strafgericht und der Ostgotenkönig wurde vom Blitz hinweggerafft.¹⁷ Mit dieser drastischen Todesart ordnet sich die 1. Redaktion in die altkirchliche Tradition des Verfolgertod-Motivs ein: besonders hartnäckige Häretiker oder Verfolger der Kirche starben auf so spektakulär-grausige Weise, so dass kein Zweifel daran bestehen konnte, dass sich in ihrem Tod göttliche Strafe und Allmacht manifestierten.¹⁸ Das Motiv des Blitzschlages fand in diesem Zusammenhang zwar eher selten Verwendung – größerer Beliebtheit erfreuten sich Würmer und Geschwüre –, vermutlich weil es in der antiken Mythologie, wie bei Herakles, auch Entrückung durch eine Gottheit bedeuten konnte. Doch hatte sich diese recht plakative Art göttlicher Rache im „Liber pontificalis“ bereits im Fall des monophysitischen Ostkaisers Anastasios bewährt, so dass der Redakteur sie wohl in Analogie verwendete.¹⁹ Allerdings sollte Theoderichs Blitzschlagtod keine Schule machen.²⁰ Sei es nun, dass er die gefährliche Interpretation der Entrückung bot, mit der das Ende des verfluchten Häretikers seines moralisch-seelsorgerischen

17 Vgl. *Epitome Felicianae (LV) Vita Iohannis* (ed. Duchesne 106,8–14): [...] *ita ut beatus Iohannes papa in custodia afflictione maceratus deficiens moreretur. Qui vero defunctus est Ravenna cum gloria XV kl. iun., in custodia regis Theoderici. Post hoc, nutu Dei omnipotentis, XLVIII die postquam defunctus est Iohannes episcopus in custodia, subito Theodericus rex interiit, divinitate percussus. Epitome Cononiana (LV) Vita Iohannis* (ed. Duchesne 104,32–106,2): [...] *ita ut beatus Iohannes in custodia maceratus moreretur in Ravenna XV k. iun. Tunc post XCVIII dies Theodericus rex fulmine percussus interiit. Den göttlichen Blitzschlag als Todesart überliefert explizit nur die „Epitome Cononiana“, doch deutet die Formulierung divinitate percussus in der „Epitome Felicianae“ darauf hin, dass in der ersten Redaktion tatsächlich von einem Blitzschlag die Rede war, da die Formulierung genau in diesem Sinn bereits beim Tod des häretischen Kaisers Anastasios vorkommt, vgl. „Epitome Felicianae“ (LIIII) Vita Hormisdæ (ed. Duchesne 100,27f.) u. „Epitome Cononiana“ (LIIII) „Vita Hormisdæ“ (ed. Duchesne 100,1). Auch die 2. Redaktion überliefert für Anastasios diese Variante (Liber pontificalis [LIIII] Vita Hormisdæ [ed. Duchesne 270,4]). Offenbar schien dem Verfasser der „Epitome Felicianae“ der in der 1. Redaktion angeführte Blitzschlagtod zu drastisch bzw. zu unglaubwürdig, so dass er ihn wegließ. Der Verfasser der „Epitome Cononiana“ hingegen folgte seiner Vorlage.*

18 Zum Motiv des Verfolger- bzw. Häretikertodes vgl. etwa Eberhard HECK, *Mç theomachein* oder: die Bestrafung des Gottesverächters. Untersuchungen zu Bekämpfung und Aneignung römischer religio bei Tertullian, Cyprian und Lactanz (Studien zur klassischen Philologie 24), Frankfurt a. M. u. a. 1987; Alfons STÄDELE (Hrsg.), *Laktanz: De mortibus persecutorum – Die Todesarten der Verfolger* (FC 43), Turnhout 2003.

19 Vgl. Anm. 18.

20 Wie Theodor Mommsen bezeugt, hielt sich allerdings in Ravenna bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts eine Tradition, die den Tod des Amalers auf einen Blitzschlag zurückführte. Vgl. Lothar

Potentials beraubt gewesen wäre und nicht mehr als verwerfliches Exempel hätte dienen können, oder sei es, dass zum Zeitpunkt des Todes Theoderichs kein furchtbares Unwetter wie einst bei Kaiser Anastasios wütete, das zumindest die vage Möglichkeit des Blitzschlages bot. Festzustellen bleibt, dass sich in der wenige Jahre später entstandenen 2. Redaktion des „Liber pontificalis“²¹ inzwischen eine andere Tradition etabliert hatte, und zwar ohne Blitzschlagepisode. Die Grundzüge der Darstellung von Theoderichs Ende blieben jedoch erhalten und entwickelten ein geradezu kanonisches Muster. Nach dieser Schablone stand der Tod des Ostgotenkönigs in unmittelbarem Zusammenhang mit dem von Papst Johannes I., er ereignete sich plötzlich, auf göttlichen Willen hin und exakt 98 Tage (später verallgemeinert drei Monate) nach dem des als Märtyrer verehrten Papstes.²² Aufgrund der großen Verbreitung des „Liber pontificalis“ und der Autorität des Papsttums im Mittelalter gewann dieses Schema für die mittelalterliche Theoderich-Rezeption prägenden Charakter und wurde nur mit geringen Abweichungen variiert.²³

Andere Traditionen, wie die des „Anonymus Valesianus II“, nach welcher Theoderich das Strafgericht des Erzketzers Arius traf und der Ostgotenkönig innerhalb von drei Tagen an der Ruhr verschied²⁴, oder die des Prokopios von Kaisareia, nach welcher sich Theoderich vor einem Fischkopf, in welchem er das Antlitz des Symmachus erblickte, sprichwörtlich zu Tode erschrak, blieben demgegenüber marginal.²⁵

Neben der Verfolgertod-Version des „Liber pontificalis“ erwies sich noch eine weitere Legende vom Ende des Ostgotenkönigs als besonders wirkmächtig, zumal sie sich gut mit der Version des „Liber pontificalis“ kombinieren ließ: die in den Dia-

WICKERT, Theodor Mommsen, Bd. II: Wanderjahre. Frankreich und Italien, Frankfurt a. M. 1964, S. 119.

21 Die Datierung der 2. Redaktion des „Liber pontificalis“ ist nicht unumstritten, doch ist eine Abfassung Mitte des 6. Jahrhunderts am wahrscheinlichsten. Vgl. zu dieser Problematik Liber pontificalis, ed. DUCHESNE, S. XXXIX–XLI u. S. CCXXXf. sowie DAVIS, Book of Pontiffs, S. XXXIV und S. XXXVII.

22 Liber pontificalis (LV) Vita Iohannis (ed. Duchesne 276,9f.): *Post haec factum, notu Dei omnipotentis, XCVIII die postquam defunctus est beatissimus Iohannes in custodia, Theodoricus rex hereticus subito interiit et mortuus est.*

23 Vgl. etwa BENEDIKT, Überlieferungen, S. 99–101.

24 ANONYMUS VALESIANUS 94f. (ed. König).

25 PROCOPIUS Bellum Gothicum I 1.31–39 (ed. Haury/Wirth).

logen Gregors des Großen (593/94)²⁶ überlieferte Erzählung vom Höllensturz Theoderichs in den Vulkankrater der Liparischen Insel Vulcano. Laut Gregor hatte ihm einst der befreundete Kleriker Julian von einem Erlebnis des Vaters seines Schwiegervaters berichtet: Diesen hatte es auf der Rückreise von Sizilien nach Italien auf die Insel Lipari verschlagen, wo er die Gelegenheit nutzte, einen tugendhaften Einsiedler zu besuchen. Dieser empfing den Mann und seine Begleiter freundlich und sagte unter anderem:

„Wißt ihr, daß der König Theoderich gestorben ist?‘ ‚Nein‘, antworteten sie ihm ‚wir haben ihn lebend verlassen, und bis jetzt ist uns nichts derartiges über ihn mitgeteilt worden.‘ Der Mann Gottes aber sagte ihnen noch: Ja, er ist gestorben; denn gestern um die neunte Stunde wurde er ohne Gürtel und Schuhe (*discinctus et discalceatus*) und mit gebundenen Händen zwischen Papst Johannes und dem Patricius Symmachus hergeführt und in den nahen Krater des Vulcanus geworfen.‘ Als sie dies vernahmen, schrieben sie den Tag genau auf; als sie nach Italien zurückkehrten, erfuhren sie, daß der König Theoderich an demselben Tag starb, an dem sein Tod und seine Bestrafung dem Diener Gottes gezeigt worden war. Weil er nämlich den Papst Johannes im Kerker dahinschmachten ließ und den Patricius Symmachus mit dem Schwerte hatte hinrichten lassen, erschien er gerechterweise von jenen ins Feuer geworfen, die er in diesem Leben ungerecht verurteilt hatte.“²⁷

26 Zu Gregor dem Großen und seinen „*Dialogi de vita et miraculis patrum Italicorum*“ vgl. etwa Erich CASPAR, *Geschichte des Papsttums. Von den Anfängen bis zur Höhe der Weltherrschaft*, 2. Bd.: *Das Papsttum unter byzantinischer Herrschaft*, Tübingen 1933, S. 306–514; Jeffrey RICHARDS, *Consul of God. The Life and Times of Gregory the Great*, London u. a. 1980; Joan M. PETERSEN, *The Dialogues of Gregory the Great in their Late Antique Cultural Background (Studies and Texts 69)*, Toronto 1984; Carole STRAW, *Gregory the Great. Perfection in Imperfection*, Berkeley u. a. 1988. Die Argumente von Francis CLARK, *The Pseudo-Gregorian Dialogues*, 2 Bde. (*Studies in the History of the Christian Thought 37/38*), Leiden 1987, die Echtheit der *Dialoge* zu bezweifeln und sie einem 100 Jahre später arbeitenden Fälscher zuzuschreiben, vermögen letztlich nicht zu überzeugen, so dass weiterhin von einer Autorschaft Gregors auszugehen ist. Zur begründeten Kritik an Clarks Thesen vgl. etwa Adelbert de VOGÜÉ, *Grégoire le Grand et ses »Dialogues« d'après deux ouvrages récents*, in: RHE 83 (1988), S. 281–348; Pius ENGELBERT, *Neue Forschungen zu den „Dialogen“ Gregors des Großen. Antworten auf Clarks These*, in: *Erbe und Auftrag* 65 (1989), S. 376–393; Stephan KESSLER, *Das Rätsel der Dialoge Gregor des Großen: Fälschung oder Bearbeitung?*, in: ThPh 65 (1990), S. 566–578; Michael EPPENSCHWANDTNER, *Gefälscht oder echt? Die Diskussion um die „Dialoge“ Papst Gregors des Großen und damit auch um die Vita des hl. Benedikt (Frühes Christentum 6)*, Thaur 2001; Stephan KESSLER, *Gregor der Große (540–604). Der Streit um die gregorianischen Dialoge und neue Perspektiven im Blick auf einen Kirchenvater*, in: ThRev 100 (2004), S. 463–472.

27 GREGOR DER GROSSE *dialogi IV 31 (MGH SRL 540 = ed. Vogüé III [SC 265], 104,16–106,31): [...]* 3. *Quos uir Domini cum uidisset, eis inter alia conloquens dixit: „Scitis quia rex Theodericus mortuus*

Gregors Bericht ist in vielfacher Hinsicht bemerkenswert, wagte er sich doch weit über die Grenzen bisheriger Aussagen zur Hölle hinaus und übte enormen Einfluss auf das Theoderich- und Höllenbild späterer Jahrhunderte aus: Denn zum einen verbannte Gregor hier nicht irgendeinen namenlosen Sünder, sondern einen berühmten, noch nicht lange verstorbenen Herrscher sofort nach seinem Tod in das Höllenfeuer. Zum anderen benannte er mit dem Vulkankrater der Insel Vulcano einen konkreten Eingang zur Hölle, und derartig eindeutige Aussagen waren in früheren Quellen zur Thematik in der Regel vermieden worden.²⁸ Zwar kannte die christliche Spätantike mehrere Beispiele, in denen heiligen Männern Tag und Stunde des Todes eines berühmten Verfolgers angekündigt wurde – allein Kaiser Julians Ende wurde gleich drei heiligen Männern angezeigt²⁹ –, doch in Bezug auf das jenseitige Schicksal dieser Verdammten hatte man sich bisher weitgehend in Schweigen gehüllt. Sicherlich implizierte der Verfolgertod ebenso eine jenseitige Bestrafung, doch blieb ein Rest Unsicherheit, und in der einschlägigen Literatur wucherte zwar die Phantasie in Bezug auf die Präzisierung und Ausmalung der

est? Cui illi protinus responderunt: Absit. Nos eum uiuentem dimisimus, et nihil tale ad nos de eo nunc usque perlatum est. Quibus Dei famulus addidit, dicens: Etiam mortuus est. Nam hesterno die hora nona inter Iohannem papam et Symmachum patricium discinctus atque discalciatus et uinctis manibus deductus in hac uicina uulcani olla iactatus est.“ 4. Quod illi audientes, sollicitę conscripserunt diem, atque in Italia reuersi eo die Theodoricum regem inuenerunt fuisse mortuum, quo de eius exitu atque supplicio Dei famulo fuerat ostensum.“ Et quia Iohannem papam adfligendo in custodia occidit, Symmachum quoque patricium ferro trucidauit, ab illis iuste in igne mitti apparuit, quos in hac uita iniuste iudicauit. Übers. nach Joseph FUNK, Gregor der Große. Ausgewählte Schriften in 2 Bdn., Bd. 2: Des heiligen Papstes und Kirchenlehrers Gregor des Großen vier Bücher Dialoge. Aus dem Lat. v. Joseph Funk (BKV² 3), München 1933, S. 226.

²⁸ Vgl. zur Entwicklung der christlichen Höllenvorstellungen etwa Tarald RASMUSSEN, Art. Hölle II, in: TRE 15 (1986), S. 449–455; Gerhard BINDER/Bernd EFFE (Hrsg.), Tod und Jenseits im Altertum (BAC 6), Trier 1991; Herbert VORGRIMLER, Geschichte der Hölle, München 1993; Peter JELZER (Hrsg.), Himmel, Hölle, Fegefeuer: das Jenseits im Mittelalter. Eine Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseums, München 1994; Georges MINOIS, Die Hölle. Zur Geschichte einer Fiktion. Aus dem Frz. v. Sigrid Kester, München 1996; Peter DINZELBACHER, Die letzten Dinge: Himmel, Hölle, Fegefeuer im Mittelalter, Freiburg i. Br. 1999. Christliche Vorläufer, die Vulkane mit der Hölle in Verbindung brachten, gab es allerdings. Vgl. etwa MINUCIUS Felix Octavius 35,1–3 (ed. Kytzler); Augustinus *de ciuitate dei* 21.4 (CCL 48,1+2). Der heidnischen Mythologie waren Vulkane oder vulkanische Landschaften als Eingang zur Unterwelt bestens vertraut, so z. B. der Ätna beim Persephone-Mythos oder der Avernensee in der Nähe des Vesuvs in der „Aeneis“.

²⁹ Vgl. etwa THEODORET, *Historia ecclesiastica* III 18 bzw. III 19 (ed. Parmentier/Hansen) und Adalbert de VOGÜÉ, Grégoire le Grand: *Dialogues. Texte critique et notes par Adalbert de Vogüé, traduction par Paul Antin*, Bd. 3 (SC 265), Paris 1980, S. 105, Anm. 3.

Strafen, die Opfer selbst blieben jedoch überwiegend namenlos und in Kategorien wie Reiche, Gottlose, Mörder, mitunter auch Priester unterteilt.

Auch mit der Lokalisierung eines konkreten Hölleneinganges war man in der Vergangenheit zurückhaltend gewesen. Spätere Generationen griffen das durch den heiligen Papst legitimierte Motiv des Vulkans als Hölleneingang begierig auf, und Theoderich durfte bald andere illustre Häupter in seiner Gesellschaft begrüßen: so u. a. den Merowingerkönig Dagobert I., dessen Seele aber noch gerettet wird, Artus, Ebroin, Karl Martell und Karl den Großen, Heinrich II. und natürlich Friedrich II.³⁰ Ja, Gregors Bericht führte sogar zu einer Art Sensationstourismus, denn während einer Pilgerreise verschlug es den heiligen Willibaldus (8. Jh.) auch nach Lipari, wo er darauf brannte, den *infernus Theodrichi* aufzusuchen, zu seiner herben Enttäuschung aber durch die schwefelige Luft und heiße Asche an diesem ausgefallenen Vorhaben gehindert wurde.³¹

Darüber hinaus besaß die Erscheinung des Einsiedlers noch die besondere Qualität, dass der Gottesmann hierbei, anders als bei einer Vision, die den Zustand der Ekstase oder doch des Schlafes voraussetzt, im Zustand normalen Alltagsbewusstseins verblieb und das Geschehen in einem realeren und konkreteren Kontext erfuhr, was die Glaubwürdigkeit und Aussagekraft steigerte.³² Gregors Erzählung erfüllte – ebenso wie der nur wenige Jahre zuvor entstandene Bericht im „*Liber in gloria martyrum*“ des Gregor von Tours, nach dem Theoderich im Feuer der Gehenna brannte³³ – das zentrale Bedürfnis der Menschen nach Gewissheit der Höllenstrafe für verbrecherische Sünder. Dank des Einsiedlers und Gregors wusste

30 Vgl. BENEDIKT, Überlieferungen, S. 101; Peter DINZELBACHER, Vision und Visionsliteratur im Mittelalter (Monographien zur Geschichte des Mittelalters 23), Stuttgart 1981, S. 94; Christoph WEHRL, Mittelalterliche Überlieferungen von Dagobert I. (Geist und Werk der Zeiten 62), Bern/Frankfurt a. M. 1982, S. 44–48; Uta LINDGREN, Art. Vulkan, Vulkanismus, in: LexMA 8 (1997), Sp. 1881f. Freilich erfreute sich hierbei der Ätna als Hölleneingang größerer Beliebtheit, doch lag eine Verwechslung bzw. ein Austausch des Vulkankraters der Insel Vulcano mit dem Ätna aufgrund der größeren Bedeutung des Ätna und der unklaren Formulierung bei Gregor durchaus nahe.

31 HUGEBURC VON HEIDENHEIM, Vita Willibaldi episcopi Eichstetensis (MGH SS XV.1, 101,30–102,8).

32 Vgl. zum Phänomen der ‚Erscheinung‘ DINZELBACHER, Vision und Visionsliteratur, S. 33–35, u. Ders., Himmel, Hölle, Heilige. Visionen und Kunst im Mittelalter. Darmstadt 2002, S. 14.

33 Auch in dem zw. 575 und 590 entstandenen „*Liber in gloria martyrum*“ (39) des Gregor von Tours wird explizit auf das Höllenfeuer verwiesen, in dem Theoderich brennt (MGH SRM I 2, 63,18–22): *Positus vero sanctus Dei [sc. Johannes I.] in carcerem, tantis adritus est iniuriis, ut non post multum tempus spiritum exaleret; obiitque in carcere cum gloria apud urbem Ravennam. Domini autem misericordia statim ultionem super regem inprobum [sc. Theoderich] inrogavit; nam subito a*

man nun bereits in diesem Leben zweifelsfrei, dass Verfolger und Tyrannen nach ihrem Tod unweigerlich im Höllenfeuer schmorten.³⁴

Beachtung verdienen schließlich die beiden Vollstrecker der Strafe: Papst Johannes I. und Symmachus übernehmen hier eine Funktion, die sonst Engeln vorbehalten war.³⁵ Indem Gregor diese Rolle den Opfern des Verfolgers zuerkannte – insbesondere Papst Johannes I., der als Märtyrer galt und von dem Gregor bereits Wunder zu berichten weiß³⁶, – bestätigte er die Macht der Heiligen, ehemalige Peiniger zumindest im jenseitigen Leben zu bestrafen und auf das künftige Seelenschicksal von Sündern Einfluss zu nehmen. Die enorme Aufwertung, die der Heilige damit als Fürsprecher oder Widersacher des Seelenheils erfuhr, gipfelte schließlich im mittelalterlichen Heiligenkult.

Im Rahmen der vorliegenden Thematik besonders interessant ist nun der Bekleidungsstatus Theoderichs auf seinem Weg in die Verdammnis. Gregor erwähnt explizit, dass der Ostgotenkönig *discinctus et discalceatus* sowie *vinctus* war. Offenkundig legte der Papst bzw. seine Quelle großen Wert darauf zu betonen, dass der Verfolger Theoderich nicht irgendwie, sondern ohne Gürtel und Schuhe sowie gefesselt in den Vulkan geworfen wurde – die Entkleidung des Sünders also integraler Bestandteil der Bestrafung war.

Die Frage, wie spärlich bekleidet man sich Theoderich nach Gregor vorstellen muss, ist dabei nicht ganz einfach zu beantworten. Einige spätere Quellen, die Gregors Darstellung aufgriffen und in der Regel mit der Verfolgertod-Version des „Liber pontificalis“ kombinierten – hier sind vor allem die Weltchronik des Sigebert von Gembloux (Ende 11. Jh.)³⁷ und die „Legenda aurea“ des Jacobus de Voragi-

Deo percussus, plagis magnis exinanitus interiit, suscepitque protinus perpetuum gehennae flammantis incendium.

³⁴ Vgl. MINOIS, Hölle, S. 170–175.

³⁵ Vgl. Lazarus in Lk 16, 22; Tertullian *de anima* 53.6: *angelus evocator* (CCSL II, 821), und Johann MICHL, Art. Engel IV (christlich), in: RAC 5 (1962), S. 109–200, hier S. 167–169.

³⁶ Vgl. GREGOR DER GROSSE, *Dialogi* III 2 (ed. Vogtié [SC 265]).

³⁷ Zu Sigebert von Gembloux (um 1028/29–1112) und seinem Werk vgl. etwa Philippe GEORGE, Art. Sigebert von Gembloux, in: LexMA 7 (1995), Sp. 1879f.; Mireille CHAZAN, *L'empire et l'histoire universelle: de Sigebert de Gembloux à Jean de Saint-Victor (XIIe–XIVe siècle)* (Études d'histoire médiévale 3), Paris 1999; Tino LICHT, *Untersuchungen zum biographischen Werk Sigeberts von Gembloux*, Heidelberg 2005.

ne (13. Jh.)³⁸ zu nennen – berichten mit aller wünschenswerten Deutlichkeit, dass der Ostgotenkönig *nudus et discalceatus* in den Vulkankrater gestürzt wurde³⁹, und auch manche Forscher deuten Gregors Formulierung in diesem Sinne.⁴⁰ Das Bedeutungsspektrum von *discingere/discinctus* in der spätantiken Literatur legt freilich eher eine Entgürtung bzw. Entkleidung von Amts-, Ehr- und Rangabzeichen nahe.⁴¹

Letztlich sollte diese Problematik aber auch nicht überbewertet werden. Denn selbst wenn Gregor unter *discinctus* zunächst nur die Entgürtung des Ostgotenkönigs verstand, so schwang hier – zumindest im übertragenen Sinne – die Bedeutung ‚nackt‘ durchaus mit. Aus späterer Zeit kennen wir mehrere Beispiele, in denen in Quellen von „Nacktheit“ die Rede ist, obwohl die betreffenden Personen noch ein einfaches Gewand trugen. „Nackt“ und „im Hemd“ sind mitunter problemlos austauschbar.⁴² Nach dem Empfinden der Menschen war man offenkundig nackt, wenn die gewohnte Kleidung oder Bewaffnung genommen wurde.⁴³ Dass Gregor in diesem Sinne verstanden wurde, verdeutlichen die oben erwähnten Beispiele.

Darüber hinaus legte Gregors Formulierung – insbesondere das *discalceatus* – zumindest bei biblisch gebildeten Rezipienten die Assoziation zum Propheten Jesaja nahe, von dem Gott gefordert hatte, drei Jahre lang nackt und ohne Schuhe einherzugehen als Zeichen und Warnung für Ägypten und Äthiopien, denen damit

38 Zur „Legenda aurea“ (um 1263–67) des Jacobus de Voragine (um 1226–1298) vgl. etwa Giulia BARONE, Art. Jacobus de Voragine, in: LexMA 5 (1991), S. 262; Giulia BARONE u. a., Art., Legenda aurea, in: LexMA 5 (1991), Sp. 1796–1801; Maria von NAGY/Niclas Christoph de NAGY, Die Legenda aurea und ihr Verfasser Jacobus de Voragine. Bern u. a. 1971; Barbara FLETH, Studien zur Überlieferungsgeschichte der lateinischen Legenda Aurea, Bruxelles 1991; Reglinde RHEIN, Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Die Entfaltung von Heiligkeit in „Historia“ und „Doctrina“ (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 40), Köln u. a. 1995.

39 So berichtet Sigebert von Gembloux in seiner ab 1082 verfassten Weltchronik (MGH SS VI 316,28): *Post dies xc theodericus subito defunctus a quodam sancto heremita uisus est nudus et discalceatus a iohanne papa et simmaco patricio in olla uulcani esse detrusus*. In der „Legenda aurea“ cap. CLXXXI de sancto Pelagio papa (ed. Th. Graesse, 832) heißt es mit direktem Bezug auf Gregor: *Theodericus autem subito defunctus a quodam sancto eremita visus est a Iohanne papa et Symmacho, quos ipse occiderat, nudus et discalceatus in ollam Vulcani demergi, sicut ait Gregorius in dyalogo*.

40 Vgl. etwa BENEDIKT, Überlieferungen, S. 101.

41 Vgl. hierzu Thesaurus linguae Latinae 5.1 (1909–1934), 1315f. u. Du Cange Bd. 2, 130.

42 Vgl. Hans Peter DUERR, Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 1: Nacktheit und Scham, Frankfurt a. M. 1988, S. 252f., S. 277, S. 292f.; Jean-Claude BOLOGNE, Nacktheit und Prüderie. Eine Geschichte des Schamgefühls. Aus dem Frz. v. Rainer von Savigny u. Thorsten Schmidt, Weimar 2001, S. 161–163, mit zahlreichen Beispielen.

43 Vgl. die Literatur in der vorherigen Anm. mit zahlreichen Beispielen.

die Unterwerfung durch den assyrischen König prophezeit wurde, welcher „die Gefangenen Ägyptens und die Verbannten von Kusch, jung und alt, nackt und barfuß, in schmachvoller Blöße, zur Schande Ägyptens“ wegtreiben würde.⁴⁴ Hier wird also Gefangenschaft explizit mit Nacktheit und Barfüßigkeit verbunden. Ohnehin ist die Jesaja-Stelle ein schönes Beispiel dafür, wie ambivalent und kontextabhängig die christliche Bewertung von Nacktheit ist, denn obschon sie hier für Gefangenschaft und Erniedrigung steht, gereicht sie dem Propheten zur Ehre und ist bei ihm positiv konnotiert.

Schließlich ist zu beachten, dass sich sowohl Gregor als auch seine Rezipienten im Rahmen bestimmter literarischer und ikonographischer Konventionen bewegten, und hier waren Sündhaftigkeit, Gefangenschaft, Strafe und jenseitiges Gericht eng mit Nacktheit verbunden.⁴⁵

Dies führt uns zurück zu den Bedeutungs- und Funktionsebenen der – entweder konkret oder im übertragenen Sinne zu verstehenden – Nacktheit Theoderichs in Gregors Erzählung. Wie bereits in den vorangegangenen Beiträgen mehrfach betont worden ist, ist Nacktheit im christlichen Mittelalter nicht ausschließlich, aber doch weitgehend mit Sündhaftigkeit, Gottesferne, Opfer- bzw. Gefangenenstatus und dem Jüngsten Gericht verweben⁴⁶, wobei diese Aspekte bei Theoderichs Höllensturz auf geradezu paradigmatische Weise miteinander verschmelzen: Wie kaum ein anderer ist der Ostgotenkönig als Häretiker, Verfolger und Papstmörder mit Sünde behaftet und von Gott entfernt. Wie kaum ein anderer verdient er es, als wehrloser, erniedrigter und ausgelieferter Gefangener seiner einstigen Opfer

44 In der Vulgata (ed. Weber) heißt es Jes. 20,1–5: 1. *In anno quo ingressus est Tharthan in Azotum, cum misisset eum Sargon, rex Assyriorum, et pugnasset contra Azotum, et cepisset eam; 2. In tempore illo locutus est Dominus in manu Isaiae, filii Amos, dicens: Vade, et solve saccum de lumbis tuis, et calceamenta tua tolle de pedibus tuis. Et fecit sic, vadens nudus et disculceatus. 3. Et dixit Dominus: Sicut ambulavit servus meus Isaia, nudus et discalceatus, trium annorum signum et portentum erit super Aegyptum et super Aethiopiam; 4. Sic minabit rex Assyriorum captivitatem Aegypti, et transmigrationem Aethiopiae, juvenum et senum, nudam et discalceatam, discoopertis natibus, ignominiam Aegypti. 5. Et timebunt, et confundentur ab Aethiopia spe sua et ab Aegypto gloria sua.* Dt. Übersetzung nach der revidierten Fassung der Lutherbibel von 1984.

45 Vgl. etwa zur Nacktheit beim Jüngsten Gericht die zahlreichen Beispiele bei VORGRIMLER, Geschichte der Hölle, S. 80, u. Peter DINZELBACHER, Himmel, Hölle, Heilige. Visionen und Kunst im Mittelalter, Darmstadt 2002, S. 11, 75, 85, 87, 89, 91, 95, 99, 101, 107, 111. Zur Rolle von Nacktheit und Gewalt im Strafwesen vgl. neben BOLOGNE, Nacktheit, S. 160–169, auch DUERR, Nacktheit und Scham, S. 252–282, und Richard van DÜLMEN, Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit, 2. Aufl., München 1988.

46 Vgl. die vorherige Anm.

der gerechten Strafe zugeführt zu werden. Die einstige Kleidung und insbesondere der Herrscherornat haben vor Gott und seinem Gericht keinerlei Bedeutung und Bestand. Noch viel stärker als bei einem gewöhnlichen Menschen besitzt dabei die Entgürtung und die Barfüßigkeit für einen Herrscher besondere Brisanz, denn Gürtel und Schuhe waren zentrale Bestandteile des spätantiken Herrscherornates⁴⁷ und ihr Verlust verdeutlichte auf besonders prägnante Weise, dass Theoderich in der folgenschweren Stunde der Entscheidung über sein Seelenheil sämtlicher einstiger Macht beraubt und Gott sowie seinen Opfern hilflos und in völliger Verletzlichkeit ausgeliefert war. Zudem stellte die erzwungene Entkleidung bzw. Nacktheit in einer Gesellschaft, die die Wehr- und Sieghaftigkeit als zentrale Tugend feierte – der Militärdienst war im Ostgotenreich weitgehend den Ostgoten vorbehalten⁴⁸ –, in der sich sozialer Stand, Ehre und Ansehen wesentlich über Statusabzeichen sowie das Tragen von Waffen definierten und die nackte Präsentation des Herrschers seit langem eine Normverletzung bildete, eine im höchsten Maße erniedrigende und entwürdigende Strafe dar und bedeutete letztlich den gänzlichen Verlust der menschlichen und sozialen Würde. Schließlich verdeutlicht die Nacktheit in Verbindung mit der Todesstunde, den bereits verstorbenen Sekundanten und dem Sturz in den brodelnden Vulkankrater, dass es sich um die jenseitige Bestrafung des gottlosen Verfolgers handelt, der bereits unmittelbar nach seinem Tod im Höllenfeuer brannte.⁴⁹

In ihrer plakativen Anschaulichkeit – entkleideter und gefesselter Sünder, Vulkan als Hölleneingang – und Konkretisierung – Benennung des Verdammten, des

47 Zum spätantiken Herrscherornat vgl. etwa Otto TREITINGER, Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell, Jena 1938, u. Frank KOLB, Herrscherideologie in der Spätantike (Studienbücher Geschichte und Kultur der Alten Welt), Berlin 2001. Möglicherweise verbirgt sich hinter dem *discinctus et discalceatus* auch eine Anspielung auf den Tyrannen und Christenverfolger Nero, von dem Sueton (*de vita Caesarum*, Nero 51) zu berichten weiß, daß er *sine cinctu et discalciatus* in der Öffentlichkeit auftrat, so daß Theoderich hier mit Nero gleichgesetzt würde.

48 Vgl. hierzu etwa ENSSLIN, Theoderich, S. 188f.; MOORHEAD, Theoderic, S. 71–75; KÖNIG, Zeit Theoderichs, S. 191.

49 Ungeachtet der deutlichen Formulierungen Gregors (dem *famulus dei* wird der *exitus* und das *supplicium* des Amalers gezeigt, und er wird von denen ins Feuer geworfen, die er *in hac vita* ungerecht behandelt hatte) und der Entkleidung bzw. Nacktheit Theoderichs wird in der mittelalterlichen Chronistik mitunter auch von einem leiblichen Höllensturz Theoderichs gesprochen, allerdings dürfte dies mit dem oftmals gleichzeitig überlieferten Motiv des Höllenrittes zusammenhängen (hierzu weiter unten). Vgl. BENEDIKT, Überlieferungen, S. 101.

Hölleneingangs, der Heiligen als Vollzieher der Strafe und eines vertrauenswürdigen Dieners Gottes als Zeugen – ist Gregors Erzählung vom Höllensturz Theoderichs symptomatisch für die aufkeimende neue religiöse Mentalität des Frühmittelalters.⁵⁰ In eindringlichen und beinahe handgreiflichen Bildern wendet Gregor die Theologie in eine „konkretisierende Spiritualität“⁵¹ und macht sie damit sinnlich-emotional erfahrbar. Der Sturz eines nackten, gefesselten Sünders in die Flammen eines Vulkans als Zeichen der Verurteilung zum ewigen Höllenfeuer ließ in seiner Plastizität keine Steigerung mehr zu und vermittelte die tröstliche sowie für Kirchenfürsten im oftmals konfliktreichen Umgang mit weltlichen Potentaten überaus wertvolle Gewissheit, dass ungerechten Herrschern zumindest nach ihrem Tod die unmittelbare Bestrafung drohte.⁵² Gestützt auf die Autorität des heiligen Gregor, dessen Dialoge im Mittelalter als geistliche Lesung verwendet wurden, trat der Höllensturz Theoderichs in Verbindung mit der Verfolgertod-Version des „Liber pontificalis“ als ideale Kombination von dies- und jenseitiger Strafe seinen Siegeszug an und bildete bis in die Neuzeit hinein den feststehenden Topos für das höllische Ende des Ostgotenkönigs.⁵³

Gleichwohl lassen sich in Mittelalter und Neuzeit neben den Darstellungen von Theoderichs Tod, die in der Tradition Gregors und des „Liber pontificalis“ standen und weitgehend die kirchlich-gelehrte Überlieferung⁵⁴ prägten, noch weitere Berichte vom Ende des Ostgotenkönigs bzw. seines Pendantes in der Heldensage, Dietrich von Bern⁵⁵, greifen, die ein etwas anderes Bild vermitteln. Zwar weisen

50 Vgl. hierzu etwa Arnold ANGENENDT, *Das Frühmittelalter. Die abendländische Christenheit von 400 bis 900*, 2. durchges. Aufl., Stuttgart u. a. 1995, S. 155–158; Ders., *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, 2. überarb. Aufl., Darmstadt 2000.

51 ANGENENDT, *Frühmittelalter*, S. 240.

52 Vgl. zum letzten Aspekt auch MINOIS, *Hölle*, S. 164f.; Jacques LE GOFF, *Die Geburt des Fegefeuers*. Aus d. Frz. übers. v. Ariane Forkel, Stuttgart 1984, S. 118f.

53 Vgl. hierzu BENEDIKT, *Überlieferungen*, S. 100f.; ZIMMERMANN, *Theoderich – Dietrich*, passim, mit den entsprechenden Quellenbelegen.

54 Die kirchlich-gelehrte Überlieferung umfasst dabei nicht nur die Historiographie, auf die sich die meisten Untersuchungen beschränken, sondern auch Zeugnisse wie Martyrologien oder christlich-philosophische Schriften wie SEDULIUS SCOTTUS, „Liber de rectoribus Christianis“ (ed. Hellmann). Vgl. hierzu auch demnächst GOLTZ, *Barbar – König – Tyrann*.

55 In der Forschung herrscht – von einigen Ausnahmen wie Heinz Ritter-Schaumburg abgesehen, deren Argumente in der Regel aber nicht überzeugen – weitgehend Einigkeit darüber, dass in der Gestalt des im Mittelalter berühmtesten und beliebtesten Helden der deutschen Heldensage, Dietrich von Bern (altnordisch Thiodrek oder Thidrek), die Erinnerung an den Ostgotenkönig

auch diese Zeugnisse aus dem Umfeld der Dietrich-Sage und -Dichtung vielfach das Motiv der Bestrafung des Sünders Theoderich/Dietrich auf, doch beinhalten sie nicht selten ein etwas versöhnlicheres Ende. Besonderer Beliebtheit erfreute sich in diesem Zweig der Überlieferung das Motiv des Entschwindens auf einem dämonischen (schwarzen) Pferd, das seinen Reiter in die Hölle oder in eine andere Welt entführt, wobei die zahlreichen Versionen dieses Themas nicht nur den Ort, sondern auch die Begleitumstände und die Dauer der Verschleppung variieren.⁵⁶ Das Kernproblem, um das sich alle diese Versionen letztlich drehen, ist die Deutung von Theoderichs bzw. Dietrichs Ende: entweder als endgültige Verurteilung eines Verdammten zur ewigen Höllenpein⁵⁷ oder als nur temporäre Bestrafung mit

Theoderich fortlebt. Der Amaler bildet das historische Urbild für den Berner, und Motive aus seinem Leben sowie Züge seiner Persönlichkeit wurden in den verschiedenen Sagenüberlieferungen, Heldenliedern, historischen und märchenhaften Dietrich-Epen auf ganz eigene Art bewahrt und verarbeitet. Die Literatur zu Dietrich von Bern ist kaum zu überschauen. Einen guten Überblick bieten: Joachim HEINZLE, *Mittelhochdeutsche Dietrichepik. Untersuchungen zur Tradierungsweise, Überlieferungskritik und Gattungsgeschichte später Heldendichtung (MTU 62)*, Zürich/München 1978; Ders., *Dietrich von Bern*, in: *Epische Stoffe des Mittelalters*, hrsg. v. Volker Mertens/Ulrich Müller, Stuttgart 1984, S. 141–155; Roswitha WISNIEWSKI, *Mittelalterliche Dietrichdichtung (Sammlung Metzler 205)*, Stuttgart 1986; John L. FLOOD, *Dietrich von Bern*, in: *Herrscher – Helden – Heilige*, hrsg. v. Ulrich Müller/Werner Wunderlich, übers. v. Doris Zängerle, St. Gallen 1996, S. 287–303; Joachim HEINZLE, *Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik (De-Gruyter-Studienbuch)*, Berlin/New York 1999. Eine Fundgrube an Zeugnissen ist nach wie vor Wilhelm GRIMM, *Die deutsche Heldensage, Unveränd. Nachdr. der 3. v. Reinhold Steig besorgten Aufl. 1889 unter Hinzufügung der Nachträge v. Karl Müllenhoff u. Oskar Jänicke*, 4. Aufl., Darmstadt 1957.

56 Vgl. zum Ende Theoderichs/Dietrichs allgemein und zum Motiv des Entschwindens auf einem dämonischen Pferd speziell GRIMM, *Heldensage*; BENEDIKT, *Überlieferungen*; Gisela PLÖTZNER, *Die Teufelssage von Dietrich von Bern*, in: *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft* 6 (1959), S. 33–40; Wolfgang STAMMLER, *Theoderich der Große (Dietrich von Bern) und die Kunst*, in: *Wort und Bild. Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter*, hrsg. v. dems., Berlin 1962, S. 45–70, hier S. 51–55; Walter HAUG, *Theoderichs Ende und ein tibetisches Märchen*, in: *Märchen, Mythos, Dichtung. Festschrift zum 90. Geburtstag von Friedrich von der Leyens*, hrsg. v. Hugo Kuhn/Kurt Schier, München 1963, S. 83–115; Giovanni B. PIGHI, *La storia di Teodorico e de Alboin. Tre canzoni in lingua veronese*, Verona 1966, S. 29–33; Anselmo CALVETTI, *Teoderico e il cacciatore selvaggio*, in: *Alle origini di miti, fiabe e leggende. Teoderico e altri protagonisti*, hrsg. v. dems., Ravenna 1995, S. 171–184, und weiter unten.

57 So etwa in der „Chronik“ Ottos von Freising V 3 (MGH SRG XLV 232, 6–20), im „Libro de los Exemplos“ des Clemente Sánchez de Vercial (ed. Keller) und im Zeugnis des Veroneser Diakons Giovanni. Vgl. vor allem BENEDIKT, *Überlieferungen*, S. 101, S. 104–108; HAUG, *Theoderichs Ende*, S. 94, und weiter unten. Ambivalent ist die Schilderung in „Etzels Hofhaltung“, nach der Dietrich vom Teufel zu frevelnden Worten verleitet und von einem Teufelspferd in die *wust Rumeny* entführt wurde, wo er bis zum Jüngsten Tag mit Drachen kämpfen muss. Einerseits stellt dies ebenfalls eine

der Möglichkeit der Wiederkehr⁵⁸ bzw. generell als Entrückung des Helden.⁵⁹ Dabei entbrannte geradezu ein Kampf um die Deutungshoheit von Theoderichs/Dietrichs Schicksal, und so stehen den Versionen, die dem Helden seine Höllenstrafe erleichterten, wenn nicht ersparten, solche der theoderich- bzw. dietrichfeindlichen Tradition gegenüber, die die etablierte kirchliche Auffassung vertraten. Gerade die häufig bezeugte Legende, Theoderich/Dietrich sei auf der Jagd nach einem herrlichen Hirsch auf dem Rücken eines Rappen entschwunden, die Züge der Motive der Wilden Jagd⁶⁰ und des Hirsches als Führer in eine andere Welt⁶¹ aufweist, dürfte – auch wenn sich die Genese nicht eindeutig nachvollziehen lässt⁶² – ursprünglich eine Entrückung und damit Rettung des Helden gemeint haben. Die theoderich- bzw. dietrichfeindliche Überlieferung bediente sich jedoch ebenfalls dieses Motivs und ließ keinen Zweifel daran, dass der Ritt des Königs geradewegs in die Hölle führte und keine Möglichkeit der Wiederkehr bestand.⁶³

Verurteilung dar, andererseits ist es nicht die Hölle, und der Kampf gegen Drachen kann u. U. auch positiv gedeutet werden.

58 So etwa die „Thidrekssaga“, indirekt die Reliefs von S. Zeno Maggiore, wo es explizit *non rediturus* heißt, was eine Tradition der Wiederkehr voraussetzt, oder in der Vorrede des Heldenbuches, wo von einer großen letzten Schlacht berichtet wird, in der alle Helden bis auf Dietrich umkommen: *Da kam ein kleiner zwerg, und sprach zū jm. Berner berner du solt mit mir gan, Da sprach der berner, wo sol ich hin gan. Da sprach der czwerg, du solt mit mir gan, dein reich ist nit me in dieser welt. Also gieng der berner hin weg, und weißt nieman wa er kumen ist obe er noch in leben oder dot sey*. Die Vorstellung von der Wiederkehr Theoderichs/Dietrichs bezeugen auch die *Annales Coloniensis maximi* a. 1197 (MGH SS XVII 804,36–42). Vgl. BENEDIKT, Überlieferungen, S. 107f., und weiter unten.

59 BENEDIKT, Überlieferungen, S. 102, bietet sogar ein Beispiel für die Deutung des Vulkan-Motivs als Ort der Entrückung: Der Zwergkönig Laurin führt den Berner in das Reich seines Bruders Sinnels, Palakers beim Lebermeer, eine Art irdisches Paradies, nur erreichbar auf einer Straße, die durch einen Feuerberg führt. Allerdings stellt diese Version die Ausnahme dar. Vgl. aber ebenfalls die Vorrede zum Heldenbuch in der vorherigen Anmerkung. Nach einigen wenigen Zeugnissen (etwa der schwedischen Übersetzung der „Thidrekssaga“) stirbt Dietrich auch eines natürlichen Todes. Vgl. BENEDIKT, Überlieferungen, S. 103.

60 Vgl. hierzu etwa BENEDIKT, Überlieferungen, S. 104–106; HAUG, Theoderichs Ende, S. 89, mit weiterführender Literatur in den Anmerkungen; CALVETTI, Teoderico.

61 Vgl. hierzu etwa BENEDIKT, Überlieferungen, S. 106f.; Paul F. BOTHERROYD/Sylvia BOTHERROYD, Lexikon der keltischen Mythologie, München 1992, S. 160–163, mit zahlreichen Beispielen.

62 Vgl. hierzu vor allem HAUG, Theoderichs Ende, bes. S. 88.

63 Vgl. Anm. 58 und weiter unten das Beispiel der beiden Marmorreliefs mit der Darstellung von Theoderichs Höllenritt von S. Zeno Maggiore in Verona, wo in der Inschrift explizit von *non rediturus* die Rede ist (vgl. Anm. 69).



Abbildung 3: Kirchenportal von S. Zeno Maggiore in Verona mit den seitlichen Marmorreliefs, Foto privat.

Bemerkenswert im Kontext der vorliegenden Tagung ist nun, dass einige dieser Zeugnisse den aus der Gregor-Tradition wohlbekannten Zug der Nacktheit Theoderichs/Dietrichs bewahren, indem sie berichten, der König habe den kapitalen Hirsch während eines Bades erblickt und sich gleich nackt auf das plötzlich erscheinende (schwarze) Pferd geschwungen, um dem Tier nachzujagen.⁶⁴ Zwei besonders eindrucksvolle und aufschlussreiche Beispiele hierfür – sowie für die oben geschilderte generelle Problematik –

sind die altnordische Thidrekssaga (*Þidriks saga af Bern*) und die beiden berühmten Marmorreliefs der Legende am Kirchenportal von S. Zeno Maggiore in Verona (Abb. 3).

⁶⁴ Vgl. zu den entsprechenden Zeugnissen („Thidrekssaga“, Reisebericht des Leo von Rožmítal, Zeugnis des Veroneser Diakons Giovanni, „Libro de los Exemplos“) etwa GRIMM, Heldensage, S. 320 u. S. 688; Carlo CIPOLLA, Per la leggenda di Re Teoderico in Verona, in: *Archivio Storico Italiano* V. ser. 6 (1890), S. 457–461; BENEDIKT, Überlieferungen, S. 105f.; HAUG, Theoderichs Ende, S. 84–92.

So berichtet die um 1250 in Bergen aufgezeichnete „Thidrekssaga“⁶⁵:

„Als König Thidrek fast kraftlos vor Alter war, blieb er dennoch rüstig mit den Waffen. Einstmals nahm er ein Bad an der Stelle, die jetzt Thidreks Bad heißt. Da rief einer der Knappen: ‚Herr, hier läuft ein Hirsch. Noch nie sah ich ein so schönes und stattliches Tier‘. Sobald König Thidrek das hörte, sprang er auf, nahm seinen Bademantel, schlug ihn um sich und rief, da er das Tier sah: ‚Nehmt mein Roß und meine Hunde!‘ Nun liefen die Knappen, so schnell sie konnten und holten seinen Hengst. Dem König deuchte das Warten zu lange, da das Tier schnell lief, und er sah ein mächtig großes Roß gesattelt stehen, das rabenschwarz war. Er schwang sich auf den Rücken des Tieres. In diesem Augenblick ließen die Knappen die Hunde los. Die wollten aber diesem Roß nicht nachlaufen. Das Roß unter Thidrek lief nun schneller, als irgendein Vogel fliegt. Sein bester Knappe ritt ihm nach auf seinem vorzüglichen Roß Blanke. Dem folgten auch alle Hunde. König Thidrek aber merkte, daß dies kein Roß sein konnte, und wollte sich vom Rücken losreißen, konnte aber kein Bein von der Seite des Tieres heben, so fest saß er. Da rief der Knappe ihn und fragte: ‚Herr, wann wirst du wiederkommen? Warum reitest Du so schnell?‘ König Thidrek antwortete: ‚Ich reite ins Verderben. Dies muß ein Teufel sein, auf dem ich sitze. Wiederkommen werde ich, wenn Gott will und Sankt Maria.‘ Da verschwand das Roß, so daß der Knappe König Thidrek nicht mehr sah, und niemals hat man seitdem etwas von ihm vernommen. Es kann kein Mensch sagen, was aus König Thidrek geworden ist. Deutsche Männer aber erzählen, in Träumen sei kundgetan, König Thidrek habe Gottes und Sankt Marias Beistand gehabt, weil er bei seinem Tod ihres Namens gedachte.“⁶⁶

Während die „Thidrekssaga“ also ein zwar dämonisches, aber letztlich versöhnliches Ende Theoderichs/Dietrichs überliefert, betonen die beiden Marmorreliefs des Kirchenportals von S. Zeno Maggiore durch ihre Gestaltung und ihre Inschriften mit aller wünschenswerter Deutlichkeit, dass der nackte, nur mit einem Mantel bekleidete König⁶⁷ auf einem dämonischen Pferd bei der Verfolgung eines Hirsches

65 Zur „Thidrekssaga“ vgl. etwa WISNIEWSKI, Dietrich-Dichtung, S. 69–83; HEINZLE, Einführung, S. 38–41.

66 Zitiert nach der Übersetzung von FINE ERICHSEN, Die Geschichte Thidreks von Bern (Sammlung Thule 24), Jena 1924, S. 459f.

67 Während die Inschrift explizit vermerkt, dass der König *nudus* war (vgl. Anm. 69), trägt er auf dem Relief wenigstens einen wehenden Mantel (vgl. Abb. 4). Damit ordnet sich auch diese Darstellung in die Reihe von Beispielen ein, die belegen, dass der Begriff nackt durchaus auch für Personen, die nur teilweise bekleidet waren, verwendet wurde und im Sinne von „nicht normgerecht bekleidet“ zu verstehen ist.



Abbildung 4: Marmorrelief mit der Darstellung des Höllenritts Theoderichs am Kirchenportal von S. Zeno Maggiore in Verona (rechte Seite unten), Foto privat.

direkt in die Hölle ritt, wo er bereits vom Teufel erwartet wurde und von wo er keinesfalls zurückkehrt (Abb. 4 & 5).⁶⁸ Daneben bezeugen die beiden Darstellungen aus dem zweiten Viertel des zwölften Jahrhunderts, wie verbreitet die teils variierenden Vorstellungen vom Höllenritt bzw. von der Entrückung Theoderichs/Dietrichs waren und welche Bedeutung ihnen von klerikaler Seite zumindest in der ehemaligen Residenzstadt des Königs, Verona, zugemessen wurde. Denn die Reliefs befinden sich nicht nur an einem überaus prominenten

68 Die Reliefs, deren Datierung früher umstritten war, stammen aus der Werkstatt des berühmten Meisters Nikolaus/Nicolao, der in den 30er Jahren des 12. Jhs in Verona tätig war. Vgl. zu Nikolaus/Nicolao und den Reliefs Waltraud NEUMANN, Studien zu den Bildfeldern der Bronzettür von San Zeno Verona. Mit Aufnahmen von Jutta Brüdern, Frankfurt a. M. 1979, S. 14 u. S. 138–149; Giovanna VALENZANO, La basilica di San Zeno in Verona. Problemi architettoni (*Ars et fabrica* 1), Firenze 1993, S. 123–159, bes. S. 129–132, mit weiterführender Literatur, sowie STAMMLER, Theoderich, S. 53. Aufgrund des bemerkenswerten Umstandes, dass Reliefs mit einem derartigen Thema in ein ikonographisches Bildprogramm mit biblischen Szenen eingereiht wurden, betrachtete sie ein Teil der Forschung als spätere Ergänzungen. Da jedoch Stil, Komposition und Anbringung gegen diese These sprechen, unterstreicht der prominente Platz die Popularität und Bedeutung der Legende in Verona. Mitunter werden auch die beiden unteren Reliefplatten auf der linken Seite des Portals, die einen ritterlichen Zweikampf zu Pferd bzw. zu Fuß zeigen, mit dem Ostgotenkönig in Verbindung gebracht und als Kampf zwischen Theoderich und Odovacar sowie Ermordung des letzteren gedeutet (vgl. etwa KÖNIG, *Zeit Theoderichs*, S. 209). Allerdings ist dies unsicher, und in der modernen kunsthistorischen Forschung werden andere Interpretationen bevorzugt. Vgl. VALENZANO, *La basilica*, S. 142–145. Die Inschrift, die in Verbindung mit den Darstellungen von Theoderichs Ende in der Thidrekssaga und im Zeugnis des Veroneser Diakons Giovanni eine Zuordnung erlaubt, lautet auf der einen Reliefplatte: *O regem stultum petit infernale tributum / moxque paratur equus quem misit demon iniquus / exit aquam nudus: petit infera non rediturus*. Auf der anderen Reliefplatte steht: *Nisus equus cervus canis huic datur. hos dat avernus*. Vgl. auch CIPOLLA, *la leggenda*; BENEDIKT, *Überlieferungen*, S. 105; HAUG, *Theoderichs Ende*, S. 85.

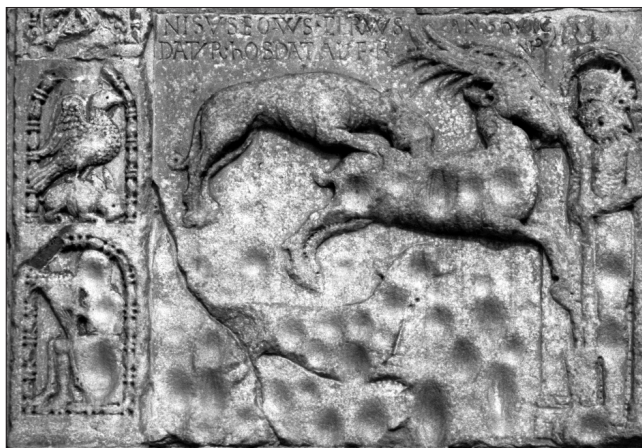


Abbildung 5:
Marmorrelief mit
der Darstellung
des Hirsches,
des Hölleneingangs
und des Teufels,
der den heraneilenden
Theoderich erwartet,
am
Kirchenportal von
S. Zeno Maggiore
in Verona
(rechte Seite
unten),
Foto privat.

Ort, dem Kirchenportal, sondern heben sich auch thematisch vom eigentlichen Bildprogramm des Portals ab, das überwiegend Szenen aus dem Leben des Titelhilgen sowie dem Alten und Neuen Testament umfaßt.

Betrachtet man nun die Blöße Theoderichs/Dietrichs in der Legende im Vergleich zur Nacktheit in der Gregor-Tradition, so fällt auf, dass sie hier gänzlich andere Konnotationen besitzt. Statt auf Sündhaftigkeit, Gottesferne, Verlust weltlicher Macht, Opfer- bzw. Gefangenenstatus und göttliches Endgericht zu verweisen, erfährt sie eine rationale Begründung – Theoderich/Dietrich befindet sich in einem realen Bad – wird profaniert und verliert erheblich an Bedeutungsschwere. Wenn überhaupt, so könnte die Nacktheit hier allenfalls auf die Triebhaftigkeit und Gier des Königs hindeuten – eine Kritik, die bereits bei Boethius und später auch bei Walahfrid Strabo anklingt, die Theoderich *avaritia* vorwerfen⁶⁹ –, da es der Herrscher nicht abwarten konnte, den Hirsch zu verfolgen, und sich sogar nackt auf das Pferd schwang, doch wirkt dies bemüht. Letztlich ‚entkleidet‘ die Legende also die Nacktheit ihrer in der Gregor-Tradition dominierenden negativen Bedeutung.

⁶⁹ Vgl. etwa Boethius „*Consolatio philosophiae*“ I 4.10, 13, 32, sowie Walahfrid Strabo „*Versus in Aquisgrani palatio editi anno Hludowici imperatoris*“ XVI, „*De imagine Tetrici*“, Z. 31 u. 60 (MGH PP Carol. II, 370-378), bzw. Alois DÄNTL, Walahfrid Strabos Widmungsgedicht an die Kaiserin Judith und die Theoderichstatue vor der Kaiserpfalz zu Aachen, in: *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins* 52 (1930), S. 1–38, hier S. 3–23.



Abbildung 6: Porphyrsarkophag Theoderichs des Großen im Obergeschoss des Grabmales, Foto privat.

Die Legenden von Theoderichs bzw. Dietrichs Ende, ihre Entstehung, Entwicklung und Deutung werden in der germanistischen Forschung seit langem intensiv und mit beträchtlichem Erkenntnisgewinn diskutiert.⁷⁰ Während jedoch zentrale Motive wie das dämonische Pferd, die

Wilde Jagd oder der Hirsch bereits ausführlich und überzeugend behandelt worden sind, besteht hinsichtlich des ungewöhnlichen Motivs des Bades nach wie vor ein gewisser Erklärungsbedarf, da konkrete Vorbilder fehlen und die Genese weitgehend im Dunkeln liegt.⁷¹

Ohne die bisherigen Forschungsansätze verwerfen zu wollen, möchte ich angesichts der frühen Verbreitung und, wie die Reliefs von S. Zeno verdeutlichen, Popularität dieser Legende im norditalischen Raum⁷² folgende, recht profane Erklärung vorschlagen: Betrachtet man unter den genannten Aspekten noch einmal Theoderichs Porphyrsarkophag in Ravenna (Abb. 2 & 6), der die Form einer Wanne besitzt,

⁷⁰ Vgl. hierzu nur die Literaturangaben in Anm. 57.

⁷¹ Vgl. hierzu vor allem HAUG, Theoderichs Ende.

⁷² Da die Legende in den 30er Jahren des 12. Jahrhunderts bei der Gestaltung des Portals von S. Zeno Maggiore in Verona an prominenter Stelle aufgegriffen wurde, muss sie schon vorher in der Gegend verbreitet gewesen sein und ist damit das älteste Zeugnis. Für Ravenna gibt es zwar keine direkten Hinweise, doch wird die berühmte Erscheinung in Giovanni Boccaccios „Decamerone“ (5, 8), in der Nastagio degli Onesti den verstorbenen Ritter und Selbstmörder Guido degli Anastagi sieht, wie dieser in dunkler Rüstung auf einem schwarzen Pferd im Pinienwald vor Ravenna ein nacktes Mädchen, das einst seinen Liebeskummer verursachte, mit Hunden jagt und tötet, in der Regel mit Theoderichs dämonischem Ritt in Verbindung gebracht (vgl. etwa BENEDIKT, Überlieferungen, S. 106), so dass die Legende auch für die Gegend von Ravenna gesichert wäre.



Abbildung 7: Bemalter Müllcontainer in Verona mit der Darstellung des Vulkansturzes Theoderichs auf einem schwarzen Pferd nach dem Gedicht von Giosuè Carducci, Foto privat.

an prominenter Stelle aufgestellt war und auch im Mittelalter stets als Grablege des Ostgotenkönigs galt⁷³, dann ließe sich aufgrund der Form durchaus verstehen, wie eine Tradition entstehen konnte, die Theoderichs/Dietrichs Ende mit einem Bad in Verbindung brachte.⁷⁴ Darüber hinaus bot das Motiv des Bades für theoderich- bzw. dietrichfreundliche Kreise den Vorteil, die durch die kirchlich-gelehrte Überlieferung etablierte, negativ besetzte Nacktheit des Königs bei seinem Tod durch einen realen diesseitigen Bezug zu erklären und damit zu verharmlosen, was wiederum die Möglichkeit für ein versöhnlicheres Ende des Königs schuf.⁷⁵ Schließlich war

⁷³ Vgl. HEIDENREICH/JOHANNES, Grabmal Theoderichs, S. 68.

⁷⁴ Zwar wird das Bad Theoderichs in späteren Zeugnissen auch lokalisiert, doch ist dies, wie schon HAUG, Theoderichs Ende, S. 93, feststellt, eine sekundäre Entwicklung: die Lokalisierung setzt das Motiv des Bades voraus.

⁷⁵ Da die ältesten Zeugnisse – eingeschränkt Gregor der Große (Ende 6. Jh.) und eindeutig Siebert von Gembloux (Ende 11. Jh.) – Theoderichs Nacktheit in den Kontext seiner göttlichen

der Sarkophag vermutlich schon seit dem 6. Jahrhundert leer, was die Herausbildung einer Überlieferung von der Entrückung des Toten gewiss begünstigte. Sicherheit lässt sich freilich auch in diesem Fall nicht gewinnen.

Obwohl die negative geprägte Theoderich-Rezeption seit der Zeit des Humanismus zunehmend in den Hintergrund rückte und sich allmählich ein differenzierteres Bild des Königs durchsetzte, blieb die Legende vom Höllenritt Theoderichs/Dietrichs gerade in Verona bis in die Gegenwart hinein lebendig. Noch Giosuè Carducci setzte ihr im 19. Jahrhundert mit dem Gedicht „La leggenda di Teodorico“ (1885), in welchem er den Ritt auf dem dämonischen Pferd mit dem Vulkansturz Gregors kombinierte, ein bleibendes Denkmal. Letzteres beeinflusste wiederum die Gestalter eines bemalten Müllcontainers in Verona, so dass selbst noch heute der Bewohner bzw. Besucher der Etsch-Stadt mit dem höllischen Ende des nackten Theoderich konfrontiert wird (Abb. 7).

Bestrafung einordnen und nichts darauf hindeutet, dass sie auf eine bereits bestehende Tradition der Nacktheit im Bade Bezug nehmen und diese umdeuten, spricht vieles dafür, dass das Motiv des Bades jünger ist als das der göttlichen Bestrafung. Sicherheit lässt sich hier freilich nicht gewinnen.

Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:

Andreas GOLTZ, Der nackte Theoderich. Ein Verfolger auf dem Weg in die Verdammnis, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 387–412.

HEIKO HILTMANN

Von nackten Brüsten und blanken Schwertern

Offensive Formen der weiblichen Brustentblößung am Beispiel der „Eiríks saga rauða“, K. 11

Nackte Körper sind aus der modernen Medienlandschaft kaum mehr wegzudenken. Die mannigfache Präsentation hüllenloser Körperpartien ist scheinbar zu einem alltäglichen und nur noch wenig emotionalisierenden Phänomen geworden. Dennoch vermag auch in unserer vermeintlich aufgeklärten Gegenwart die Entblößung so genannter ‚intimer‘ Körperpartien die Öffentlichkeit zu schockieren und zu polarisieren.

Ausgangspunkt des Beitrages ist die öffentlich inszenierte Entblößung einer weiblichen Brust im Rahmen eines Popkonzertes, die zu einem Medienereignis globalen Ausmaßes wurde und die als Anlass dient zu fragen, ob sich in Gegenwart und Vergangenheit ähnliche Enthüllungsbeispiele finden lassen, die in Funktion und Wirkung vergleichbar sind. Im Zentrum der Untersuchungen stehen altnordische Quellen des 13. Jahrhunderts, insbesondere die Eiríks saga rauða, anhand derer Ursachen, Funktion und Wirkung der weiblichen Brustentblößung näher erörtert werden. In einem zweiten Schritt geht der Aufsatz der Frage nach, inwiefern sich die Ergebnisse der Untersuchung der mittelalterlich-nordeuropäischen Fallbeispiele auch auf andere Kulturen und Zeitstellungen übertragen lassen und ob es sich bei der offensiven Form der weiblichen Brustentblößung nicht sogar um ein transkulturelles und epochenübergreifendes Phänomen handeln könnte.

Die große isländische Tageszeitung „Morgunblaðið“ (Morgenblatt) veröffentlichte am 2.2.2004 einen Artikel unter dem markanten Titel „Die aktuelle Tagesdiskussion in den USA über die Brustentblößung der Janet Jackson“.¹ Dieser bezog sich auf das publikumswirksame Ereignis, das sich in den USA zutrug, als der Popstar Justin Timberlake der Sängerin Janet Jackson während der live übertragenen Halbzeitshow des Super Bowl eine Brust entblößte. Gemäß dem Autor des

¹ *Brjóstaberun Jacksons umræðuefni dagsins í Bandaríkjunum*. www.mbl.is/mm/frettir/togt/frett.html?nid=1069662 (Stand: 31.01.2007).

„Morgunblaðið“ soll Michael Powell, der Vorsitzende der Federal Communications Commission (FCC), diese öffentliche Brustentblößung als „verdammungswürdig und geschmacklos“ verurteilt haben.² Wie der Artikel in einer isländischen Tageszeitung zeigt, wurde der zum Skandal stilisierte Vorfall zu einem Medienereignis globalen Ausmaßes.³

Es stellt sich die Frage, wie es möglich ist, dass in unserer vermeintlich modernen und aufgeklärten Gegenwart, in der die Präsentation hüllenloser Körperpartien scheinbar zu einem alltäglichen und nur noch wenig emotionalisierenden Phänomen geworden ist, die inszenierte Entblößung einer weiblichen Brust im Rahmen eines Popkonzertes die Öffentlichkeit derart zu schockieren vermag. Trotz der offiziell zur Schau gestellten Scham der Popsängerin unmittelbar nach der Entblößung und den Entschuldigungen Timberlakes, es habe sich um eine „Panne an der Kleidung“ gehandelt⁴, empfand ein Teil der Weltbevölkerung den Vorfall als skandalös.⁵ Dieses Beispiel einer offensichtlich offensiven und provozierenden Entblößung der

2 fordæmanlega og smekklausu. Einem auf CNN.com publizierten Artikel mit dem Titel „Apologetic Jackson says ‚costume reveal‘ went awry“ vom 3.2.2004 zufolge bezeichnete Michael Powell den Vorfall als „outrageous“. Vgl. www.cnn.com/2004/US/02/02/superbowl.jackson/ (Stand 31.01.2007).

3 CBS, einer der größten Hörfunk- und Fernsehsender der USA, übertrug mit seinem international ausgestrahlten Tochttersender MTV das erwähnte Konzert. Die Tatsache, dass CBS und MTV sich öffentlich für den nicht zensierten Vorfall entschuldigten (vgl. hierzu den in Anm. 2 genannten CNN-Artikel), zeigt, dass die Brustentblößung über die US-amerikanischen Grenzen hinaus als skandalös empfunden wurde. Auf das internationale Interesse an dem ‚Jackson-Skandal‘ weist auch eine von lycos.com veröffentlichte statistische Untersuchung hin. Hier heißt es: „Janet Makes History [...] Janet Jackson exposing her breast during the Super Bowl halftime show on Sunday night has proved to be the most-searched event in the history of the Internet.“ Vgl. <http://50.lycos.com/02040.asp> (Stand 31.1.2007).

4 *bilun í klæðnaði.* Vgl. www.mbl.is/mm/frettir/togt/frett.html?nid=1069662, Foto 2 (Stand 31.1.2007); in dem bereits erwähnten Artikel auf CNN.com (vgl. Anm. 2) heißt es: „Singer Janet Jackson apologized [...] to anyone who was offended when her right breast was exposed [...]“. Janet Jacksons Sprecher begründete die Entblößung mit einer „Fehlfunktion der Kleidung“ („malfunction of the wardrobe“). In ähnlicher Art und Weise soll sich Timberlake entschuldigt haben: „I am sorry if anyone was offended by the wardrobe malfunction [...]“.

5 Das trifft insbesondere für die US-amerikanische Öffentlichkeit zu. Hier wurde durch die FCC eine Untersuchung des Vorfalls eingeleitet. Der Vorsitzende der FCC äußerte sich hierzu wie folgt: „I knew immediately it would cause great outrage among the American people [...] We have a very angry public on our hands.“ Sogar das Weiße Haus nahm öffentlich zu dem „Skandal“ Stellung. Vgl. CNN-Artikel (wie o. Anm. 2) www.cnn.com/2004/US/02/02/superbowl.jackson/.

weiblichen Brust⁶ nahm ich zum Anlass zu fragen, ob es sich hierbei um einen modernen Einzelfall handelt oder ob sich in Gegenwart und Vergangenheit vergleichbare Schilderungen ähnlicher Vorfälle finden lassen.

Ein Beispiel für eine offensive Form der Brustentblößung liefert die im 13. Jahrhundert auf Island entstandene „Eiríks saga rauða“ (Geschichte Eriks des Roten). Sie berichtet von einer Frau namens Freyðís Eiríksdóttir. Die Tochter Eriks des Roten, des Grönlandentdeckers, soll der Quelle nach zu Beginn des 11. Jahrhunderts an einer Expedition nach Vinland, was vermutlich dem heutigen Neufundland entspricht, teilgenommen haben. Eines Tages wurde die nordische Expeditionsgruppe angeblich von einer „großen Menge“ (*miki[ll] fjöld[i]*) Einheimischer, in den nordischen Quellen *Skrælingar* genannt, überfallen.⁷ Aufgrund der Überzahl ihrer Gegner zogen die Nordmänner es vor zu fliehen. Als Freyðís dies sah, warf sie den Männern Feigheit vor und rief ihnen hinterher: „Und wenn ich eine Waffe hätte, dünkte mir, sollte ich mich besser schlagen als jeder von euch.“⁸ Sie ergriff

6 Dass die Brustentblößung von einem Teil der Öffentlichkeit derart wahrgenommen wurde, belegt die Äußerung des NFL Commissioner Paul Tagliabue: „The show was offensive, inappropriate and embarrassing.“ Vgl. www://cnn.com/2004/US/02/02/superbowl.jackson/. (CNN-Artikel wie o. Anm. 2).

7 Eiríks saga rauða, in: Eyrbyggja saga. Grœnlendinga sögur (ÍF 4), ed. Einar Ólafur Sveinsson/Matthías Þórðarson, Reykjavík 1935, Neudruck 1957, K. 11, S. 228; vgl. Eiríks saga rauða. Texti Skálholtsbókar AM 557 4to (Viðauki við ÍF 4), ed. Ólafur Halldórsson, Reykjavík 1985, K. 11, S. 429. Die primären Handschriften der „Eiríks saga rauða“ sind die „Hauksbók“ (AM 544 4to), eine Sammelhandschrift des frühen 14. Jahrhunderts, und die „Skálholtsbók“ (AM 557 4to), ein um 1420 entstandenes Manuskript. Beide Handschriften sind Kopien einer Vorlage aus dem 13. Jahrhundert, wobei die Forschung davon ausgeht, dass Letztere dem Original näher stehe. Der Text der „Skálholtsbók“ bildet die Grundlage der Halldórsson-Ausgabe von 1985, während die Edition von Sveinsson und Þórðarson aus dem Jahr 1935 sich maßgeblich auf den Text der „Hauksbók“ beruft. Vgl. Sven Birger Fredrik Jansson, *Sagorna om vinland I. Handskrifterne till Erik den rödes saga*, Lund 1944; Kirsten Wolf, *Amazons in Vinland*, in: *JEGP* 95, 1 (1996), S. 469–485, hier S. 469, Anm. 1. Zu Freyðís vgl. William Sayers, *Psychological Warfare in Vinland (Eiríks saga rauða)*, in: *Journal of Indo-European Studies. Monograph Series* 21 (1997), S. 235–264; Walter Baumgartner, *Freyðís in Vinland oder die Vertreibung aus dem Paradies*, in: *Skandinavistik* 23, 1 (1993), S. 16–35; Stefán Einarsson, *The Freyðís-Incident in Eiríks saga rauða*, Ch. 11, in: *Acta Philologica Scandinavica* 13 (1938/1939), S. 246–256. An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass das in den Editionen verwendete altnordische Schriftzeichen für das ‚dumpfe o‘ (Labialisierung von a und á durch u (u-Umlaut)) aufgrund graphischer Darstellungsprobleme in diesem Beitrag nicht in seiner ursprünglichen Schreibweise wiedergegeben werden konnte. Es wurde durch Neuisländisch ‚ö‘ ersetzt.

8 *Ok ef ek hefða vápn, þætti mér sem ek skylda betr berjask en einnhverr yðvar*, Eiríks saga rauða (ÍF 4), ed. SVEINSSON/ÞÓRÐARSON, K. 11, S. 229; vgl. Eiríks saga rauða (Viðauki við ÍF 4), ed. HALLDÓRSSON, K. 11, S. 429.

ein Schwert, stellte sich den Verfolgern entgegen, „zog die Brust aus der Kleidung heraus und schlägt mit dem blanken Schwert dagegen“. Daraufhin „fürchte[te]n sich“ (*óttask*) die Einheimischen und zogen sich zurück.⁹

Die geschilderte Reaktion der Skrælingar läßt vermuten, dass der Verfasser der „Eiríks saga rauða“ der weiblichen Brustentblößung in diesem Fall eine ‚schockierende‘, ja sogar Furcht erregende und abschreckende Wirkung zuschrieb. Weitere Recherchen ergaben, dass sich noch eine Vielzahl ähnlicher Fallbeispiele aus unterschiedlichen Zeitstellungen und Kulturkreisen finden lassen, von denen nur einige wenige im Folgenden exemplarisch dargelegt werden sollen.

Der römische Feldherr Gaius Iulius Caesar berichtete in seinem Werk „Bellum Gallicum“ von der erfolglosen Belagerung der gallischen Stadt Gergovia im Jahr 52 v. Chr. Folgendes:

„Die Familienmütter warfen Kleider und Silber von der Mauer und, indem sie mit nackter Brust hervortraten, beschworen sie die Römer mit ausgestreckten Armen, daß sie sich zurückhielten und nicht, wie sie es bei Avaricum gemacht hatten, noch nicht einmal vor Frauen und Kindern Halt machten.“¹⁰

Als aber gallische Truppen zur Verteidigung der Stadt eintrafen, sollen sich die Mütter diesen zugewandt haben:

„Sie begannen, die Ihren zu beschwören und ihnen nach gallischer Sitte das gelöste Haar entgegenzuhalten und die Kinder deutlich erkennbar zu zeigen.“¹¹

9 [...] *dró þá út brjóstit undan klæðunum ok stettir á beru sverðinu*. Eiríks saga rauða (ÍF 4), ed. SVEINSSON/PÓRDARSON, K. 11, S. 229; vgl. Eiríks saga rauða (Viðauki við ÍF 4), ed. HALLDÓRSSON, K. 11, S. 430. Der übergangslose Tempuswechsel zwischen Vergangenheitsformen und Gegenwart mag möglicherweise überraschend und inkonsequent erscheinen. Im Altnordischen sind derartige Wechsel hingegen üblich.

10 *matres familiae de muro vestem argentumque iactabant et pectore nudo prominentes passis manibus obtestabantur Romanos, ut sibi parcerent neu, sicut Avarici fecissent, ne a mulieribus quidem atque infantibus abstinerent*. Bellum Gallicum, in: C. Iulii Caesaris Commentarii rerum gestarum, 1. Bellum Gallicum (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), ed. Wolfgang HERING, 3. Aufl., Stuttgart/Leipzig 1997, VII, 47, 5, S. 128. Dass die Frauen Kleider und Silber von der Mauer warfen, ist dadurch begründet, dass sie die römischen Angreifer mit der freiwilligen Herausgabe von Reichtümern motivieren wollten, von ihrem Vorhaben, Gergovia einzunehmen, abzulassen. Altnordische Quellen des 13. und 14. Jahrhunderts zeigen, dass die Geste des Kleiderwerfens im mittelalterlichen Skandinavien eine Streit schlichtende Funktion hatte (vgl. Anm. 57). Postuliert man eine Übertragbarkeit dieser Erkenntnis auf antike Quellen, erscheint es möglich, dass die gallischen Frauen diese Geste bewusst einsetzten, um die Römer zu besänftigen.

11 *suos obtestari et more Gallico passum capillum ostentare liberosque in conspectum proferre coeperunt*. Bellum Gallicum, ed. HERING, VII, 48, 3, S. 128.

In der gegen Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. abgefassten „Germania“ des römischen Geschichtsschreibers Tacitus heißt es:

„Der Nachwelt wird überliefert, dass schon einige vom Untergang bedrohte und wankende Schlachtordnungen von Frauen durch Beständigkeit des Ersuchens, Entgegenhalten der Brüste und durch Anzeigen der drohenden Gefangenschaft wieder hergestellt worden waren [...].“¹²

Der Florentiner Maler und Architekt Giotto di Bondone stellte zu Beginn des 14. Jahrhunderts Ira, die weibliche Allegorie des Zorns, als eine Frau mit offenem Haar dar, die sich ihr Gewand aufreißt und ihre Brüste entblößt.¹³ Ein im frühen 17. Jahrhundert entstandenes Gemälde des Malers Peter Paul Rubens zeigt die über Holofernes triumphierende Judith. Sie präsentiert sich dem Betrachter mit entblößter Brust, einem Schwert als Mordwaffe in der ausgestreckten rechten und dem Haupt des Feldherrn in der linken Hand.¹⁴ Im Lauf des 18. Jahrhunderts entwickelte sich der Typ der jungen Barrikadenfrau mit nackter Brust geradezu zu einem Symbol revolutionärer Freiheitsbewegung. So wurde das weithin bekannte Gemälde des französischen Malers Eugène Delacroix aus dem Jahr 1830 mit dem Titel „La Liberté guidant le peuple“ zu dem Paradebeispiel für das Bild der halbentblößten Liberté.¹⁵

Aber auch in der unmittelbaren Gegenwart lassen sich Beispiele für eine provokativ-offensive Enthüllung der weiblichen Brust finden. So berichtet zum Beispiel das Nachrichtenmagazin „Spiegel“ im Jahr 1969 davon, dass der deutsche Soziolo-

12 *Memoriae proditur quasdam acies inclinatas iam et labantes a feminis restitutas constantia precum et obiectu pectorum et monstrata comminus captivitate [...]*, Germania, in: P. Cornelii Taciti libri qui supersunt, Bd. II, 2. De origine et situ Germanorum liber (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), ed. Alf ÖNNERFORS, Stuttgart 1983, K. 8, S. 6.

13 Giuseppe BASILE (Hrsg.), Giotto. The Frescoes of the Scrovegni Chapel in Padua, Mailand 2002, S. 390.

14 Nils BÜTTNER/Ulrich HEINEN (Hrsg.), Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften. Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, 8. August bis 31. Oktober 2004, München 2004, S. 120. Holofernes, der General des assyrischen Königs Nebukadnezar II., belagerte die Stadt Bethulia. Die fromme und reizvolle Judith soll den Feldherrn verführt und enthauptet haben. Dadurch konnte sie eine Eroberung der Stadt verhindern (Jdt 10–13). Wie die altnordische Freydis entblößt Judith auf dem Gemälde eine Brust und hält ein Schwert, die vermeintliche Mordwaffe, in der Rechten.

15 Vgl. Marcia POINTON, Naked Authority. The Body in Western Painting 1830–1908 (Cambridge New Art History and Criticism), Cambridge 1990, S. 60; vgl. Dies., Liberty on the Barricades. Women, Politics and Sexuality in Delacroix, in: Women, State and Revolution. Essays on Power and Gender in Europe since 1789, hrsg. v. Sián Reynolds, Brighton 1986, S. 25–43.

ge und Philosoph Theodor Adorno, der auch Professor an der Universität Frankfurt am Main war, am 22. April desselben Jahres von drei barbusigen Studentinnen so lange bedrängt worden sei, bis er „im Schutz seiner Aktentasche“ den Hörsaal verließ.¹⁶

Diese ausgewählten Fallbeispiele weiblicher Brustentblößung könnten noch durch weitere Schilderungen aus anderen Kulturkreisen und Epochen ergänzt werden.¹⁷ Viel wichtiger aber als eine bloße Aneinanderreihung von Einzelfällen ist die Frage nach Funktion und Wirkung dieser Geste. Mit einer nackten Frauenbrust sind heute zumeist zwei Vorstellungen assoziiert: entweder der stillende Mutterbusen oder sexuelle Stimulanz. Die angeführten Beispiele zeigen jedoch, dass es weitere Deutungsmuster geben muss. Welche Motive könnten also hinter einer solch demonstrativ-provokativen und offensiven Form der Enthüllung gestanden haben oder stehen?¹⁸ Und welche Wirkung auf andere versprach oder verspricht man sich davon?

Um für diese Fragen differenzierte Lösungsansätze zu entwickeln, soll der Fokus der Untersuchungen im Folgenden wieder auf ein konkretes Einzelbeispiel gerichtet werden. In der eingangs bereits erwähnten „Eiríks saga rauða“ heißt es, dass Freyðís Eiríksdóttir auf ihrer Flucht vor den Skrælingar ein auf dem Boden liegendes Schwert fand, das sie aufhob, „um sich zu verteidigen“.¹⁹ Mit der Waffe in der Hand stellte die Verfolgte sich den Einheimischen entgegen, zog „die Brust aus der Kleidung“ und schlug „mit dem [...] Schwert dagegen“.²⁰ Die Quelle betont, dass es sich um ein „gezogenes Schwert“ (*Sverðit [...] bert [...]*) handelte.²¹ Hier wird also eine Konkordanz zwischen dem aus der Scheide gezogenen Schwert und der

16 Johannes SALTZWEDEL, Narziss und Nilpferdkönig, in: Der Spiegel, Nr. 34 (2003), S. 138; vgl. Der Spiegel, Nr. 18 (1969), S. 222.

17 Vgl. Hans Peter DUERR, Obszönität und Gewalt (Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 3), Frankfurt a. M. 1993, S. 33–71.

18 Duerr spricht in diesen Fällen von einer „aggressiven Entblößung“. DUERR, Obszönität. S. 47–53.

19 [...] *at verja sik*. Eiríks saga rauða (ÍF 4), ed. SVEINSSON/PÓRDARSON, K. 11, S. 229; vgl. Eiríks saga rauða (Viðauki við ÍF 4), ed. HALLDÓRSSON, K. 11, S. 430.

20 Vgl. o. Anm. 9.

21 Eiríks saga rauða (ÍF 4), ed. SVEINSSON/PÓRDARSON, K. 11, S. 229. Die Formulierung *Sverðit [...] bert [...]* oder *beru sverðinu* findet sich nur in dem Text der Hauksbók. Der Text der Skálholtsbók spricht lediglich davon, dass „neben ihm [dem Erschlagenen] ein Schwert lag“ (*Sverðit lá hjá honum*) und dass Freyðís „das Schwert gegen [die Brust] schlägt“ (*slöttir á sverðit*), Eiríks saga rauða (Viðauki við ÍF 4), ed. HALLDÓRSSON, K. 11, S. 430.

aus der Kleidung gezogenen Brust suggeriert. Darauf weist auch die Verwendung des Adjektivs *berr* hin²², das im allgemeinen Sprachgebrauch so viel wie „nackt“ oder „entblößt“ bedeutet. Und das Verb *draga*, das in der „Eiríks saga rauða“ das Hervorziehen der Brust umschreibt, wurde in anderen Quellen auch dazu benutzt, um das Ziehen des Schwertes darzustellen. So ist in der „Ragnars saga loðbrókar“ (Geschichte des Ragnarr Wollhose) zum Beispiel die Rede von einem „zum verlustreichen Mord gezogenen Schwert“.²³ Freyðís Eiríksdóttir trat ihren Verfolgern demnach mit zwei Waffen entgegen, der blanken, abschreckenden Brust und dem blanken, tödlichen Schwert.

Die Vermutung einer offensiv-kriegerischen Funktion der geschilderten Entblößungsgeste lässt sich anhand weiterer Indizien erhärten. So erinnert die Bereitschaft, dem Feind im Kampf mit entblößter Brust bzw. entblößtem Oberkörper zu begegnen, an einen in den Quellen des mittelalterlichen Nordeuropa immer wieder auftauchenden Kriegertyp, den so genannten *berserkr* („Berserker“).²⁴ Dem im 13.

22 In der Formulierung *Sverðit [...] bert* deutet das Adjektiv *berr* den gezogenen, blanken Zustand des Schwertes an.

23 *mannskæðu morði [...] sverð dregit*. Ragnars saga loðbrókar, in: Völsunga saga ok Ragnars saga loðbrókar (SUGNL 36), ed. Magnus OLSEN, Kopenhagen 1906–1908, S. 214. Die „Egils saga Skalla-Grímssonar“ erwähnt, dass Egill „das Schwert zur Hälfte zog“ (*[...] sverðit [...] dró [...] til hálfis [...]*). Dasselbe soll der englische König Aðalsteinn getan haben: „[...] der König zog das Schwert aus der Scheide [...]“ (*[...] dró konungr sverðit úr slíðrum [...]*). Egils saga Skalla-Grímssonar (ÍF 2), ed. Sigurður NORDAL, Reykjavík 1933, Nachdr. 1988, K. 55, S. 143; 144. Das Schwert Egils heißt *Dragvandill*. Die in diesem Wort enthaltene Silbe *Drag-* leitet sich ebenfalls von dem Verb *draga* ab. Eine der in der Forschung diskutierten Übersetzungsvarianten dieses Schwertnamens lautet daher „Stab, der aus der Scheide gezogen wird“. Vgl. Jan DE VRIES, Altnordisches Etymologisches Wörterbuch, 2. verb. Aufl., Leiden 1977, S. 80.

24 Die Bedeutung des Begriffes *berserkr* ist in der Forschung umstritten. Es handelt sich um ein Kompositum aus den Elementen *ber-* und *serkr*. *Serkr* wird einhellig mit „Hemd“ oder „Wams“ übersetzt, während über die Bedeutung des Wortes *ber-* Uneinigkeit herrscht. Vorrangig werden zwei Übersetzungsvarianten diskutiert: Einerseits wird es mit einem im Altnordischen nur in Zusammensetzungen belegten **berr/beri* („Bär“) in Zusammenhang gebracht, andererseits wird es von dem Adjektiv *berr* („nackt“, „entblößt“, „bar“) abgeleitet. *Berserkr* kann also sowohl mit „Bärenhemd“ als auch mit „barhemdig“ übersetzt werden. Vgl. Otto HÖFLER, Art. Berserker, in: Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, Bd. 8, hrsg. v. Heinrich BECK u. a., 2., völlig neu bearb. und stark erw. Aufl., Berlin/New York 1976, S. 299–304; Benjamin Blaney, The Berserkr: His Origin and Development in Old Norse Literature (Diss.), Colorado 1972, S. 27–31; Klaus VON SEE, Berserker, in: Zeitschrift für Deutsche Wortforschung 17 (1961), S. 129–135; Neudr. in: Exkurs zum Haraldskvæði: Berserker, in: Edda, Saga, Skaldendichtung. Aufsätze zur skandinavischen Literatur des Mittelalters (Skandinavistische Arbeiten 6), hrsg. v. Klaus von See, Heidelberg 1981, S. 311–317. Der Berserkerkrieger scheint aber keine individuelle Erscheinung des mittelalterlichen Skandinavien gewesen

Jahrhundert lebenden isländischen Geschichtsschreiber Snorri Sturluson zufolge handelte es sich bei diesen ‚Ausnahmekriegern‘ um:

„Männer, [die] ohne Brünnen umherzogen und toll wie Hunde oder Wölfe waren [...] sie waren stark wie Bären oder Stiere. Sie töteten Menschen und weder Feuer noch Eisen hatte eine Wirkung auf sie.“²⁵

Der dänische Geschichtsschreiber Saxo Grammaticus erzählt von einem Mann namens Asmundus. Als dessen Sohn im Kampf gefallen war, soll er sich mit folgenden Worten in das Kriegsgeschehen gestürzt haben: „Jetzt lasst uns ohne Schilde in den Krieg ziehen mit nackter Brust und glänzenden Schwertern.“²⁶ Über den legendären König Haraldr hilditönn (Harald Kampfzahn) berichtet Saxo, dass „er nur auf ein wollenes Unterhemd unter seinen Armen vertrauend die ungerüstete Brust den Waffen entgegen hielt.“²⁷ An anderer Stelle heißt es:

„Ungerüstet [...] trat er [Harald] vor die Bewaffneten [...] Denn die geradewegs auf ihn geworfenen Speere wurden in der schädlichen Wirkung entkräftet, gleich als wenn sie von stumpfer Spitze wären [...]. Entweder tötete der am Leib unverletzte Harald sie [die Feinde, Vf.] mit dem Schwert oder drängte sie, die Flucht zu ergreifen [...].“²⁸

Die Parallelen zwischen den genannten Beispielen und dem Auftreten der Freydis sind offenkundig.²⁹ Nur waren es, wie schon Snorri Sturluson schrieb, im Normal-

zu sein, vielmehr stellte dieser Sondertyp des Kriegers laut Michael Speidel ein „Kennzeichen der indo-europäischen Zivilisation“ („[...] hallmark of Indo-European civilization“) dar. Vgl. Michael P. SPEIDEL, *Ancient Germanic Warriors. Warrior styles from Trajan's Column to Icelandic sagas*, New York 2004, S. 57.

25 *menn fóru brynjulausir ok váru galnir sem hundar eða vargar [...] váru sterkir sem birnir eða gríðungar. Þeir drápu mannfólkit, en hvárki eldr né járn orti á þá, Ynglinga saga*, in: *Snorri Sturluson*, *Heimskringla*, Bd. 1 (ÍF 26), ed. Bjarni Aðalbjarnarson, Reykjavík 1941, K. 6, S. 17.

26 *Nunc bella præter scuta nudo pectore exerceamus fulgidis mucronibus*, SAXO GRAMMATICUS, *Gesta Danorum. Danmarkshistorien*, Bd. 1, ed. Karsten FRIIS-JENSEN, übersetzt v. Peter ZEEBERG, Kopenhagen 2005, Lib. 1, 8, 1, S. 116.

27 *subarmali tantum subucula frētus inermem telis thoracem opposuit*. SAXO GRAMMATICUS, *Gesta Danorum*, ed. FRIIS-JENSEN, Lib. 7, 10, 8, S. 496.

28 *Inermis [...] anteibat armigeros [...] Directa namque in eum spicula, acsi retusi acuminis essent, nocuo cassabantur effectu [...] Quos Haraldus corpore integer aut ferro consumpsit aut fugam arripere coegit [...]*. SAXO GRAMMATICUS, *Gesta Danorum*, ed. FRIIS-JENSEN, Lib. 7, 10, 5, S. 494.

29 In seinem Aufsatz *Amazons in Vinland* vergleicht Kirsten Wolf Freydis mit den aus der griechischen Mythologie bekannten Amazonen. Dabei stützt er sich auf eine jüngere, erst aus dem 17. Jahrhundert überlieferte Handschrift der „Eiríks saga rauða“, die aber auf eine ältere, heute hinge-

fall *menn* („Männer“), die dem so genannten *berserksgangr* („Berserkerwut“) verfielen. Freydis nahm hier also eine klassische Männerrolle ein.³⁰ Als Þorfinnr karlsefni Þórðarson, der Leiter der nordischen Expedition nach Vinland, samt seinem Gefolge floh, blieb ihr, die aufgrund ihrer Schwangerschaft nicht fliehen konnte, nur die Wahl, sich selbst zu verteidigen. Dementsprechend soll sie den aus ihrer Sicht feigen und unmännlichen Nordmännern hinterher gerufen haben: „Und wenn ich eine Waffe hätte, dünkte mir, sollte ich mich besser schlagen als jeder von euch.“³¹ Diese Waffe fand sie neben einem von den *Skrælingar* erschlagenen Nordmann.³²

gen verlorene Vorlage zurück gehen soll. Dort heißt es, Freydis habe eine ihrer Brüste entblößt, sie abgeschnitten und ihren Verfolgern entgegengeworfen. Hierin sieht Wolf eine Parallele zu dem mythischen Volk der Kriegerinnen, die sich eine Brust amputiert haben sollen, um die Handhabung von Waffen zu erleichtern: „In Greek mythology, a whole race of warrior women were said to amputate one breast in order to make the wielding of weapons easier [...]“. Eine Inspiration der Freydis-Figur durch den antiken Amazonentypus ist sicher nicht von der Hand zu weisen. In der mit nackter Brust kämpfenden Freydis jedoch eine bewusste Anknüpfung an antike Vorbilder zu sehen, halte ich nicht für zwingend notwendig. Wahrscheinlicher scheint mir, dass der Referenzrahmen für den Sagaautor der in den altnordischen Quellen häufig erscheinende und von Michael Speidel als „hallmark of Indo-European civilization“ (vgl. o. Anm. 24) bezeichnete Typ des Berserkerkriegers war. Vgl. WOLF, *Amazons*, S. 469–485; hier insbesondere S. 482.

30 *Stefán Einarsson* schrieb zu dem Auftreten der Freydis: „The situation automatically and efficiently will range her with the male berserks.“, EINARSSON, *Freydis-Incident*, S. 249f.

31 Vgl. o. Anm. 8. In den erzählenden Quellen des mittelalterlichen Skandinavien wird oft berichtet, dass es für Männer üblich gewesen sei, ihre körperlichen und kriegerischen Fähigkeiten in Form des so genannten *mannjafnaðr* („Männervergleich“) zu vergleichen. Ziel war es, zu ergründen, wer von den Beteiligten der ‚fähigere‘ und damit ‚bessere‘ Mann war. Freydis scheint sich hier ebenfalls dieser klassisch maskulinen Verhaltensweise des Männervergleichs bedient zu haben. Damit deutete sie einerseits auf ihre männliche Rolle hin, andererseits wollte sie die fliehenden Nordmänner beschämen, indem sie sie als unmännlich darstellte. Christian Rohr liefert in einem Aufsatz ein ähnliches Beispiel aus der Spätantike. Demnach erwähnte Mamertinus in seinem Genthliacus auf Maximian aus dem Jahr 291, „daß in Maximians Heimat Pannonien die Frauen tapferer seien als die Männer anderer Völker“. Hier wird also auch der Mut der Frauen mit dem der Männer verglichen. In diesem Fall bilden jedoch nicht die Männer der eigenen *gens* den Gegenstand des Vergleichs. Christian ROHR, *Von reddegewandten Männern für heldenhafte Männer? Der Geschlechterdiskurs im Spiegel der lateinischen Panegyrik von Plinius bis Ennodius*, in: *Frauen und Geschlechter*, Bd 1. *Bilder - Rollen - Realitäten in den Texten antiker Autoren der römischen Kaiserzeit*, hrsg. v. Robert Rollinger/Christoph Ulf, Wien/Köln/Weimar 2006, S. 414, Anm. 40.

32 „Sie fand vor sich einen toten Mann [...] Das Schwert lag gezogen neben ihm [...]“. (*Hon fann fyrir sér mann dauðan [...] Sverðit lá bert í hjá honum [...]*) Eiríks saga rauða (ÍF 4), ed. SVEINSSON/ÞÓRÐARSON, K. 11, S. 229; vgl. Eiríks saga rauða (Viðauki við ÍF 4), ed. HALLDÓRSSON, K. 11, S. 429f. Die Tatsache, dass Freydis in dieser Situation in *berserksgangr* verfiel, könnte auch damit zusammenhängen, dass sie den Toten rächen wollte. So schreibt Michael P. Speidel: „Berserks [...] grew reckless [...] when they avenged a slain leader [...]“. SPEIDEL, *Ancient*, S. 73.

Sie wurde zum Berserker und erfüllte dabei alle für diesen Kriegertyp charakteristischen Eigenschaften. Wie der von Saxo beschriebene König Haraldr hilditönn hielt sie den Verfolgern die nackte und damit „ungerüstete“ Brust³³ entgegen und wie Asmundus und Haraldr benutzte sie zur Verteidigung ein Schwert.³⁴ Der in der „Eiríks saga rauða“ geschilderten Reaktion zufolge, war es für den Verfasser der Saga selbstverständlich, dass die Einheimischen die bedrohliche und gefährliche Bedeutung der Geste verstanden hatten. Denn wie die von König Haraldr hilditönn in die Flucht getriebenen Gegner „fürchte[te]n sich“ (*óttask*) auch die Skrälingar und flohen.³⁵

33 Die demonstrativ dargebotene nackte Brust zeigt die Furchtlosigkeit der Freydís Eiríksdóttir. So soll Sigurðr, der Held der im 13. Jahrhundert verfassten Völsunga saga, gesagt haben: wörtlich: „Wenn Männer zur Schlacht kommen, da ist dem Mann ein gutes Herz besser als ein scharfes Schwert.“; übertragen: „Wenn ein Mann zur Schlacht kommt, da ist ihm Mut nützlicher als ein scharfes Schwert.“ (*Þa er menn koma til vigs, þa er manni betra gott hjarta en haust sverd*). Völsunga saga, in: Völsunga saga ok Ragnars saga loðbrókar (SUGNL 36), ed. Magnus OLSEN, Kopenhagen 1906–1908, K. 19, S. 45. Die Brust galt in der Literatur des skandinavischen Mittelalters als Sitz des Herzens und wurde dementsprechend auch wie das *hjarta* zum Symbol für Mut und Unerschrockenheit.

34 Freydís Eiríksdóttir war, wie die Quelle es schildert, aufgrund ihrer Schwangerschaft nicht in der Lage, vor ihren Verfolgern zu fliehen. Diese Notlage, die eine Konfrontation unvermeidlich machte, könnte ein Grund für sie gewesen sein, in Berserkerwut zu verfallen. So heißt es bei Speidel: „Berserks, moreover, easily flew into a rage when someone taunted them or stood in their way [...] when [...] they were about to lose a battle [...]“ SPEIDEL, Ancient, S. 73.

35 „Davor fürchten sich die Skrälingar und sie liefen fort auf ihre Schiffe [...]“ (*Við þetta óttask Skrálingar ok hljópu undan á skip sín [...]*). Eiríks saga rauða (ÍF 4), ed. SVEINSSON/ÞÓRÐARSON, K. 11, S. 229; vgl. Eiríks saga rauða (*Viðauki við ÍF 4*), ed. HALLDÓRSSON, K. 11, S. 430. Ähnlich schilderte der römische Geschichtsschreiber Titus Livius die Wirkung, die die mit nacktem Oberkörper kämpfenden gallischen Krieger, die im Jahr 216 v. Chr. in der Schlacht von Cannae unter dem Heerführer Hannibal kämpften, auf die Römer gehabt haben sollen: „Vor allem war die Erscheinung dieser Völker Angst einflößend, sowohl von der Größe der Körper als auch vom Anblick her: Die Gallier waren oberhalb des Nabels nackt.“ (*Ante alios habitus gentium harum cum magnitudine corporum, tum specie terribilis erat: Galli super umbilicum erant nudi.*) Tití Livi ab urbe condita. Tomus III. libri XXI–XXV (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis), ed. William C. Flamstead WALTERS/Robert Seymour CONWAY, Oxford 1929, verb. Aufl. 1974, XXII, 46, 5–6. Ähnlich Angst einflößend stellte der Verfasser der Eiríks saga rauða die Wirkung dar, welche die Gestalt der entblößten und kampfbereiten Freydís auf die Skrälingar gehabt haben soll. Asmundus, der laut Saxo Grammaticus nach dem Tod seines Sohnes seine Männer dazu aufrief, „ohne Schilde mit nackter Brust“ in den Krieg zu ziehen (vgl. o. Anm. 26), soll weiterhin gesagt haben: „und der [...] Angriff soll durch die Flucht [des Feindes] beendet werden“ (*fugae [...] conquiescat impetus*). Saxo Grammaticus, Gesta Danorum, ed. Friis-Jensen, Lib. 1, 8, 1, S. 116). Das martialische, berserkerartige Auftreten sollte also auch hier die Flucht des Gegners zur Folge haben. In der Haralds saga Sigurðarsonar wird beschrieben, wie der norwegische König Haraldr Sigurðarson in der Schlacht von Stamford Bridge

Das semantische Bedeutungsfeld des Wortes *brjóst* („Brust“) liefert weitere Hinweise für eine kriegerische Konnotation des Begriffes. So kann *brjóst* auch „Gemüt“, „Herz“ oder „Seele“ bedeuten. Das aus den altnordischen Substantiven *brjóst* und *megin* („Stärke“) gebildete Kompositum bezeichnet die „Geisteskraft“ oder die „Stärke der Seele“, bezieht sich also auf die Willenskraft eines Menschen. Dementsprechend wird der Begriff *brjóst* in den altnordischen Quellen auch häufig synonym mit „Tapferkeit“ und „Mut“ verwandt. In der „Haralds saga Sigurðarsonar“ (Geschichte des Haraldr Sigurðarson) heißt es von dem Norwegerkönig Haraldr Sigurðarson, der seinen eigenen Truppen vorausziehend alleine gegen das englische Heer gekämpft haben soll: „Er hatte Mut [*brjóst*], nicht zitterte das kampfesmutige Herz des Königs [...]“.³⁶ Und von Þorgeirr, einem Helden der „Fóstbræðra saga“ (Geschichte von den Ziehbrüdern), der sich „heldenhaft“ (*hraustliga*) gegen eine Übermacht verteidigt haben soll, wird berichtet: „Sein Mut war ihm selbst sowohl Schild als auch Brünne [...]. Der Allmächtige [...] gab Þorgeirr ein kühnes und unerschrockenes Herz in die Brust [...]“.³⁷ Der Vergleich des Mutes mit den De-

1066 angeblich der Berserkerwut verfiel: „Da wurde König Haraldr Sigurðarson so rasend, dass er aus der Schlachtreihe heraus weit voran lief und mit beiden Händen schlug [...] Da wichen all diejenigen, die am nächsten waren, zurück. Es war da nahe daran, dass die Engländer fliehen würden.“ (*Þá varð Haraldr konungr Sigurðarson svá óðr, at hann hljóp fram allt ór fylkingunni ok hjó báðum höndum. [...] Þá stukku frá allir þeir, er næstir váru. Var þá við sjálf, at enskir menn mundi flýja.*), Haralds saga Sigurðarsonar, in: SNORRI STURLUSON, Heimskringla, Bd. 3 (ÍF 28), ed. Bjarni AÐALBJARNARSON, Reykjavík 1951, K. 92, S. 189.

36 *Hafði brjóst, né bifðisk böðsart konungs hjarta [...]*, Haralds saga Sigurðarsonar, K. 92, S. 189 (vgl. FN 35).

37 [...] *Var honum sjálfum hugr sinn bæði fyrir skjöld ok brynju [...] Almáttigr [...] snart hjarta ok óhrætt gaf í brjóst Þorgeiri.* Fóstbræðra saga, in: Vestfirðinga sögur (ÍF 6), ed. Björn Karel ÞÓRÓLFSSON/Guðni JÓNSSON, Reykjavík 1943, K. 17, S. 208. In dem zu Beginn des 13. Jahrhunderts aufgezeichneten Heldenlied *Atlakviða* (Atlilied) heißt es, dass der Burgunderkönig Gunnarr zum Beweis für den Tod seines Bruders Högni dessen Herz forderte. Als ihm dieses vorgelegt wurde, soll er gesagt haben: „Hier habe ich das Herz Högnis des Tapferen [...] das wenig zittert, wenn es auf der Schüssel liegt, es zitterte auch nicht sehr, als es in der Brust lag. (*Hér hefi ec hjarta Högna ins fræcna [...] er lítt bifaz, er á bjöði liggir, bifðiz svági mjoc, þá er í brjósti lá.*). *Atlaquiða* in *grœnlenzca*, in: Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern, Bd. 1: Text (Germanische Bibliothek, Reihe 4, Texte), ed. Gustav NECKEL, 5. verb. Aufl. v. Hans KUHN, Heidelberg 1983, Str. 25, S. 244. Den Quellen zufolge scheinen die Skandinavier des 13. Jahrhunderts das Herz als Sitz des Gemütszustandes betrachtet zu haben. Wer mutig war, hatte demnach ein mutiges Herz, das nicht zitterte. Da das Herz „in der Brust lag“, wurde die Brust literarisch auch zum Symbol für Mut und Unerschrockenheit. Auch in Quellen des islamischen Mittelalters wird die Brust symbolisch mit einem Schild gleich gesetzt. Der türkische Volksroman *Bağatnâme* erzählt zum Beispiel davon, daß ein Mann namens Abd al Vahháb „seine Brust gleich einem Schild den Pfeilen der Liebe entgegen streckte“, um den erotischen Verführungen einer Frau zu widerstehen. Vgl. *Battalname* (Sources

fensivwaffen Schild und Brünne deutet auf eine weitere Konnotation des Wortes *brjóst* hin. Es kann auch mit „Schutz“ oder „Brustwehr“ übersetzt werden. So bedeutet *vera brjóst fyrir einhverjum* („für jemanden Brust sein“) so viel wie „jemanden beschützen“. Nach der „Hákonar saga herðibreiðs“ (Geschichte des Hákon Breitschulter) zeichnete sich König Ingi vor allem dadurch als „gut und rechtschaffen“ (*góðr ok réttlátr*) aus, dass „er seine Brust für das ganze Volk dargeboten hat.“³⁸ Mit anderen Worten: Er hat sich schützend vor das ganze Volk gestellt.

Neben den angeführten altnordischen Textbeispielen weisen auch weitere historische und kunsthistorische Quellen unterschiedlicher Provenienz darauf hin, dass im Mittelalter die demonstrative Zurschaustellung oder Weisung entblößter Körperpartien, vor allem der Geschlechtsorgane, sowohl bei Frauen als auch bei Männern in einer Vielzahl von Situationen, insbesondere in Extremsituationen wie kämpferischen Auseinandersetzungen, als eine Handlungsoption verstanden wurde. Die Entblößung intimer weiblicher Körperteile, im Speziellen der Vulva, erfuhr dabei in der Forschung besondere Berücksichtigung.³⁹ Das Feld der Deutungen

of Oriental Languages and Literatures 34, Turkish Sources XXXI), transk. u. übers. v. Yorgos DEDES, Harvard 1996, S. 546f., A 337.

38 [...] *hefir* [...] *borit brjóst fyrir allri alþjóðu*. Hákonar saga herðibreiðs, in: SNORRI STURLUSON, Heimskringla, Bd. 3 (ÍF 28), ed. Bjarni ADALBJARNARSON, Reykjavík 1951, K. 9, S. 356. Wenig später berichtet die Saga davon, dass König Ingi persönlich in das Kriegsgeschehen eingriff, um seinen Gefolgsleuten zu helfen. Diese Entscheidung begründete er folgendermaßen: „Ich bin unfähig, etwas zu tun, wenn ich die Männer verliere, die für mich der Schutz [*brjóst*] sind [...]“ (*ek má ekki at færask, ef missi þeira manna, er brjóst eru [...] fyrir mér [...]*). Ebd., K. 11, S. 358. König Haraldr Sigurðarson soll in einer Seeschlacht gegen eine dänische Flotte sein Schiff bewusst an vorderster Front positioniert haben: „Er ließ [...] das Drachenschiff los gleiten, begierig darauf, in der Mitte der Brustwehr, das war die vorderste Schlachtreihe, der Kriegsflotte [zu sein].“ (*Lét [...] dreka skolla lystyr fyr leiðangrs brjósti, liðs oddr vas þat, miðju*.) Diese Strophe des Skalden Þjóðólfr Arnórsson wurde von Snorri Sturluson in der „Haralds saga Sigurðarsonar“ überliefert: Haralds saga Sigurðarsonar, K. 61, S. 146 (vgl. FN 35). Hier ist das Wort *brjóstr* mit militärischen Begriffen wie „Brustwehr“ oder „vorderste Schlachtreihe“, „Front“ zu übersetzen.

39 Hier wären insbesondere die mittelalterlichen Skulpturen und Relieffdarstellungen des Typs Sheela-na-gig zu nennen, „die mehrheitlich in romanischen Kirchen Irlands, Großbritanniens, Westfrankreichs und Nordspaniens angetroffen wurden. Grosso modo handelt es sich um roh gearbeitete Frauenfiguren mit winzigem oder besonders großem Kopf, eher kleinen Brüsten, gespreizten Beinen und übertrieben wiedergegebener, bisweilen klaffender Vulva [...]“. Ewald KISLINGER, Anasyrma. Notizen zu einer Geste des Schamweisens, in: Symbole des Alltags – Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Gertrud Blaschitz u.a., Graz 1992, S. 377–394, hier: S. 387f. Vgl. Eamonn KELLY, Irish Sheela-na-gigs and Related Figures with Reference to the Collections of the National Museum of Ireland, in: Medieval Obscenities, hrsg. v. Nicola McDonald, York 2006, S. 124–137; James JERMAN/Anthony WEIR, Images of Lust. Sexual Carvings on

dieser Geste ist weit gespannt.⁴⁰ Gegenüber Feinden verfolgt sie je nach Situation eine verschmähende oder beschwichtigende Absicht⁴¹, gegen Vertreter der eigenen

Medieval Churches, London 1986; Jørgen ANDERSEN, *The Witch on the Wall. Medieval Erotic Sculpture in the British Isles*, Kopenhagen 1977. Zur weiten Verbreitung der Geste des Schamweisens im europäischen Mittelalter vgl. auch Barbara ZEITLER, *Ostentatio genitalium: displays of nudity in Byzantium*, in: *Desire and Denial in Byzantium. Papers from the Thirty-First Spring Symposium of Byzantine Studies*, University of Sussex, Brighton, March 1997 (Publications of the Society for the Promotion of Byzantine Studies 6), hrsg. v. Liz James, Aldershot 1999, S. 185–201. Zu den Sheelana-gig-Figuren und zur ostentativen Präsentation weiblicher wie männlicher Geschlechtsteile vgl. in dem vorliegenden Sammelband auch den Beitrag von Mihai-D. GRIGORE, *Von Phallos und Auferstehung: Anmerkungen am Rande einer Auseinandersetzung um die Männlichkeit Christi*, S. 437–460, insbesondere 425–450.

40 Mihai-D. Grigore betont in seinem Aufsatz (vgl. o. Anm. 39), dass Sheelana-gig-Figuren nicht nur in und an Kirchen, sondern auch auf den Toren von Festungen zu finden sind. In diesem Kontext interpretiert er die Präsentation der Vulva als Hinweis auf die „schutzbedürftige“ Weiblichkeit. Ebenso wie der physisch überlegene Mann die „schwache“ Frau zu verteidigen habe, sei auch die Festung durch ihn vor feindlichen Übergriffen zu bewahren. So konstatiert Grigore, „dass eine Festung – genau wie eine Frau – nur dem Stärkeren gehören kann, jenem, der ihre Unantastbarkeit vor Rivalen zu behaupten fähig war.“ GRIGORE, *Phallos* (S. 450). Diese Deutung ist durchaus plausibel und nachvollziehbar. Eine grundsätzliche Ablehnung einer apotropäischen Wirkung dieser Geste scheint mir jedoch nicht gerechtfertigt. So betont Kislinger (vgl. u. S. 426) die sexuell irritierende Wirkung der ostentativen Darbietung weiblicher Geschlechtsorgane. Verstärkt durch entsprechende Mimik, Gestik und Drohgebärden wirkt sie eher skurril und potentiell abschreckend als sexuell anziehend. Die grob gearbeitete Form, die inkorrekten anatomischen Relationen (vgl. o. Anm. 39) und der häufig fratzenartige Gesichtsausdruck vieler Sheelana-gig-Figuren unterstreichen den befremdlichen Eindruck. Darüber hinaus bringt Kislinger Beispiele dafür, dass die Geste des Anasyrma – die Zurschaustellung der Geschlechtsteile durch das Hochheben des Gewandes – auch die Funktion erfüllen konnte, das Gegenüber zu verspotten (vgl. u. Anm. 41). Sicher kann für keine der angeführten Deutungsmuster alleiniger Geltungsanspruch erhoben werden. Vielmehr hängt die Interpretation der Entblößungsgeste von deren Kontextualisierung ab: Je nach Adressat oder Situation kann sie eine andere Funktion übernehmen. Vgl. Detlev FEHLING, *Phallische Demonstration*, in: *Sexualität und Erotik in der Antike (Wege der Forschung 605)*, hrsg. v. Andreas Karsten Siems, Darmstadt 1988, S. 317–321.

41 So erwähnt Kislinger das Beispiel einer Belagerung der byzantinischen Festung Amidia durch sassanidische Truppen. Als die Perser sich zum Rückzug entschlossen, begannen die Verteidiger, den Feind zu verspotten und auszulachen. Einige Frauen sollen sogar ihre Gewänder hochgezogen haben und den Abziehenden all das gezeigt haben, „was Männern rechtens nicht entblößt gezeigt werden darf“, KISLINGER, *Anasyrma*, S. 377. In Caesars „*Bellum Gallicum*“ wird eine ganz ähnliche Situation beschrieben (vgl. o. Anm. 10). Doch erfüllte die Entblößungsgeste hier eine andere Funktion. Die Frauen der belagerten Stadt wollten die Römer als potentielle Eroberer Gergovias beschwichtigen. Die entblößten Brüste sollten die Bereitschaft signalisieren, sich den Römern sexuell hinzugeben. Dass einige Frauen dies auch getan haben sollen, wird in der Quelle ausdrücklich dargestellt (vgl. u. Anm. 63). Ziel der Entblößung war also, die römischen Angreifer dazu zu motivieren, die Frauen leben zu lassen.

Gemeinschaft gerichtet, soll sie beschämende und zugleich anspornende Wirkung zeigen.⁴² Neben diesen Funktionen konnte die demonstrative Weisung entblößter Körperpartien aber auch eine apotropäische Wirkung implizieren. So formuliert Kislinger, dass „die Anstößigkeit des Tuns [...] das Gegenüber schockiert“ und dass sie „den Widersacher sexuell irritiert, sein [...] ‚Abwenden‘ [...] vom eigentlichen Ziel fördert“. Dieser Eindruck konnte durch „Mimik [...] komplementäre Gestik [...] generell [...] apotropäisches Drohgehabe“ intensiviert werden.⁴³

Die Aussage Kislingers lässt sich gewiss auch auf das Auftreten der Freydis Eiríksdóttir übertragen. Ob Ihrer Schwangerschaft unfähig zur Flucht, stellte sie

42 Hier wären die bereits angeführten Beispiele aus Caesars „Bellum Gallicum“ (vgl. o. Anm. 11) und der „Germania“ des Tacitus (vgl. o. Anm. 12) zu nennen. In beiden Fällen deuteten die Frauen durch die Entblößung ihrer Brust den Männern ihrer *gens* an, was passieren würde, falls sie den Gegner nicht besiegten und in die Flucht schlugen. Dann drohten Gefangenschaft und Vergewaltigung (vgl. dazu u. Anm. 64 die Ausführungen Peter Pökels zur Bedeutung symbolischer Brustentblößung im mittelalterlichen Islam, in diesem Band 141–159; vgl. außerdem in diesem Band Mihai GRIGORE, Phallos, S. 446.). Die weibliche Brust steht hier für Gebärfähigkeit, Fruchtbarkeit und Mutterschaft der Frauen und damit auch für die Zukunft des eigenen Geschlechts. Diese Bedeutung wird bei Caesar noch dadurch explizit hervorgehoben, dass die Gallierinnen den eigenen gallischen Verbänden, die zur Verteidigung Gergovias gegen die Römer eintrafen, nicht nur den nackten Oberkörper präsentierten, sondern ihnen auch ihre Kinder deutlich erkennbar vorhielten. Damit signalisierten sie, dass im Falle ihrer Gefangennahme die Zukunft der ganzen Gemeinschaft bedroht wäre. Bei Jenny Jochens heißt es: „Since defeat meant not only death for men but also slavery for women, the latter had additional incentive for fighting.“, Jenny JOCHENS, *Old Norse Images of Women* (Middle Ages Series), Philadelphia 1996, S. 108. Auch antike epigraphische Zeugnisse belegen, dass die im Krieg unterlegene Partei mit sexuellen Übergriffen durch den Sieger zu rechnen hatte. Im Perusianischen Krieg versahen beide Seiten die *glandes* (Eicheln) genannten Bleigeschosse, die sie gegen ihre Gegner abschossen, mit Inschriften wie *Pet[e] Octavia[ni] culum* („ziele auf den Hintern Octavians“), vgl. Klaus ROSEN, *Ad Glandes Perusianas* (CIL I 682 sqq.), in: *Hermes* 104 (1976), S. 123f. Zum Motiv der Vergewaltigung von Kriegsverlierern durch die Sieger vgl. FEHLING, *Phalliche*, S. 299. Zur entehrenden und entmännlichenden Wirkung der Vergewaltigung von Männern vgl. Klaus VAN EICKELS, *Vom inszenierten Konsens zum systematisierten Konflikt. Die englisch-französischen Beziehungen und ihre Wahrnehmung an der Wende vom Hoch- zum Spätmittelalter* (Mittelalterforschungen 10), Stuttgart 2002, S. 267, Anm. 66. Für das Verständnis der irischen Sheela-na-gig-Figuren an Festungstoren (vgl. o. Anm. 39; 40) ist ebenfalls von grundlegender Bedeutung, wer der Adressat der rituellen Vulvaentblößung war. Gegenüber den Verteidigern des *castellum* ist sie sicher im Sinne Grigores zu verstehen: Sie sollte die Männer daran gemahnen, dass die Festung ebenso zu verteidigen war wie die ‚schutzbedürftigen‘ Frauen der eigenen Gemeinschaft. Potentielle Angreifer sollten hingegen abgeschreckt werden. Nicht zuletzt wurde ihnen durch die Sheela-na-gigs starker Widerstand angedroht: Die Insassen des *castellum* gedachten die Festung genauso bedingungslos zu verteidigen wie die eigenen Frauen.

43 KISLINGER, *Anasyrma*, S. 380, 387, 390f.

sich ihren Verfolgern und hielt ihnen die entblößte Brust entgegen. Ohne Zweifel kann angenommen werden, dass ein Ziel dieser Geste die Abschreckung der Skraelingar war. Die apotropäische Wirkung dieses Auftretens wurde durch die komplementäre Gestik des hoch erhobenen Schwertes, mit dem Freydis sich gegen die nackte Brust schlug, in ihrem Drohgehalt noch verstärkt.

Eine Deutung der in der „Eiriks saga rauða“ beschriebenen Entblößungsgeste allein anhand der genannten Interpretamente Schmähung, Beschwichtigung, Beschämung und Abschreckung griffe aber sicherlich zu kurz. Die geschilderte Handlung trägt darüber hinaus eindeutig einen offensiven, kriegerischen Charakter. So gibt der Verfasser der Quelle zu verstehen, Freydis habe das Schwert aufgehoben „und sich bereit gemacht, sich zu verteidigen.“⁴⁴ Die entblößte Brust übernimmt hier also nicht nur eine abschreckende Funktion, sondern wird darüber hinaus neben dem gezogenen Schwert als zweite Waffe eingesetzt.⁴⁵ Wie bei den im altnordischen Quellenmaterial häufig beschriebenen Berserkern soll der nackte Oberkörper dem Feind die ungehemmte Kampfwut und das Vertrauen in die eigene Unverwundbarkeit suggerieren. Letztlich demonstrierte er dem Gegner die tödliche Gefahr, die von seinem Opponenten ausging.⁴⁶ Weitere altnordische Quellenbeispiele bestätigen die offensiv-kriegerische Konnotation der nackten Brust. So berichtet die „Saga Ólafs konungs Haraldssonar“ (Geschichte des Königs Ólafr Haraldsson), dass der Norwegerkönig Ólafr Haraldsson von einer Meeresriesin angegriffen worden sei. Deren nackte Brüste sind sicher nicht als Versuch zu verstehen, Ólafr zu verspotten, zu beschwichtigen, zu beschämen oder abzuschrecken und damit abzuwehren. Vielmehr wird deutlich, dass das Riesenweib Haraldr offensiv entgegentrat und ihm nach dem Leben trachtete. Daher sind die entblößten Brüste auch eher im Kontext ihrer übrigen Furcht erregenden körperlichen Merkmale zu verstehen. So heißt es in der Saga, sie hätte „einen Kopf wie ein Pferd, mit stehenden Ohren und weiten Nüstern“ (*höfuð svá skapat sem á hrossi með standandi eyrum ok opnum nösnum*), „außerordentlich große grüne Augen“ (*græn augu, ákafliga stór*) und „ein schrecklich großes Maul“ (*kjafta grýfiliga stóra*). Demnach war es Haraldr,

44 [...] *ok býsk at verja sik*. Eiriks saga rauða (ÍF 4), ed. SVEINSSON/ÞÓRDARSON, K. 11, S. 229; vgl. Eiriks saga rauða (Viðauki við ÍF 4), ed. HALLDÓRSSON, K. 11, S. 430.

45 Vgl. o. S. 419.

46 Es besteht Grund zu der Annahme, dass nicht selten davon ausgegangen wurde, dass der alleinige Einsatz der apotropäischen Drohgebärde genügte, den Gegner derart zu verunsichern, dass er die Flucht ergriff, wodurch eine kriegerische Auseinandersetzung obsolet wurde.

der versuchte, die ‚fürchterliche‘ Riesin, von der gesagt wurde, sie habe schon ganze Schiffe kentern lassen und deren Besatzungen ertränkt, zu vertreiben, was ihm mit Hilfe eines Schwertes auch gelang.⁴⁷

Die um 1300 entstandene „Bósa saga ok Herrauðs“ (Geschichte von Bósi und Herrauðr) berichtet von einem Kampf zwischen Herrauðr, dem Helden der Erzählung, und König Hárekr. Der Letztgenannte

„verwandelte sich in einen Eber und packte Herrauðr mit den Zähnen und riss ihm die ganze Brünne herunter und verbiss die Zähne in dessen Brust und riss ihm beide Brustwarzen herunter bis zum Knochen [...]“.⁴⁸

Der zitierte Auszug beschreibt die systematische Entwaffnung des Gegners. Zuerst nahm Hárekr seinem Widersacher die Rüstung, um ihm anschließend auch noch die komplette Brust herunterzureißen. Bedenkt man nun, dass *brjóstr*, wie bereits erwähnt, auch mit „Schutz“ übersetzt werden kann, so wird deutlich, dass Herrauðr seiner beiden Defensivwaffen beraubt wurde.⁴⁹ Der Begriff *geirvarta*⁵⁰ deutet jedoch darauf hin, dass die Brust oder vielmehr die „Brustwarze“ neben der rein defensiven auch eine explizit offensive Konnotation hatte. Das Kompositum wird

47 *Saga Ólafs konungs Haraldssonar*, in: *Flateyjarbók*, Bd. 2, ed. Sigurður NORDAL, Akranes 1944, K. 23, S. 96f.; vgl. Helga KRESS, *Taming the Shrew. The Rise of Patriarchy and the Subordination of the Feminine in Old Norse Literature*, in: *Cold Counsel. Women in Old Norse Literature and Mythology*, hrsg. v. Sarah Anderson/ Karen Swenson, New York/London 2002, S. 87; Thomas DuBois, *A History Seen: The Uses of Illumination in Flateyjarbók*, in: *JEGP* 103, 1 (2004), 33-37. Zur Abbildung Haralds im Kampf gegen die Riesin vgl. die Faksimileausgabe *Flateyjarbók (Codex Flateyensis)*. MS. No. 1005 fol. in the old royal collection in The Royal Library of Copenhagen (*Corpus Codicum Islandicorum Medii Aevi* 1), mit einem Vorwort von Finnur JÓNSSON, Kopenhagen 1930, fol 79r; vgl. die digitalisierte Ausgabe der altisländischen Handschrift *Flateyjarbók (GKS 1005, fol.)*, bl. 079r: www.am.hi.is/WebView/ (Stand 31.01.2007).

48 *varð at einum galti ok greip til Herrauðar með tönnum ok reif af honum alla brynjuna ok festi tennnar í brjóstinu á honum ok reif af honum báðar geirvörtturnar niðr at beini [...]*. *Bósa saga ok Herrauðs*, in: *Fornaldar sögur Norðurlanda*, Bd. 3, ed. Guðni JÓNSSON, Reykjavík 1959, K. 14, S. 320; vgl. *Die Bósa-Saga in zwei Fassungen. Nebst Proben aus den Bósa-Rímur*, ed. Otto Luitpold JIRICEK, Straßburg 1893, K. 14, S. 59.

49 Wird weiterhin berücksichtigt, dass die nackte Brust in der altnordischen Literatur auch häufig ein Indikator für den Mut und die Unbesiegbarkeit des Berserkers war, liegt die Vermutung nahe, dass die symbolische Entwaffnung Herrauðs gleichzeitig auch die Absicht Háreks signalisieren sollte, seinem Feind den Mut zu nehmen. Auf rein physischer Ebene betrachtet würde eine derartige Kampfverletzung ohnehin die Demoralisierung des Gegners nach sich ziehen.

50 *Geirvarta* bezeichnet in den altnordischen Quellen insbesondere die „Brustwarze“ des Mannes.

aus den Substantiven *geirr* („Speer“) und *varta* („Warze“) gebildet. Das wörtlich mit „Speerwarze“ wiederzugebende Substantiv *geirvarta* impliziert also auch eine offensiv-kriegerische Bedeutung. Herrauðr wurden demnach sinnbildlich nicht nur seine Verteidigungs- sondern auch seine Angriffswaffen entrissen.⁵¹

An dieser Stelle sei kurz darauf hingewiesen, dass es neben der oben geschilderten Deutungsart auch eine andere Möglichkeit der Interpretation der in der „Eiríks saga rauða“ geschilderten Entblößungsgeste gibt. Diese ist aber weniger als Alternative denn als Ergänzung zu verstehen. Der Verfasser der genannten Saga betonte ausdrücklich, dass Freyðis, als sie den flüchtenden Nordmännern folgen wollte, „langsamer wurde, da sie schwanger war.“⁵² Die Einheimischen erblickten demnach eine schwangere Frau, die sich ihnen entgegen stellte. Indem sie ihnen die entblößte Brust zeigte, wies sie die Gegner darauf hin, dass sie ein *brjóstbarn*⁵³, also einen „Säugling“, erwartete.⁵⁴ In der Bedeutung „Mutterbrust“ tritt einem

51 Dass die Aktion König Háreks gegen seinen Kontrahenten nicht vorrangig die Tötung, sondern die Entwaffnung zum Ziel hatte, wird klar, wenn man die Kampfbeschreibung weiter verfolgt. Herrauðr starb nicht etwa. Im Gegenteil, er tat dasselbe, was Hárekr mit ihm gemacht hatte, er entwaffnete den Angreifer, indem er ihm, also dem Eber, die „Schnauze“ (*trjóna*) abschlug. Danach fiel Herrauðr kampfunfähig zu Boden. Der Eber konnte diese Situation aber nicht ausnutzen und den Wehrlosen töten, „weil das Maul abgeschlagen worden war“ (*er af var trýnit*). *Bósa saga ok Herrauðs*, ed. JÓNSSON, K. 14, S. 320; vgl. Die „Bósa-Saga“ in zwei Fassungen. Nebst Proben aus den *Bósa-Rímur*, ed. JURCZEK, K. 14, S. 59. Eine ebenso offensive Konnotation der Brustwarze scheint auch in einem Gemälde des italienischen Malers Michelangelo da Caravaggio (Michelangelo Merisi) aus dem Jahr 1598 beabsichtigt worden zu sein. Ähnlich wie Rubens (vgl. o. Anm. 14) stellte auch er die Szene dar, in der Judith den assyrischen Feldherrn Holofernes tötet. Bei ihm ist die Brust Judiths jedoch bedeckt. Allerdings treten ihre beiden Brustwarzen während der Tat deutlich sichtbar unter dem Gewand hervor. Sicherlich spielt hier wie bei Rubens die erotische Komponente keine geringe Rolle: Judith verführte den Holofernes, bevor sie ihn töten konnte. Dennoch bleibt zu bedenken, dass die biblische Judith ihre sexuellen Reize bewusst als ‚Waffe‘ einsetzte, um ihr Ziel zu erreichen. Daher ist plausibel, dass sowohl die entblößte Brust in Rubens Gemälde als auch die hervortretenden Brustwarzen bei Caravaggio neben der erotisch-sexuellen auch eine aggressiv-offensive Bedeutung suggerieren sollten. PIERO BOCCARDO (Hrsg.), *L'età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Milano 2004, S. 424, S. 431.

52 *varð seinni, því at hon var eigi heil*. *Eiríks saga rauða* (ÍF 4), ed. SVEINSSON/PÓRDARSON, K. 11, S. 229; vgl. *Eiríks saga rauða* (Viðauki við ÍF 4), ed. HALLDÓRSSON, K. 11, S. 429

53 Wörtlich: „Brustkind“, „ein an der Brust zu nährendes Kind“.

54 Die „Anonymi Vaticani Historia“ erzählt davon, dass Konstanze, die Mutter Friedrichs II., all diejenigen, die nicht an ihre Schwangerschaft glaubten, vom Gegenteil überzeugte, „indem sie allen [...] die nackten Mutterbrüste oder die mit Milch gefüllten Brüste entgegen hielt“ (*ostendendo cunctis [...] nudas mammas, sive mamillas lacte plenas* [...]), *Anonymi Vaticani Historia* (*Rerum Italicarum Scriptores* 8), ed. Ludovico A. Muratori, Mailand 1726, S. 779. Auch hier dienten also

der altnordische Begriff *brjóst* in den Quellen häufiger entgegen. So zum Beispiel in dem in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts verschriftlichten isländischen Rechtscorpus „Grágás“. Dort heißt es im Rahmen der Fastenbestimmungen, dass eine Frau, „die ein Kind an der Brust hat“, nicht zum Fasten angehalten war.⁵⁵ Die aus dem 14. Jahrhundert überlieferte „Flóamanna saga“ (Geschichte der Leute aus Flói) schildert sogar eine Szene, in der die Brust eines Mannes mit der Mutterbrust gleichgesetzt wurde. Der Held der Erzählung, Þorgils Þórðarson, bewahrte demnach seinen Sohn, einen Säugling, vor dem Tod, indem er sich selbst in die „Brustwarze“ (*geirvarta*) schnitt und das Blut solange fließen ließ, bis Milch kam.⁵⁶

Als Freyðís ihren Verfolgern die mütterliche Brust zeigte, könnte diese Tat also auch durch das Motiv der Beschwichtigung inspiriert worden sein. Die Einheimischen sollten Mitleid mit der Schwangeren empfinden und von ihr ablassen.⁵⁷

die nackten Brüste dazu, dem Gegenüber die Schwangerschaft zu demonstrieren. Vgl. Wolfgang STÜRNER, Friedrich II. Teil 1. Die Königsherrschaft in Sizilien und Deutschland 1194-1220 (Gestalten des Mittelalters und der Renaissance), Darmstadt 1992, verb. Sonderausgabe 2003, S. 45, Anm. 9; Klaus van Eickels/Tania Brüsch, Kaiser Friedrich II. Leben und Persönlichkeit in Quellen des Mittelalters, Düsseldorf 2000, S. 31.

55 [...] *er barn hefir abriosti* [...], Grágás. Konungsbók, in: Grágás. Isländernes lovbog i fristaens tid udgivet efter der kongelige bibliotheks haandskrift, Bd. 1, ed. Vilhjálmur FINSÉN, Kopenhagen (1852) 1974, K. 16, S. 35.

56 „Er schneidet sich jetzt in die Brustwarze und da kommt Blut heraus [...] und er hörte nicht eher auf, bis es Milch war und hiervon nährte sich der Junge [...]“ (*Lætr hann nú saxa á geirvörtuna á sér, ok kemr þar blóð út. [...] ok eigi lét hann af, fyrr en þat var mjólk, ok þar fæddist sveinninn við [...].*) Flóamanna saga, in: Harðar saga (ÍF 13), ed. Þórhallur VILMUNDARSON/Þjarni VILHJÁLMSOON, Reykjavík 1991, K. 23, S. 289. Zur scheinbar inkonsequenten Verwendung von Vergangenheits- und Gegenwartsformen im Altnordischen vgl. o. Anm. 9. Die weibliche Brust als Symbol der Mutterschaft wird auch in der Figur der *Maria lactans* oder *Galaktotrophusa* (Milchspenderin) verdeutlicht, einem insbesondere im Spätmittelalter weit verbreiteten Bildmotiv. Bereits spätantike und frühmittelalterliche Text- und Bildzeugnisse belegen die Verehrung der stillenden Maria in ihrer Funktion als *Dei genetrix* oder *Theotokos* (Gottesgebäerin), die dem Jesuskind die Mutterbrust reicht. Das Stillmotiv sollte die tatsächliche Menschwerdung Christi verdeutlichen und belegen. In der Forschung wird vermutet, dass die *Maria lactans* formal mit den ägyptisch-alexandrinischen *Isis lactans*-Darstellungen zusammen hängt, auf denen die Göttin Isis ihrem Sohn Horus die Mutterbrust reicht, um ihn zu stillen. Vgl. Lucia LANGENER, Isis lactans – Maria lactans. Untersuchungen zur koptischen Ikonographie (Arbeiten zum spätantiken und koptischen Ägypten 9), Altenberge 1996.

57 Hier wäre zum Beispiel auch an die in Caesars „Bellum Gallicum“ beschriebene Entblößungsgeste zu denken, in der die gallischen Frauen ihren Belagerern die nackten Brüste entgegenhielten (vgl. o. Anm. 10). Sicher stand hinter dieser Geste die Absicht, die römischen Invasoren zu beschwichtigen. Allerdings waren die Motive für die Römer, von einer Tötung der Frauen abzulassen,

Eine rein beschwichtigende Wirkung der beschriebenen Entblößungsgeste scheint aber fragwürdig. Denn Freyðís wies den Skrælingar nicht nur die Mutterbrust, sondern war auch bereit, sich zu wehren⁵⁸ und drohte ihnen mit dem hoch erhobenen Schwert, wodurch sie zu verstehen gab, dass sie ihr Leben, aber vor allem das ihres Kindes, mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln zu verteidigen gedachte. Dementsprechend machte der Verfasser der „Eiríks saga rauða“ auch deutlich,

sicher nicht Mitleid, sondern ‚sexuelle Gefälligkeit‘ und Versklavung (vgl. u. Anm. 63). Die „Eyrbyggja saga“ (Geschichte der Einwohner von Eyrr) berichtet vermutlich eine ähnliche Geschichte. Ein Rechtsstreit zwischen zwei Männern, Þórarinn und Þorbjörn, eskalierte und es kam zu gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen den beiden Parteien, an denen sich auch deren Gefolgsleute beteiligten. Im Höhepunkt des Streits trieb Auðr, die Ehefrau Þórarins und gleichzeitig die Hausherrin, die anderen Frauen an, die Parteien zu trennen: „Die Hausherrin Auðr trieb die Frauen an, diese zu trennen und sie warfen Kleider über deren Waffen.“ (*Auðr húsfreyja hét á konur at skilja þá, ok köstuðu þær klæðum á vápn þeira.*), Eyrbyggja saga, in: Eyrbyggja saga. Grœnlendingasögur (ÍF 4), ed. Einar Ólafur Sveinsson/Matthías Þórðarson, Reykjavík 1935, Neudruck 1957, K. 18, S. 36; vgl. Eyrbyggja saga. *The vellum tradition* (Editiones Arnarnagænae, Series A, vol. 18), ed. Forrest S. Scott, Kopenhagen 2003, S. 52. Hier wird nicht ausdrücklich von einer Entblößung gesprochen. Es ist auch denkbar, dass die Frauen nicht die Kleider warfen, die sie an hatten, sondern andere. Außerdem kann *klæði* auch mit ‚Tuch‘, ‚Decke‘, ‚Stoff‘ oder ‚Bettwäsche‘ (Plural) übersetzt werden. Es bleibt also unklar, ob die Kontrahenten lediglich durch das ‚Entschärfen‘ der Waffen oder auch durch die überraschende und damit eventuell auch beschwichtigende Geste der Entblößung getrennt wurden. Bei der Interpretation dieser Szene ist aber auch zu bedenken, dass die in den Íslendingasögur häufig beschriebenen Fehdestreitigkeiten nicht selten mit Totschlag endeten. Die Demonstration der Mutterbrust könnte die Absicht verfolgt haben, die Streitenden daran zu erinnern, welchen Schaden der mögliche Männerverlust für das eigene Geschlecht bedeutete. Eine ähnliche Funktion erfüllte die Entblößung der Brüste gegenüber den Männern der eigenen *gens* auch in der ‚Germania‘ des Tacitus und in Caesars ‚Bellum Gallicum‘ (vgl. o. Anm. 12; 11). In Letzterem warfen die Gallierinnen auch mit Kleidern (vgl. o. Anm. 10). Die ‚Vápnfirðinga saga‘ (Geschichte der Leute vom Waffenfjord) erzählt ebenfalls davon, dass Frauen *klæði* über Waffen warfen, um einen Streit zu schlichten. Allerdings wurden diese Frauen im Vorfeld explizit aufgefordert, *klæði* mitzunehmen, bevor sie zu den Streitenden eilten: „Beeilen wir uns und lasst uns Kleider [oder Tücher, Decken] dabei haben und sie auf [über] die Waffen werfen.“ (*Förum vér sem skjótast ok höfum klæði með oss ok köstum á vápnin.*). Kaum angekommen „warfen die Frauen Kleider auf [über] die Waffen und der Kampf wurde eingestellt.“ (*Konur [...] köstuðu klæðum á vápnin, ok stöðvaðisk bardaginn.*) Vápnfirðinga saga, in: Austfirðinga sögur (ÍF 11), ed. Jón Jóhannesson, Reykjavík 1950, K. 18, S. 61f. In diesem Fall ist eine tatsächliche Entblößung auszuschließen. Bedenkt man jedoch, dass die hier verwendete Formulierung *kasta klæðum* im Sinne von *kasta af sér klæðum* ebenfalls mit ‚die Kleidung ablegen‘ übersetzt werden kann, könnte eine Anspielung auf eine Streit schlichtende Entblößungsgeste vorliegen, die zum Zeitpunkt der Abfassung der Quelle und/oder früher wirklich praktiziert wurde oder wenigstens bekannt war. Als Relikt der Geste wurde das ‚Werfen mit Kleidern‘ beibehalten.

58 Vgl. o. Anm. 44.

dass die Verfolger nicht aus Mitleid von Freydis abließen, sondern weil sie „sich fürchte[te]n“ (*óttask*).⁵⁹

Nach dieser Analyse altnordischer Einzelbeispiele möchte ich mich am Schluss meines Beitrages noch einmal den eingangs kurz präsentierten, unterschiedlichen Kulturkreisen und Zeitstellungen entstammenden Fällen weiblicher Brustentblößung zuwenden. Wie gezeigt werden konnte, scheint diese Geste kein epochen- oder kulturspezifisches Phänomen zu sein. Vielmehr deutet die Vielzahl und Diversität der Beispiele, die von der Antike bis in die unmittelbare Gegenwart reichen und dabei ein Gebiet erfassen, das sich beinahe über ganz Europa und die heutigen USA erstreckt, darauf hin, dass es sich hierbei möglicherweise um eine epochen- und kulturübergreifende anthropologische Konstante handelt.⁶⁰ So heißt es in einer Ausgabe des Deutschen Ärzteblattes vom 19.5.2000: „Als universelle Geste kann die Brustgeste – das Deuten der Frau auf ihre Brüste – bezeichnet werden. Sie taucht in beinahe allen Epochen und Kulturen auf [...]“.⁶¹

Anhand der eingehenden Untersuchung altnordischer Quellen des Hoch- und Spätmittelalters war es möglich, für diesen speziellen Kulturraum Antworten auf Funktions- und Wirkungsweisen der Entblößungsgeste zu entwickeln. Im Folgenden soll versucht werden, die gewonnenen Ergebnisse im Sinne eines transkulturellen und epochenübergreifenden Vergleichs auch für die übrigen, zu Beginn genannten Fallbeispiele nutzbar zu machen. Im Allgemeinen lässt sich festhalten, dass eine Vielzahl unterschiedlichster Quellen und Quellengattungen aus verschiedenen Regionen und Zeitstellungen zusammengetragen wurde, denen grundsätz-

59 Schon die „Grœnlendinga saga“, die nach Jón Jóhannesson vor der „Eiríks saga rauða“ entstand, stellt Freydis als männlich agierende, kämpferische Figur dar. Jón Jóhannesson, Aldur Grœnlendinga sögu, in: Nordæla. Afmæliskeðja til Sigurðar Nordals sjötugs 14. september 1956, hrsg. v., Halldór Halldórsson u.a., Reykjavík 1956, S. 149–158; vgl. Wolf, Amazons, S. 473f.; Jónas Kristjánsson, Eddas und Sagas. Die mittelalterliche Literatur Islands, Hamburg 1994, S. 282.

60 Die Brisanz dieser These ist dem Verfasser durchaus bewusst. Daher soll hier darauf aufmerksam gemacht werden, dass es nicht Anliegen dieses Beitrages ist, eine anthropologische Konstante als Faktum zu konstatieren. Vielmehr ist er als eine Anregung zu verstehen, über die Grenzen einzelner Disziplinen hinweg die These kritisch zu prüfen und Indizien zu sammeln, die sie widerlegen oder plausibel erscheinen lassen.

61 „Als universelle Geste kann die Brustgeste – das Deuten der Frau auf ihre Brüste – bezeichnet werden. Sie taucht in beinahe allen Epochen und Kulturen auf und wird als Geste des Stolzes, als Hinweisen auf die lebenspendende Kraft gedeutet.“ Ulrike PLENTZ, Die Sammlung Heinz Kirchhoff: Symbole des Weiblichen, in: Deutsches Ärzteblatt 97, Ausgabe 20 vom 19.05.2000, Seite A-1398 / B-1189 / C-1115; vgl. www.aerzteblatt.de/v4/archiv/artikel.asp?src=heft&id=23037 (Stand 31.01.2007).

lich erst einmal nur eines gemein ist: Alle berichten in irgendeiner Form von einer entblößten weiblichen Brust.⁶² Sämtliche Texte stehen in einem ihrer Zeit und ihrer Kultur entsprechenden Entstehungskontext, was eine Vergleichbarkeit der Quelldarstellungen erheblich erschwert. Dennoch lassen sich ob aller Unterschiede gewisse Parallelen in Funktion und Wirkung der weiblichen Brustentblößung erkennen. Die geschilderte Geste konnte demnach diverse Ziele verfolgen. Nahezu allen Schilderungen liegt eine erotisch-sexuelle Komponente zugrunde. Gelegentlich sollte sie das Gegenüber aber auch beschämen und bei ihm Mitleid evozieren. In diesen Kontext ist vor allem die bewusste Demonstration der Mutterbrust einzuordnen. Gegenüber den Angehörigen der eigenen *gens* diente die Entblößung dem Zweck, die Krieger anzuspornen und ihre Bereitschaft, den Gegner zu besiegen, zu forcieren, um eine Gefangennahme der eigenen Frauen und Kinder zu verhindern. Ebenso lässt sich eine apotropäische Wirkung der Geste feststellen. Die nackte Brust oder andere entblößte Intimbereiche sollen das ‚Opfer‘ derart verwirren und irritieren, dass es sich genötigt sieht, die Flucht zu ergreifen.

Die bei Caesar erwähnten gallischen Frauen, die sich den römischen Belagern „mit nackter Brust“ und „ausgestreckten Armen“ präsentierten, wollten zum einen Mitleid hervorrufen und zum anderen ihre Bereitschaft signalisieren, den möglichen Eroberern sexuell gefällig zu sein.⁶³ Als jedoch gallische Truppen zur Verteidigung der belagerten Stadt eintrafen, wandten sich dieselben Frauen diesen zu (allem Anschein nach immer noch barbusig) und hielten ihnen demonstrativ ihre Kinder vor. Gegenüber der eigenen *gens* wies die Entblößung also auf die Mutterbrust hin. Die Männer sollten kämpfen, um die Mütter sowie deren Kinder und damit die Zukunft der ganzen *gens* nicht dem Feind auszuliefern. Eine ähnliche Bedeutung dürfte auch der von Tacitus geschilderten Szene zukommen.

Interessant ist, dass trotz der räumlichen, zeitlichen und kulturellen Differenz auch der mittelalterliche Islam eine vergleichbare Funktion der weiblichen Brustentblößung zu kennen schien. Peter Pökel erläutert in seinem ebenfalls in diesem Band enthaltenen Aufsatz, dass das islamische Recht des Mittelalters die als *‘awra*

62 Die angeführten Beispiele männlicher Brustentblößung dienen lediglich einem vergleichenden Zweck. Sie sollten es erleichtern, Formen der weiblichen Entblößung in den jeweiligen Texten und Kontexten verständlicher zu machen.

63 So heißt es dort weiter: „Einige, die sich mit den Händen von der Mauer herabgelassen hatten, gaben sich den Soldaten hin.“ (*nonnullae de muro per manus demissae sese militibus tradebant.*). *Bellum Gallicum*, VII, 47, 6–7, S. 128. Ziel der Handlung war, den Römern einen Grund zu liefern, die Frauen leben zu lassen.

bezeichnete Schamgegend bei Mann und Frau unterschiedlich definierte. Während sie beim Mann die Region zwischen Nabel und Knien bezeichnete, umfasste sie bei der Frau den ganzen Körper. Die *'aura'* der Sklavin entsprach jedoch der des Mannes. Daher galten die Brüste einer Sklavin auch nicht als Schamregion. Islamische Quellen berichten davon, dass freie Frauen nicht selten ihren Männern in der Schlacht ihre entblößten Brüste entgegenhielten. Damit stellten sie sich symbolisch mit Sklavinnen gleich, um die Männer des eigenen Geschlechts daran zu gemahnen, was ihnen im Falle einer Niederlage drohte: Gefangennahme und Versklavung.⁶⁴

Die in ihrem Triumph über Holofernes barbusig dargestellte Judith scheinen andere Motive zu leiten. Die nackte Brust suggeriert, dass Judith den Feldherrn vor dessen Ermordung verführte. Gleichzeitig aber signalisiert sie ihre Angriffslust: Bewusst setzte sie ihre weiblichen Reize ein, um ihr Ziel zu erreichen. Auch die halbnackten Barrikadenfrauen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts können ambivalent interpretiert werden. Sie übernahmen die Rolle der ‚Mutter der jungen Nation‘. Indem sie den kämpfenden Revolutionären in einer solchen Funktion die nackte Brust entgegen hielten, trieben sie diese, ähnlich wie Caesars Gallierinnen und die germanischen Frauen bei Tacitus, dazu an, die junge Liberté und deren Zukunft zu verteidigen. Im Falle des Frankfurter Universitätsprofessors Theodor Adorno, der durch barbusige Studentinnen in die Flucht getrieben wurde, trägt die Entblößungsgeste sicherlich apotropäische Züge im Sinne Kislingers.⁶⁵ Die Demonstrantinnen schockierten Adorno durch „die Anstößigkeit des Tuns“ und irritierten ihn sexuell, wodurch sie dessen „Abwenden“ [...] vom eigentlichen Ziel fördert[en]“. Die offenkundig offensive Form der Entblößung sollte bewirken, dass Adorno seine Vorlesung abbrach⁶⁶, wobei die nackten Brüste „als Argumente [...] und] als Waffen“ fungierten.⁶⁷ Vom Erfolg der eingesetzten Mittel zeugt die

64 Vgl. Peter PÖKEL, Nacktheit und Scham im islamischen Mittelalter. Der nackte Frauenkörper und der Blick im Werk von al-Ġāhiz, S. 141–159 insbesondere 152–159.

65 Vgl. o. Anm 43.

66 Vgl. Der Spiegel Nr. 18, 1969, S. 222.

67 Peter Sloterdijk schreibt über „die nackten Brüste der Studentinnen“: „Nun war deren Ent-hüllung kein übliches erotisch-frechtes Argumentieren mit weiblicher Haut. Es waren [...] entblößte Körper [...] als Argumente, Körper als Waffen.“ Peter SLOTERDIJK, Kritik der zynischen Vernunft, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1983, S. 219. Weiter heißt es dort: „Unter den Störern machten sich Studentinnen bemerkbar, die vor dem Denker im Protest ihre Brüste entblößten. Hier stand das nackte Fleisch, das „Kritik“ übte [...]“. Ebd., S. 27.

Tatsache, dass der Universitätsprofessor fluchtartig den Raum verließ und seine Lehrveranstaltungen absagte. Dementsprechend schreibt Peter Sloterdijk zu den Ereignissen vom 22.4.1969: „Nicht nackte Gewalt war es, was den Philosophen stumm machte, sondern die Gewalt des Nackten.“⁶⁸ In den Medien wurde dieser Vorfall deshalb auch häufig als „Busen-Attacke“ bezeichnet.⁶⁹ Über die inszenierte Entblößung einer weiblichen Brust im Rahmen eines Popkonzertes lässt sich schließlich sagen, dass es sich hierbei sicherlich um eine Form sexuell-erotischer Selbstdarstellung handelte, die allerdings auch als geplanter Angriff auf die als rigide und konservativ empfundenen Moralvorstellungen der US-amerikanischen Öffentlichkeit verstanden werden kann.⁷⁰

So divergent Motive, Funktionen und Wirkungen der Entblößungsgeste in den einzelnen Quellen auch zu sein scheinen, so haben sie dennoch allesamt eine Gemeinsamkeit: In allen Fällen setzen die weiblichen Protagonisten die nackte Brust als Instrument oder ‚Waffe‘ ein, um damit ein bestimmtes, je nach Einzelfall anderes Ziel zu erreichen. Besonders deutlich wird diese Funktion an dem intensiv untersuchten Beispiel der Freydis Eiríksdóttir, deren Brust vom Verfasser der „Eiríks saga rauða“ durch den Vergleich mit dem gezogenen Schwert sogar symbolisch zu einer zweiten Angriffswaffe stilisiert wurde. Bleibt die Frage, ob es sich bei den dargestellten Arten der Brustentblößung um eine praktisch fundierte Geste oder um einen Topos handelt. Für die zeitgenössischen Beispiele der jüngsten Vergangenheit und unmittelbaren Gegenwart lässt sich sagen, dass sowohl die opponierenden Studentinnen als auch Janet Jackson tatsächlich ihre Brüste entblößten.⁷¹

68 Ebd., S. 27.

69 Der Spiegel Nr. 34, 2003, S. 143. Man könnte hier auch argumentieren, dass es Scham und Unsicherheit waren, die Adorno dazu veranlassten, derart ‚panisch‘ zu reagieren. Die gesellschaftlichen Konventionen hier zu Lande untersagen im Allgemeinen die öffentliche Entblößung der als intim definierten Körperpartien. Unsicher, wie er auf eine solche Verletzung der Sozialnorm reagieren sollte, verließ Adorno fluchtartig den Raum. Dieses Deutungsmuster erklärt aber lediglich die Ursachen für die verzweifelte Reaktion des Universitätsprofessors, nicht aber das Motiv der offensiv auftretenden Demonstrantinnen, zu diesem Zweck ihre Brüste zu entblößen. Sie brachen ganz bewusst mit einem gesellschaftlichen Tabu. Indem sie ihre nackten Brüste als Instrument oder ‚Waffe‘ einsetzten, evozierten sie genau die Reaktion bei dem Gegenüber, die sie erreichen wollten.

70 In einem Interview soll Jackson gesagt haben: „The decision to have a costume reveal at the end of my halftime show performance was made after final rehearsals.“ Weiter äußerte sich ein Sprecher des Popstars folgendermaßen: „[Timberlake] was supposed to pull away the bustier and leave the red-laced bra.“ Vgl. den bereits genannten Artikel auf CNN.com, o. Anm. 2.

71 Hans Peter Duerr erwähnt eine Reihe weiterer Beispiele der jüngeren Vergangenheit. Vgl. DUERR, Obszönität, S. 47–71.

Die schottische Tageszeitung „Daily Record“ berichtet sogar in einer Ausgabe vom 14.4.2007 davon, dass eine junge Rumänin vor Gericht stünde, da sie eine Attacke auf einen Polizisten verübt habe, indem sie ihn mit Milch aus ihrer Brust ‚beschoss‘.⁷² Ein bewusst offensiver Charakter der Entblößungsgeste ist in diesen Fällen offensichtlich. Ob den angeführten historischen Beispielen eine derartig motivierte, real praktizierte Form weiblicher Brustentblößung zugrunde lag, ist hingegen unklar.⁷³ Für die Erfassung der Quellen in ihrer Vielschichtigkeit ist dies aber auch nicht entscheidend. Viel wichtiger ist der Umstand, dass die Weisung der nackten Brust in bestimmten Situationen, im Speziellen in Extremsituationen, als Handlungsoption verstanden wurde, was bei der Interpretation der historischen Zeugnisse stets zu bedenken ist.

72 „A Teenager appeared in court yesterday accused of assaulting a policeman – with her breast milk. [...] She allegedly hit the officer with expressed milk [...]“ www.dailyrecord.co.uk/news/news/tm_method=full%26objectid=18903079%26siteid=66633-name_page.html (Stand: 23.4.2007). Vgl. auch die entsprechenden Berichte in der rumänischen Tageszeitung *Evenimentul Zilei* (Das Ereignis des Tages): www.expres.ro/article.php?artid=300505; www.expres.ro/article.php?artid=300553 (Stand: 23.4.2007).

Das Nachrichtenmagazin „Spiegel Online“ berichtete am 12. Januar 2008 von einem „bizarren Emanzipationsstreit“ in Schweden. Demzufolge hätte eine Gruppe schwedischer Feministinnen, die sich selbst den Namen *Bara Bröst* („nackte Brust“) gab, ohne Oberteil für das Recht demonstriert, Schwimmhallen mit entblößter Brust betreten zu dürfen. Vgl. dazu: André ANWAR, *Schwimmbad Emanzipation*. Schwedinnen dürfen sich die Blöße geben, in: <http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,528259,00.html> (Stand 14.1.2008).

73 Dies gilt insbesondere, wenn man bedenkt, dass vermutlich sämtliche Quellen von Männern verfasst wurden.

Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:

Heike HILTMANN, Von nackten Brüsten und blanken Schwertern. Offensive Formen der weiblichen Brustentblößung am Beispiel der *Eiriks saga rauða*, K. 11, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 413–436.

MIHAI GRIGORE

Vom Phallos, Zwergen und Auferstehung

Anmerkungen am Rande einer Auseinandersetzung um die Männlichkeit Christi

Ausgangspunkt dieses Aufsatzes ist die Diskussion, die um die 1983 von Leo Steinberg veröffentlichten Schmerzensmänner Ludwig Krugs (ca. 1520) und Maerten van Heemskercks (ca. 1532 und 1550) entstand. Diese Darstellungen hatten u. a. als Gemeinsamkeit, dass Christus mit einem unter dem Lententuch erigierten Glied zu sehen ist, was Steinberg als symbolische phallische Codierung der Auferstehung erklärte: Das aufgereckte Glied Christi symbolisiere den Sieg über den Tod. Die Auslegung Steinbergs erregte heftige Kritik (u. a. seitens Caroline W. Bynum). In diesem Sinne beschäftigt sich der Artikel mit den apotropäischen, Übel abwehrenden und Leben spendenden Funktionen des Phallos in der europäischen Kultur. Die Frage, die der Aufsatz zu beantworten versucht, ist, wie verbreitet der kulturelle Phallos-Komplex in den europäischen Traditionen war und ob die bildlich-phallische Codierung der Kreuzigung bzw. Auferstehung Christi in den oben genannten Bildern der semantisch-kulturellen Sprache der Zuschauer entsprach. War diese Übertragung ein Vorgang der intellektuellen humanistischen Eliten oder entsprach er einer kulturellen Tradition, die über das Mittelalter und die Antike bis in die Vorgeschichte Europas zurück reichte und tief verwurzelt war? So werden die symbolischen und religiösen Valenzen des Phallos angesprochen und insbesondere seine apotropäische Funktion – die mit anderen Kulturkomplexen (Kriegssemantik, Mythologie, Gender usw.) vernetzt ist – betont: Dem Phallos wurden magischreligiöse Kräfte zugeschrieben, welche das Böse, die Krankheit und schließlich den Tod abzuwehren bzw. zu bezwingen vermochten.

Als Leo Steinberg „The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion“ im Jahr 1983 publizierte, ahnte er wohl nicht, dass die Reaktionen¹ auf sein Buch eine zweite Auflage mit zahlreichen Rechtfertigungen erforderlich machen würden.

¹ Vgl. u. a. Richard WOLHEIM, Steinberg-Besprechung, in: The New York Times Book Review, 29. April 1984, S. 13f. ; Andre CHASTEL, Steinberg-Besprechung, in: The New York Review of Books, 31.8, 22. November 1984, S. 25–27; David SUMMERS, Steinberg-Besprechung, in: Times Literary Supplement, 23. November 1984, Sp. 1346. David ROSAND, Steinberg-Besprechung, in: The New Republic 190, 11. Juni 1984, S. 29–33; David TOOLANS, Steinberg-Besprechung, in: Commonweal, 14. Dezember 1984, S. 692–694.

Diese erschien im Jahre 1996 um zahlreiche Anhänge², die seine ‚schockierende‘ Theorie belegen sollten, deutlich erweitert. Wo genau lag aber damals das Problem? „Indem er eine Anzahl Bilder zusammenbrachte, die nie zuvor als Gruppe betrachtet worden war, zeigte er, dass Künstler³ des Spätmittelalters und der Renaissance in ihren Darstellungen des kindlichen oder erwachsenen Christus, den Penis zum Blickpunkt machten, und schockierte dadurch konventionelle Empfindsamkeiten.“⁴

„One small group of pictures poses a more difficult problem. It is conceivable that Christian artists would assign the erection motif to the figure of the dead Christ? The loins of these figures are, of course, draped; but it had long been the special pride of Renaissance painters to make drapery report subjacent anatomic events.“⁵ Mit dieser einführenden Aussage wollte Steinberg vor allem den Einwand entkräften, dass seine Behauptung auf einer von Falten und Drapierungen verursachten optischen Illusion beruhe: Es handele sich demnach um kein Erektionsmotiv, sondern um eine Täuschung. Eine solche Täuschung wäre dann jedoch eine weit verbreitete Erscheinung, denn, wie Steinberg in der zweiten Ausgabe seines Buches zeigt, gibt es nicht wenige andere Beispiele aus der Malerei des beginnenden 16. Jahrhunderts – neben den Bildern von Ludwig Krug und Maerten van Heemskerck, die in der ersten Edition herangezogen wurden und welche Christus als Schmerzensmann mit einem erigierten Penis darstellen –, die das Erektionsmotiv übernehmen und es sogar betonen.⁶ Ein ebenfalls in der Zeit van Heemskercks malender Anonymus zeigt z. B. den auferstandenen Christus neben den Tiersymbolen der Evangelisten. Der Stier des Heiligen Lukas steht dabei in aggressiver Angriffshaltung zwischen seinen Beinen.⁷

Wie bereits gesagt ließ die Kritik an der Steinbergschen Auslegung der gerade erwähnten Gemälde nicht lange auf sich warten. Als die Vorkämpferin der „Antisexualisten“ ist an dieser Stelle Caroline Walker Bynum zu nennen.

2 Leo STEINBERG, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Second Edition, Revised and Expanded, Chicago and London 1996. Der 9. Anhang heißt „Ad Bynum“ und ist eine Antwort zur Kritik Caroline W. Bynums.

3 Es geht, wie wir sehen werden, hauptsächlich um Ludwig Krugs und Maerten van Heemskercks ‚Schmerzensmänner‘ (ca. 1520 bzw. ca. 1532 und 1550).

4 Caroline Walker BYNUM, *Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters*, Frankfurt a. M. 1991, S. 63.

5 STEINBERG, *The Sexuality Revised*, S. 81.

6 Vgl. ebd., S. 84–86.

7 Vgl. ebd., S. 83.

An den Beginn ihrer Entgegnung auf die Thesen Steinbergs stellt Walker Bynum eine unkonventionelle Christus-Darstellung aus dem Jahre 1926. In dieser zeigt Max Ernst Christus, dem von seiner Mutter Maria der Hintern versohlt wird.⁸ Solche Bilder griffen vor allem anti-theologische Themen auf und zeigten somit eher einen persönlichen Blick des Malers als einen ikonografischen Trend. Walker Bynum meint dazu weiter: „Nicht jeder Aspekt familiären Lebens ist in der künstlerischen Wiedergabe der Heiligen Familie abgebildet.“⁹ Mit anderen Worten, die Aspekte des privaten Lebens großer Heilsgestalten, wie Jesu und Maria, seien nicht dargestellt und stattdessen die gesamte Aufmerksamkeit dem theologisch relevanten heilsgeschichtlichen Geschehen gewidmet worden. Da sich die Ikonografie der Frühneuzeit auf keinen Fall mit privaten oder gar intimen Aspekten beschäftigte – eben nicht mit der Erektion/dem Geschlecht Christi (Walker Bynum zweifelt daran, dass überhaupt Erektionen dargestellt sind.)¹⁰ –, sondern zentrale theologische Probleme bildlich thematisieren, sieht Bynum keinerlei Fundament für Steinbergs These.

Ausgangspunkt der Kritik von Caroline Walker Bynum scheint dabei vor allem ein Missverstehen des Ansatzes Steinbergs zu sein. Wenn Walker Bynum bei Steinberg liest, dass „die Künstler (besonders in jenen Bildern, in welchen er [Steinberg] eine Erektion sieht) die Genitalien Christi als elementares Symbol der Gemeinsamkeit zwischen Christus und allen Menschen darstellen“ und dass „[Christus] als [...] sexuell vollkommen männliches Wesen [...] für die Erlösung alles Menschlichen [stehe]“¹¹, dann übersieht sie, dass Steinberg in der Deutung dieser Erektionsbilder hauptsächlich anthropologisch-apatropäische Vorgänge beschreibt und nur in zweiter Linie theologische. Es ist problematisch, eine kulturgeschichtlich begründete Assertion nur mit theologischen Argumenten zu bekämpfen. Steinberg bezieht seine Argumentation eindeutig darauf, dass der erigierte Penis Christi den Sieg über den Tod, die Abwehr des Bösen und das ewige Leben durch seine strotzende Vitalität symbolisiere.¹² Dieses Symbol hat seine Wurzeln in vorchristlich-heidnischen Kulturen. Es ist darauf hinzuweisen, dass sich die Polarität der Sexual-

8 Vgl. BYNUM, Fragmentierung, S. 61.

9 Ebd., S. 61.

10 „Wenn auch Steinbergs Lesart einiger Darstellungen des erwachsenen Christus, auf welchen er eine Erektion unter dem Lententuch sehen will, fragwürdig ist.“, ebd., S. 65.

11 Beide Zitate ebd., S. 66.

12 Vgl. STEINBERG, The Sexuality, S. 82f.

symbolik Penis – Vulva nach dem Geschlechterverhältnis Mann – Frau, so wie es in den patriarchalischen Gesellschaften der Antike und des Mittelalters kulturalisiert wurde, bildet. Die Frau wurde in diesen Epochen mit Schwäche assoziiert. Isidor von Sevilla meint dazu in seiner Enzyklopädie: *Mulier vero a mollitie, tamquam mollier, detracta littera vel mutata, apellata est mulier.*¹³ („*Mulier* stammt tatsächlich von Schwäche. Durch das Streichen eines Buchstabens wird *mollier* verändert und zu *mulier*.“)

Der Einwand Caroline Walker Bynums Steinberg gegenüber stützt sich – abgesehen von dem Verweis auf die Möglichkeit, dass die „Erektionsbilder“ schlicht naturalistisch seien und dass Steinbergs Thesen auf einer von Falten und Drapierungen verursachten Illusion fußen könnte¹⁴ – auf zwei Hauptfragen: 1. „Sind wir berechtigt in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts Genitalität mit Sexualität in Verbindung zu bringen? Dachten Menschen im Mittelalter (wie es die heutigen offenbar tun) sofort an eine Erektion, wenn sie einen Penis sahen?“ und 2. „Gibt es Texte des Mittelalters oder der Renaissance, die diese Assoziation nahe legen? Haben die Theologen dieser Zeit selbst vom Penis als Zeichen für sexuelle Aktivität oder Männlichkeit gesprochen?“¹⁵

Beide Fragen sind sehr wohl berechtigt, Antworten auf sie jedoch nicht leicht zu finden. Tiefe Einblicke in die kulturanthropologischen Motivtraditionen Europas (und des mit Europa kulturell verbundenen Mittelmeerraums) sind notwendig, um eine Vorstellung davon zu entwickeln, inwiefern die Abbildung eines Penis bei zeitgenössischen Betrachtern unmittelbar und zwangsläufig eine sexuelle Interpretation auslöste oder ob nicht auch andere Deutungstraditionen und -muster vorstellbar sind. Dieser Beitrag versucht sich einer Antwort anzunähern und geht dabei von der These aus, dass Menschen nicht immer und nicht automatisch an Sexualität denken müssen, wenn sie einen Penis sehen. Dies gilt für das Mittelalter und die heutigen Menschen gleichermaßen. Sicher lässt sich vermuten, dass auch ein mittelalterlicher Betrachter von in Bildern dargestellten Penissen dann Sexualität deutlich assoziierte, wenn eine Erektion zu sehen war. Eben darum geht es im Kommentar Steinbergs. Die von ihm betrachteten Bilder stellen eine Erektion und nicht einfach einen Penis in den Mittelpunkt. In einem kindlichen

13 *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum Sive Originum*, ed. Wallace M. LINDSAY, 2 Bände, Oxford 1957, XI, ii, S. 18f.

14 Vgl. BYNUM, Fragmentierung, S. 66.

15 Ebd., S. 67.

Penis kann der Betrachter aber nicht in erster Linie männliche Sexualität im oben beschriebenen aggressiv-dominanten Sinn erkennen, sondern vielmehr lediglich das anatomische Geschlechtsmerkmal des Kindes. Walker Bynum – obwohl sie diese nicht zitiert – lässt sich offensichtlich von Judith Butlers Theorie der Genderkonstruktion beeinflussen. Diese versucht in ihrem Buch „Gender Trouble“¹⁶ höchst problematisch¹⁷ eine Kritik der konstruierten Unterscheidung zwischen den Geschlechtern zustande zu bringen. Dort heißt es, das kulturell artikulierte ‚Geschlecht‘ sei nichts anderes als das Zusammenspiel des anatomischen Geschlechts, des kulturell und performativ konstruierten Geschlechts und des Begehrens als einer „heterosexuelle[n] Fixierung“, die die „diskreten, asymmetrischen Gegensätze von ‚männlich‘ und ‚weiblich‘“ produziere.¹⁸ Die gesamte Unterscheidung zwischen den „sexuell bestimmten Körpern“ und den „kulturell bedingten Geschlechtsidentitäten“¹⁹, spitzt sich bei Butler zu einer Infragestellung der a priori anatomisch gegebenen Geschlechtlichkeit zu²⁰. Dies erscheint vollkommen gerechtfertigt, da die von ihr beschriebenen kulturellen Konstruktionen der Geschlechtlichkeit (auch) zu gesellschaftlichen Inkongruenzen der Geschlechter führen. Die anatomische Geschlechtergrenze wird bei Butler relativierbar, wenn die kulturellen Konstruktionen um das ‚Geschlecht‘ herum dekonstruiert werden. Sie versucht vor allem zu zeigen, dass die kulturelle Entwicklung der Geschlechtsidentitäten aufgr und anatomischer Gegebenheiten geschah, wobei die Wahrnehmung des Anatomischen aber ebenfalls von ihr als kulturell bedingt beschrieben wird. Eine überzeugende Erklärung des Prozesses, der zur Ausbildung einer geschlechtlichen Identität führt, liefert Butler dabei nicht.²¹ Walker Bynum behauptet unter Rückgriff auf Butlers These der rein kulturellen Konstruktion der Geschlechter, dass die mittelalterliche Ekklesiologie, Soteriologie und Mystik Christus häufig als Mutter (apokryphe Petrusakten; Otfrid: *mis vater nu joh muoter*) bzw. weibliche Figur auffassten.²² Zu

16 Deutsche Ausgabe: Judith BUTLER, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a. M. 1991.

17 Vgl. Claudia BREGER, Identität, in: Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien, hrsg. v. Christina von Braun/Inge Stephan, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 47–65, bes. S. 56–58.

18 Vgl. BUTLER, Das Unbehagen, S. 38.

19 Vgl. ebd., S. 23.

20 Vgl. ebd., S. 190.

21 Vgl. ebd., S. 193–195.

22 Vgl. BYNUM, Fragmentierung, S. 73, wobei sie andeutet, dass die Kirche im Mittelalter einerseits als Leib Christi, andererseits als weibliche Gestalt aufgefasst wurde. Durch Transitivity kommt sie zur Annahme, dass Christus selbst als Frau imaginiert wurde. Diese Auslegung halte

eben dieser Auffassung und nicht gegen sie bietet Steinberg eine alternative Sichtweise, die sich selbstverständlich auf ein völlig anderes Quellenmaterial stützt. Beide Auffassungen sind eher komplementär als kontradiktorisch zu sehen.

Selbst wenn es stimmen würde – damit kommen wir zur zweiten Hauptfrage Caroline Walker Bynums –, dass gemäß vieler Quellen Christus als Mutter empfunden wurde, kann dies wohl als parallel verlaufende Auffassung der Menschlichkeit Christi begriffen werden, nicht unbedingt aber als eine normative. Wir fassen damit eine Metapher²³ – ebenso wie die von Walker Bynum behauptete „Mutterschaft“

ich für falsch! Wenn man das Gleichnis Haupt – Leib bezüglich des Verhältnisses Bräutigam – Braut verwendete, tat man dies in Anlehnung an 1. Korinther 11, 3: „[C]hristus [ist] das Haupt eines jeden Mannes [...]; der Mann aber ist das Haupt der Frau“ und Epheser 5, 23-26: „Denn der Mann ist das Haupt der Frau, wie auch Christus das Haupt der Gemeinde ist, die er als seinen Leib erlöst hat. Aber wie nun die Gemeinde sich Christus unterordnet, so sollen sich auch die Frauen ihren Männern unterordnen in allen Dingen. Ihr Männer, liebt eure Frauen, wie auch Christus die Gemeinde geliebt hat und hat sich selbst für sie dahingegeben, um sie zu heiligen.“ Der Mann ist also keine Frau, sondern die Bindung zwischen ihnen ist gottgegeben und untrennbar wie zwischen zwei Ehegatten. Die Ekklesiologie des 15.–16. Jahrhunderts – zumindest die offizielle – gründet aber auf den Simonie-Konflikten des 11. Jahrhunderts im Kontext der monastischen und päpstlichen Reform. Es wird immer wieder betont, dass die Verbindung zwischen Christus und der Kirche analog zur Beziehung eines Bräutigams zu seiner Braut aufgefasst werden kann. In diesem Sinne hatte bereits Gregor von Nyssa im 4. Jahrhundert das Hohelied ausgelegt, was allerdings für die gesamte Ekklesiologie bzw. Soteriologie nach ihm normativ wirkte. So behauptet auch AUCTOR GALLICUS (ein Anonymus) in seinem kurzen Traktat „De ordinando pontifice“ (ca. 1047): *[Ae]cclesia sponsa Christi est, episcopi loco Christi funguntur. Igitur et ipsi eiusdem aecclesiae non sponsi, sed sponsus sunt [...]. Sit autem unum sunt, et sponsus sunt. Qui vero ab unitate deficit, nec sponsus est, nec amicus sponsi. Quodsi non amicus, certe nec filius.* („[S]o ist die Kirche die Braut Christi und walten die Bischöfe an Christi Statt. Deswegen sind sie selbst nicht Bräutigame eben dieser Kirche, sondern der eine Bräutigam [...]. Wenn sie aber eins sind, sind sie auch der Bräutigam. Wer aber von der Einheit abfällt, ist weder Bräutigam noch der Freund des Bräutigams. Wenn aber nicht Freund, dann gewiss aber nicht Sohn“), bei Irene SCHMALE-OTT (Hrsg.), Quellen zum Investiturstreit. Zweiter Teil, Darmstadt 1984, S. 50f.

23 Metapher wird hier im Sinne Hans Blumenbergs verwendet. Der Metaphorologie (als Poetisierung des Kontaktes mit der außerhalb des Bewusstseins unerkennbaren Wirklichkeit, vgl. Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1981, S. 10–12 und S. 68) liegt der Versuch zu Grunde, den Mythos oder die Metapher als Träger von Informationen zu benennen bzw. zu entziffern, vgl. ebd., S. 63. Die Metapher ist wohl keine ‚Wirklichkeit‘ – was auch immer mit ‚Wirklichkeit‘ gemeint ist –, sondern die Artikulation von Wünschen, Erlebnissen und Bildern, welche aus der Begegnung mit der unbenannten, d. h. unerkannten, ‚Wirklichkeit‘ in Menschen hervor treten. Es geht also am Beispiel der mythologischen Komparatistik nicht darum, die Götter durch ihre Epitheta zu beschreiben, sondern herauszufinden, wie und eventuell warum Menschen durch Namen/Epitheta/Metaphern (vgl. ebd. S. 11f.) bestimmte Koordinaten der ‚Wirklichkeit‘ deuten und erfassen, d. h., es dreht sich alles um die Kategorien des Narrativen im Mythos, vgl. Gavin

nicht mehr als eine indirekte Allegorie zur neuen Geburt in Christus ist –, durch welche die Menschen das Mysterium der Auferstehung Christi plausibel zu erfassen suchen. Das Motiv der Erektion ist natürlich kein *locus communis*, aber die Evidenz der von Steinberg zusammengestellten Bilder zu leugnen geht ebenso zu weit. Dass viele Theologen und Quellen den Penis nicht ausdrücklich mit sexueller Aktivität oder Männlichkeit assoziieren²⁴, liegt vielleicht auch daran, dass die Quellen oftmals Selbstverständlichkeiten nicht aussprechen und sich nicht mehr mit ihnen befassen.²⁵ Allerdings finden sich kulturgeschichtliche Hinweise, die hinter die ‚Schweigsamkeit‘ unserer Quellen blicken lassen. Dabei ist davon auszugehen, dass der Penis eindeutig ein Sexualorgan ist. Andererseits: Das Motiv „Christus als Mutter bzw. Frau“ wiederum ist nicht so verbreitet, wie es Walker Bynum darstellt. Abgesehen davon, dass ihre Beispiele ausschließlich aus dem Bereich der Frömmigkeit und Mystik (bzw. Frauenmystik) stammen und dass – wie sie selbst in einem früheren Buch zeigt – in der mittelalterlichen Kirche solche Auffassungen des körperlichen Kontakts mit dem Erlöser oder mit seinen Genitalien nicht selten Empörung hervorriefen und als an der Grenze zur Blasphemie stehend wahrgenommen wurden²⁶, soll hier betont werden, dass, als die Mystikerinnen z. B. über die Brüste Christi, aus denen getrunken wird²⁷, sprachen, sie dies allegorisch meinten. Nirgends findet sich jedoch ernsthafter Zweifel an Jesu Männlichkeit und konsequent wird er auf sämtlichen Darstellungen folglich als Mann abgebildet.²⁸

Flood, *Beyond Phenomenology. Rethinking the Study of Religion*, London/New York 1999, S. 113. Götter sind in diesem Sinne keine Träger von Eigenschaften, sie sind die Eigenschaften, d.h. die Namen bestimmter erkannter Wirklichkeiten (sic), vgl. Blumenberg, *Arbeit*, S. 69. Vgl. dazu auch den Beitrag von Mirko Gründer in diesem Bande, S. 161–172..

24 Was allerdings von den zahlreichen Belegen Steinbergs widerlegt wird. Siehe z. B. STEINBERG, *The Sexuality Revised*, S. 46f. und S. 198f.

25 Vgl. Johannes Fried, *Die Endzeit fest im Griff des Positivismus? Zur Auseinandersetzung mit Sylvain Gouguenheim*, in: *HZ* 275, 2 (2002), S. 281–321, S. 289 und S. 291f. Ihm zur Folge beinhalten die Texte nur einen Teil des Wissens des Autors und oftmals nichts von den Zusammenhängen hinter dem schriftlich Festgehaltenen, vgl. Fried, *Die Endzeit*, S. 292. Dies gilt vermutlich auch für die Malerei.

26 Vgl. BYNUM, *Fragmentierung*, S. 248–250.

27 Vgl. *ebd.*, S. 73f.

28 Was allerdings die erotische Aufladung der Liebe zwischen diesem Gott und seinen männlichen Gläubigen problematisch macht, ist die Tatsache, dass die Bibel einen männlichen Gott beschreibt. Wie erlebt ein Mann die Liebe zu seinem Gott dann, ohne homosexuell zu sein? Siehe dazu Howard EILBERG-SCHWARTZ, *God's Phallus and Other Problems for Men and Monotheism*, Boston 1994. Vgl. STEINBERG, *The Sexuality Revised*, S. 366. Insbesondere als Reaktion zu der katharischen Be-

Caroline Walker Bynum zieht einen weiteren hochproblematischen Schluss: Ausgehend von der aristotelischen Auffassung, der Fötus übernehme die Materie (Blut, Fleisch) von der Mutter, die Seele bzw. den Geist aber vom Vater²⁹, folgert sie „der Leib Christi muss von Maria kommen [d. h. er muss weiblich sein], weil Christus keinen Menschen zum Vater haben konnte [um ihm Geist zu geben]“.³⁰ Zuende gedacht hieße das, dass alles, was aus einer Frau kommt, Frau bzw. weiblich sein muss, Walker Bynum übersieht dabei, dass Christus als Verkörperung göttlicher *ousia* natürlich auch Geist besaß, den er über den Heiligen Geist (über den Gott auf Maria herabkommt) erhielt. Das macht Gott zum ‚Vater‘ und bringt Maria den Namen der ‚Gottesgebäerin‘ ein. Während sich Bynum gegen „pauschalisierende“ Aussagen Steinbergs wendet und behauptet, dass die Menschen des Mittelalters „wahrscheinlich weder Penis noch Brust mit sexuellen Handlungen“ verknüpften³¹, pauschalisiert sie später selbst in ähnlicher Weise, wenn sie behauptet, die Menschen würden Brüste eher in Verbindung mit Nahrung als mit Sexualität bringen.³² Dabei muss weiter danach gefragt werden, ob und wie genau die Menschen des Mittelalters wussten, dass Mutterschaft und das damit verbundene Stillen letzten Endes die alleinige Rechtfertigung der Sexualität in den Augen der mittelalterlichen Kirche waren.³³

hauptung, dass der Körper die Schöpfung Satans sei, habe die Kirche des Mittelalters und der Frühen Neuzeit stark die Inkarnation Christi – mit allen Merkmalen eines männlichen Körpers – betont und in den Vordergrund gerückt, vgl. Gary TAYLOR, *Castration. An Abbreviated History of Western Manhood*, New York/London 2000, S. 30 (Taylor beruft sich hier auf Leo Steinberg).

29 Vgl. BYNUM, Fragmentierung, S. 79.

30 Vgl. ebd., S. 80.

31 Vgl. ebd., S. 68.

32 Vgl. ebd., S. 73.

33 Vgl. Suzanne Fonay Wemple, *Women in Frankish Society*, Philadelphia 1981, S. 29f. Für die Kirche galt die Sexualität als eine große Gefahr. Sie wurde nur in der Form der Ehe und mit dem Gedanken an die Schwäche des menschlichen Fleisches toleriert. Befürwortet wurde dagegen stets die Jungfräulichkeit (*virginitas melior sit conjugio* behauptet z. B. Anselm von Canterbury in seinem Traktat „*Cur Deus Homo*“, c. 18). Den Frauen als Verkörperung der verführerischen Sexualität und Fleischeslust wurde stets das Klosterleben empfohlen, vgl. Erika Uitz, *Die Frau im Mittelalter*, Wien 2003, S. 162. Für die Geistlichen konnte die Frau nur dann Anerkennung erhalten, wenn sie jungfräuliche Märtyrerin (die wegen sexuellen oder matrimonialen Drucks den Tod wählte) oder Nonne außerhalb der sexuellen Physiologie war, vgl. Peter Ketsch, *Frauen im Mittelalter*, 2 Bände (Düsseldorf 1983-1984), 2. Bd. Düsseldorf 1984, S. 49 – oder wenn „ihre Glut erloschen ist“, wie Georges Duby es bildlich ausdrückt, Georges Duby, *Eva und die Prediger. Frauen im 12. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1998, S. 46.

Die gesamte Polemik wäre aber mit Sicherheit nicht entfacht worden, hätte man die These vom „phallischen Christus“ mit einer passenden Fragestellung erleuchtet. Es ist folglich nicht zu klären, ob die Falten des Lententuchs eine Erektion Christi verbergen, sondern – falls sie es tun – ob eine symbolisch zu interpretierende Erektion für die Wahrnehmung der frühneuzeitlichen Menschen als Adressaten solcher frommen Bilder nützlich zu machen ist. Wie sehr entsprach also eine in dieser Weise codierte Darstellung den kulturellen Wahrnehmungskategorien und -gewohnheiten der Frühen Neuzeit? Die Quellen geben uns keinen Hinweis auf besondere Empörung der Menschen, die solche Bilder betrachteten, daher muss davon ausgegangen werden, dass die Darstellungen eines erigierten Penis' im Kontext des Todes bzw. der Auferstehung eine gewissermaßen gängige anthropologisch-kulturelle Semiotik artikulierten. Anders ließe sich der auffällige Knoten im Lententuch des im Tode triumphierenden Christus, zu dessen Füßen Spalatin, der Freund Luthers, in frommer Haltung betet, schwer erklären. Der gekreuzigte Christus dominiert die Bildkonstruktion nicht zuerst durch die eigene Körperlichkeit oder Größe, sondern vor allem durch den auffälligen, überproportional großen Knoten seines Lententuchs, der den Blick des Betrachters auf sich zieht. Unabhängig von der Frage, ob Cranach d. Ä. unter dem so prominenten Knoten einen erigierten Penis ‚versteckt‘, ist klar, dass danach gefragt werden muss, warum und ob hinter dieser auffälligen Deutlichkeit ein Zufall oder doch eine Botschaft – die symbolisch zu entziffern ist – steckt. Die Interpretation als eine kulturelle Metapher, wie sie auch in den von Steinberg angeführten Bildbeispielen deutlich wird, liegt nahe. Es geht dem Künstler offensichtlich um die Vergegenständlichung der apotropäischen Konnotationen des Phallos³⁴.

Der Phallos nimmt eine zentrale Position in den europäischen Kulturen – und nicht nur in diesen – von der Vorgeschichte bis heute ein.³⁵ Er symbolisiert vor allem die männlich-aggressive Stärke und, davon abgeleitet, die Vitalität, den Sieg, die Abwehr gegen das Böse, die unsterbliche Fruchtbarkeit.³⁶ **Die phallischen**

34 Siehe einen Überblick u. a. bei Matthias GERBER, Turm am Rand des Meeres. Über männliche Identität und den Archetyp des Phallos, 2. Aufl. Könitz 1998.

35 Vgl. Alain DANIELOU, Der Phallos. Metapher des Lebens, Quelle des Glücks. Symbole und Riten in Geschichte und Kunst, München 1998, S. 11–13.

36 Dabei wäre es einseitig, den Phallos nur mit Fruchtbarkeit in Verbindung zu bringen und seine ‚kriegerischen‘, aggressiven Valenzen aus dem Zusammenhang zu reißen, wie Jacques A. Du-laure, Les cultes priapiques. Les divinités génératrices et le culte du Phallos chez les anciens et les modernes, Paris 1953, S. 66 es tut: Der Phallos ist „symbole de la résurrection de la nature, au print-



Abbildung:

Lucas Cranach d. Ä, Georg Spalatin betet ein Kruzifix an, 1487–1553.

Der Blick des Betrachters fällt *nolens volens* auf den voluminösen Knoten des Lententuchs Christi.

Funktionen sind daher, „that the erect penis is as like to be defensive or hostile as fertility-promoting.“³⁷ „Der Schatten des [...] Phallos lässt sich in seiner Roheit (sic), Brutalität und Unüberlegtheit erkennen. Er zeigt sich in seinem unersättlichen Verlangen und Besitzstreben, seinem ungemilderten Machtbedürfnis, seiner schier wahnsinnigen Getriebenheit, im Gemetzel der Kriege, im rücksichtslosen Kampf, den er verursacht.“³⁸ Der Phallos hat vor allem religiöse

und symbolische Valenzen. Im antiken Griechenland z. B. unterschied man zwischen dem anatomischen männlichen Glied (*peos* = Schwanz³⁹) und dem religiös beladenen Phallos.⁴⁰ Die Forschung macht darauf aufmerksam, dass der Phallos zu Beginn nur Kultobjekt und kein menschliches/männliches Attribut war; In den früheren phallischen Ritualen (im Mesolithikum oder Neolithikum) erkennt man,

emps, était porté en triomphe“ und der Phallos ist wiederum „symbole expressif du soleil fécondant la nature à cette époque brillante de l’année.“ (ebd. S. 277) Damit deckt Dulaure aber nicht den gesamten kulturellen Komplex ‚Phallos‘ ab.

37 Eva C. KEULS, *The Reign of the Phallos. Sexual Politics in Ancient Athens*, New York 1985, S. 75.

38 Eugene MONICK, *Die Wurzeln der Männlichkeit. Der Phallos in Psychologie und Mythologie*, München 1990, S. 118.

39 Analog mit dem lateinischen *penis*, was im vorklassischen Latein auch „Schwanz“ bedeutete.

40 Vgl. Thorkil VANGGAARD, *Phallos. Symbol und Kult in Europa*. München 1971, S. 60 (mit Belegen).

dass der Phallos „n'appartenait pas à la figure humaine.“⁴¹ Die moderne Auffassung, in der der Phallos „as the sign of a ‚masculine‘ subjectivity predicated on the biological identity of men“⁴² verstanden wird, ist eindeutig eine spätere Erscheinung (z. B. in der Bronzezeit).

Der erigierte *penis triumphans* wurde in vielen Kulturen als heiliges Zeichen mit lebensspendenden Kräften angesehen, das sich dem Bösen, der Krankheit und dem Tod erfolgreich widersetzen konnte. Im 2. Jahrhundert n. Chr. assoziierte der Epheser Artemidor in seiner „Oneirocritica“ den Penis mit Kraft, Mannhaftigkeit und Fortpflanzungsfähigkeit:

„Ferner bedeutet es [das Schamglied – *pudendum*] Kraft (*robur*) und Mannhaftigkeit (*virilitas*) des Körpers, weil es auch ihr Urheber (*causa*) ist; deshalb nennen es einige die Mannheit [...], weil das Schamglied [...] die stärkste Fortpflanzungskraft besitzt (*principaliss. omnium pudendorum*).“⁴³

Der Phallos war als Statue (Hermen)⁴⁴ an Straßenkreuzungen, am Eingang von Häusern oder Läden anzutreffen, er wurde als Amulett um den Hals getragen oder den vor den Streitwagen des römischen Generals eingespannten Pferden bei seinem triumphierenden Einzug in Rom als Schmuck angelegt.⁴⁵ Im europäischen Mittelalter dienten phallische Symbole als Beschützer der Äcker, der Gärten und der Haustiere.⁴⁶ Dies behauptet auch Bernardus Silvestris, ein Autor aus den intellektuellen Kreisen in Chartres (ca. 1147), wenn er sich in seiner „Cosmographia“ dem Phallos widmet: „Der Phallos kämpft gegen Lachesis und bindet wieder die Lebensfäden, welche von der Hand der Moiren geschnitten wurden.“⁴⁷ Von manchen Forschern

41 DULAURE, *Les cultes*, S. 26 (mit Belegen).

42 THOMAS A. KING, *The Gendering of Men, 1600-1750. The English Phallus*, Wisconsin 2004, S. 77.

43 ARTEMIDOR VON DALDIS, *Traumbuch* (Sammlung Klosterberg. Neue Folge) Übers. Friedrich S. KRAUSS, Basel/Stuttgart 1965: I, c. 45, 72f. Lat. Übers.: Nicolaus Rigaltius (Hrsg.): *Artemidori Daldiani & Achmetis Sereimi P. Oneirocritica*, Lutetia Parisii 1603.

44 Vgl. ARTEMIDOR VON DALDIS, *Traumbuch*, I, c. 45, S. 73: „Ich habe auch einmal in Kyllene eine Statue des Hermes gesehen, die auf Grund einer natürlichen Analogie (*naturali quadam ratione*) nur als Phallus (*pudendum*) gestaltet war.“

45 Vgl. DULAURE, *Les cultes*, S. 280; DANIELLOU, *Der Phallus*, S. 16, S. 70–73; *Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg* (Hrsg.), *Götter, Gräber & Grottesken. Tonfiguren aus dem Alltagsleben im römischen Ägypten*, Hamburg 1991, S. 32.

46 Vgl. DULAURE, *Les cultes*, S. 166.

47 *The Cosmographia of Bernardus Silvestris*, ed. u. übers. v. Winthrop WETHERBEE, New York/London 1973.

wird das Christentum selbst, insbesondere das Kreuz und der paradiesische Lebensbaum, als extrem phallisch eingestuft: „The fundamental basis of Christianity is more purely ‚phallic‘ than of other religions now existing.“⁴⁸ Solche Aussagen sind aber nuanciert und mit Vorsicht zu genießen.

In der Beschreibung der Feldzüge des ägyptischen Königs Sesostris (20. Jahrhundert v. Chr.) erzählt Herodot:

„Als er [...] nach Ägypten zurückgekehrt war, durchzog er, wie die Priester sagten, mit einem großen Heer das Festland und unterwarf alle Völker, zu denen er kam. Hatten sie sich tapfer gewehrt und mannhaft für ihre Freiheit gefochten, so richtete er in ihrem Lande Säulen auf, an denen eine Inschrift verkündete, dass er, Sesostris, König von Ägypten, dies Volk mit Waffengewalt unterworfen habe. Hatte er ihre Städte mühelos und ohne Schwertstreich genommen, so ließ er auch dort Säulen mit solcher Inschrift aufrichten, außerdem aber eine weibliche Scham daran anbringen zum Zeichen, dass sie feige gewesen seien.“⁴⁹

Die oben erwähnten Hermen hatten – zumindest in Athen – wohl eine Schutzfunktion, waren aber auch Symbole der in der Stadt herrschenden Phallokratie⁵⁰, einer Ordnung, welche u. a. den Frauen jeden Zugang zu öffentlichen Ämtern untersagte.⁵¹ Es handelt sich hier um eine Metapher im Sinne Hans Blumenbergs⁵², die wohl durch die kontrastierende Beobachtung⁵³ der „kraftvollen“ Männlichkeit und der

48 Charles S. Wake zitiert von Andrew P. LYONS/Harriet D. LYONS, *Irregular Connections. A History of Anthropology and Sexuality*, Lincoln/London 2004, S. 58f.

49 HERODOT, *Das Geschichtswerk* (Bibliothek der Antike. Griechische Reihe 1), 2. Aufl. Berlin/Weimar 1985, II, c. 102, S. 149f.

50 Vgl. KING, *The Gendering*, S. 112: „Phallic power was increasingly understood as an inherent potential in all men“.

51 Vgl. KEULS, *The Reign*, S. 30. Heute gibt es immer noch Gesellschaften, die unter dem Motto „Men cannot be men, only eunuchs, if they are not in control“ Frauen von der Öffentlichkeit fern halten wollen (vgl. TAYLOR, *Castration*, S. 9).

52 Siehe Anm. 21.

53 „In dem Maße, in dem auf der einen Seite das Weibliche – das den Frauen zugesprochene bzw. das mit ihnen assoziierte – negiert wird, muss auf der anderen Seite das – vermeintliche bzw. konstruierte – Männliche erstrebt werden. [...] Für den erwachsenen Mann steht [...] nicht mehr so sehr die ‚Suche nach Geschlechtsidentität‘ im Vordergrund, sondern die ‚Identitätsstabilisierung‘. [...] Die primären Geschlechtsorgane des Mannes (sex) garantieren sein gesellschaftliches Primat (gender)“ (Robert SCHEUBLE, *mannes manheit, vrouwen meester. Männliche Sozialisation und Formen der Gewalt gegen Frauen im Nibelungenlied und in Wolframs von Eschenbach Parzival*, Frankfurt a. M. u. a. 2003, S. 40–43.)

„schwachen“, „schutzbedürftigen“ aber auch „gefährlichen“ Weiblichkeit entsteht⁵⁴. In diesem Sinne werden Frauen meistens als ‚Zu-Erobernde‘ – als Objekt der Gewalt – angesehen, eine Zuschreibung, die in der Kriegsesemantik auf alle beteiligten Parteien/Gegenstände übertragen wird: Festungen, Länder, feindliche Völker usw. Ein solches Bild beschwört gleichzeitig den männlichen Eroberungs- bzw. Aggressivitätsdrang.⁵⁵ Häufig war die erste Handlung der Sieger nach einem Konflikt die Verwüstung des feindlichen Territoriums bzw. die Versklavung und Vergewaltigung⁵⁶ der Frauen. Ebenso sind im mittelalterlichen Irland die sogenannten Sheela-na-gig-Figuren bekannt, Darstellungen von Frauengestalten⁵⁷, die mit weit gespreizten Beinen ihre *pars pudenda* dem Betrachter anbieten.⁵⁸ Solche Bilder wurden meistens

54 Am Anfang muss diese bevorzugte Stellung des Mannes funktionell bestimmt gewesen sein: Er war derjenige, der die Aufgabe hatte, aufgrund der anatomisch überlegenen Kraft seine Familie und seinen Stamm zu schützen, vgl. Carl Werner MÜLLER, Der schöne Tod des Polisbürgers oder „Ehrenvoll ist es, für das Vaterland zu sterben“, in: Gymnasium. Zeitschrift für Kultur der Antike und humanistische Bildung 96 (1989), S. 317–340, S. 324, und dies mittels des Kampfes und der Gewaltanwendung. Mit der Zeit aber wird der Vorrang des Mannes nicht mehr in Bezug auf seine funktionellen Grundlagen betrachtet, sondern als „kulturgeschichtliche hegemoniale Selbstverständlichkeit“ (Lothar BÖHNISCH/Reinhard WINTER, Männliche Sozialisation. Bewältigungsprobleme männlicher Geschlechtsidentität im Lebenslauf, 2. Aufl., Weinheim und München 1994, S. 35). Der Status des Mannes wurde befestigt und kulturell institutionalisiert (vgl. Anita HEILIGER/Constance ENGELFRIED, Sexuelle Gewalt. Männliche Sozialisation und potentielle Täterschaft. Frankfurt a. M./New York 1995, S. 65; SCHEUBLE, mannes, S. 56); so wurde das Matriarchat, welches bis zur Entdeckung der Vaterschaft in der Vorgeschichte den Vorrang hatte, ersetzt (vgl. KEULS, The Reign, S. 65). Die kulturelle *imago* der Frau wird in Heilige und Hure aufgespaltet, beide Formen der Männerkontrolle und -bestimmung (vgl. HEILIGER/ENGELFRIED, Sexuelle, S. 67–69).

55 Vgl. DUERR, Obszönität, S. 220–222; Hans-Werner GOETZ, Frauen im Früheren Mittelalter. Frauenbild und Frauenleben im Frankenreich, Weimar/Köln/Wien 1995, S. 309; HEILIGER/ENGELFRIED, Sexuelle, S. 75. Das lateinische *vomer* bedeutet gleichzeitig „Pflugschar“ und „Penis“ (vgl. auch ARTEMIDOR VON DALDIS, Traumbuch, II, c. 24, S. 163: „Speziell aber bedeutet, nach meiner öfteren Beobachtung, die Pflugschar das Zeugungsglied des Träumenden.“). Hier werden Frau und Boden parallelisiert, die beide dem zivilisatorisch und sexuell aktiven Mann unterlegen sind, vgl. DANIELOU, Der Phallos, S. 51.

56 Die Vergewaltigungen sind als eine Form des Terrors anzusehen, vgl. TAYLOR, Castration, S. 9. Ich meine hier nicht die häusliche Vergewaltigung bzw. Gewalt, wobei auch in diesem Kontext die Vergewaltigung ein Mittel der männlichen Hegemonie ist und eine Züchtigung des Opfers, sprich der Frau, darstellt (vgl. HEILIGER/ENGELFRIED, Sexuelle, S. 61–63; SCHEUBLE, mannes, S. 94f.).

57 Vgl. Eamonn KELLY, Irish Sheela-na-gigs and Related Figures with Reference to the Collections of the National Museum of Ireland, in: Medieval Obscenities, hrsg. v. Nicola McDonald, York 2006, S. 124–137, S. 125.

58 Ich kann mich hier nicht der Meinung anschließen, dass die Sheela-na-gigs eine abwehrende Funktion hätten – vgl. Hans Peter DUERR, Obszönität und Gewalt (Der Mythos vom Zivilisationspro-

auf den Toren von Kastellen oder auf Türmen und Kirchen zur Erinnerung daran eingemeißelt, dass eine Festung – genau wie eine Frau – nur dem Stärkeren gehören kann, jenem, der ihre Unantastbarkeit zu behaupten fähig war.⁵⁹ Im „Harbardlied“ der germanischen Götterdichtung rühmt sich Harbard in diesem Sinne:

„Bei Fjölvar war ich/ volle fünf Winter,/ Auf jenem Eiland,/ das Allgrün heißt;/
kämpfen konnten wir dort/ und Krieger fallen,/ an manches uns wagen,/ Mäd-
chen erproben.“⁶⁰

Der Mann als Beschützer steht in den archaischen Traditionen in direkter Abhängigkeit von seiner Fähigkeit, seine Gruppe (bzw. sein Dorf, seine Burg, sein Land) zu verteidigen, wobei diese Rolle seine soziale Identität bildet und als sein Wert zu verstehen ist. Ein Feigling wird in vielen Kulturen als Frau beschimpft.⁶¹ Soll z. B. in einem Krieg eine Gruppe symbolisch aufgelöst werden, wird in der Regel bei den Frauen dieser Gruppe und ihrer sozialen Annullierung begonnen. Die Frauen werden durch Vergewaltigung, Entführung usw. ihrer ursprünglichen sozialen Sphäre symbolisch entrisen.

Aufgrund dieser Polarität, Mann-Stärke-Überlegenheit versus Frau-Schwäche-Unterlegenheit, kommt in Macht- bzw. Unterwerfungsritualen den Geschlechtsorganen eine bedeutende Rolle zu (wie z. B. im oben zitierten Beispiel bei Herodot), weil diese den einzigen physischen und gleichzeitig visuell eindeutigen Unterschied zwischen Männern (sprich ‚Stärke‘) und Frauen (sprich ‚Schwäche‘) klar bezeugen. Es ist nicht zu übersehen, dass den Frauen in traditionellen Gesellschaften die Teilnahme an einem Krieg verweigert wurde. Den Misserfolg Ludwigs VII. im Heiligen Land schrieben die Chronisten der Anwesenheit seiner Frau, Eleonore von Aquitanien, zu; er hätte sie eigentlich nicht mitfahren lassen dürfen.⁶² Das Waffenhand-

zeiß 3), 2. Aufl. Frankfurt/ M. 1993, S. 82f. –, denn eine Frau mit gespreizten Beinen erscheint nicht abwehrend, sondern willig, also einladend: Es handelt sich eher um eine Mahnung an die eigenen Männer, mit dem Hinweis darauf, was passieren kann, wenn sie unfähig sind, ihre Besitztümer und Frauen zu beschirmen, vgl. ebd. S. 84f. Dieses Motiv ist nicht mit der aggressiven Entblößung der Brüste gleich zu stellen, welche bei Frauen unterschiedlicher Kulturen tatsächlich als Einschüchterungsmethode beobachtet wurde, vgl. ebd. S. 47–49.

⁵⁹ Vgl. KELLY, *Irish Sheela-na-gigs*, S. 131–133.

⁶⁰ Die Edda. Götterdichtung, Spruchweisheit und Heldengesänge der Germanen, hrsg. v. Kurt SCHIER/Felix GENZMER, hier: Das Harbardlied, Kreuzlingen, München 2004, c. 16, S. 106.

⁶¹ Vgl. LYONS/LYONS, *Irregular*, S. 248.

⁶² Vgl. Georges DUBY, *The Knight, The Lady and The Priest. The Making of Modern Marriage in Medieval France*, New York 1983, S. 195f. Bis heute können solche diskriminierenden Tendenzen

werk wurde der weiblichen Hälfte der Gesellschaft grundsätzlich abgesprochen, weil die Frauen schwach seien und auf sie kein Verlass sei.⁶³ Die Frau wird ständig verdächtigt: „Die dem weiblichen Geschlecht zugeschriebenen Eigenschaften sind für die männliche Identität bedrohlich und müssen abgewertet werden.“⁶⁴ In dieser Hinsicht kann man über eine erotische Männlichkeit, den Adonis-Typus, sprechen, welcher unfruchtbar (!) ist, dafür aber hocherotisch und von Frauen wegen seiner sexuellen Kompetenzen verehrt wird. Diesem Typus gegenüber steht die kriegsrische, aggressive Männlichkeit, der Herakles- bzw. Theseus-Typus. Mythologisch wird die Adonis-Männlichkeit, die ‚Softie-Seite‘ des Mannes, abgewertet: Adonis wird von einem Wildschwein (Symbol für stürmische, zügellose Aggressivität und Potenz) getötet; das Tier rammt seine Hauer in die Hoden des tragischen Helden und kastriert, verweiblicht ihn damit.⁶⁵

Im Krieg haben viele (Kampf-)Handlungen nicht nur praktischen, sondern auch symbolischen Sinn: sie sollen die Entehrung des Feindes darstellen, d. h. seine Herabstufung auf eine Position, in der er über keine aggressive ‚männliche‘ Potenz mehr verfügt. Im symbolischen Sinne wird er also ‚entmannt‘, symbolisch in eine Frau verwandelt, verweiblicht.⁶⁶ Deshalb sind uns Fälle von gleichgeschlechtlich männlicher Vergewaltigung der Feinde⁶⁷ nach einer Schlacht ebenso bekannt wie

beobachtet werden. Lange Zeit war die aktive Beteiligung von Frauen an einem Krieg unvorstellbar, später wurden sie in *non-combat*-Bereichen eingesetzt, als Soldatinnen sind sie bis heute nicht voll anerkannt, vgl. Elisabeth KATSCHEG-FASCH, Zur Genese der Gewalt der Helden. Gedanken zur Wirksamkeit der symbolischen Geschlechterkonstruktion. In: Gewalt in der Kultur. Vorträge des 29. Deutschen Volkskundekongress-Passau 1993, Teilband 1, hrsg. v. Rolf W. Brednich/Walter Harfinger, Passau 1994, S. 97-117, S. 106f.

63 Vgl. KEULS, *The Reign*, S. 20 und S. 30.

64 HEILIGER/ENGELFRIED, *Sexuelle*, S. 68.

65 Vgl. KEULS, *The Reign*, S. 25.

66 In den patriarchalen Gesellschaften die Männer ihre Macht über die Frauen auch durch die sexuelle Dominanz – vgl. Jeremy GOLDBERG, John Skathelock's Dick. *Voyeurism and „Pornography“* in Late Medieval England, in: *Medieval Obscenities*, hrsg. v. Nicola McDonald, York 2006, S. 105-123, S. 112f.

67 Vgl. DUERR, *Obszönität*, S. 242-244 und VANGGAARD, *Phallos*, S. 74. Symbolische Sodomisierungsformen überleben als strafrechtliche Schmähung bis ins 15. Jh. hinein (vgl. Elisabeth WECHSLER, *Ehre und Politik. Ein Beitrag zur Erfassung politischer Verhaltensweise in der Eidgenossenschaft 1440-1500 unter historisch-anthropologischen Aspekten*, Zürich 1991, S. 76f.). Die Sodomisierung zeigt die soziale Annullierung der Privatsphäre des Opfers, vgl. Michael CAMILLE, *Dr. Witowski's Anus. French Doctors, German Homosexuals and the Obscene in Medieval Church Art*, in: *Medieval Obscenities*, hrsg. v. Nicola McDonald, York 2006, S. 17-38, S. 30, und damit seine Eigenständigkeit, weil ja nur die Männer eigenständig sein können.

deren Kastration⁶⁸. Im Jahre 415 v. Chr. wurde die gesamte Gemeinde von Athen dadurch beleidigt und entehrt, dass man die durchaus zahlreichen Hermen der Stadt in einer Nacht ‚kastrierte‘, d. h. ihre steinernen Phallos abbrach.⁶⁹ Eine symbolische Sodomisierung des Feindes lässt sich sogar in der Bibel aufzeigen. In Psalm 78, 65–66 lesen wir:

„Da erwachte der Herr wie ein Schlafender, wie ein Starker, der beim Wein fröhlich war, und schlug seine Feinde hinten und hängte ihnen ewige Schande an.“

Im Lichte der mittelalterlichen Auslegung meinen diese Verse die Verweiblichung des Feindes durch Vergewaltigung.⁷⁰

In der altgermanischen Mythologie wurde die Waffe des Kriegers mit einem Phallos assoziiert: Seines Hammers Mjöllnir beraubt, sah sich Thor am Hof des Thursenkönigs Thrym gezwungen, sich als Frau zu verkleiden. In den Augen der anwesenden Gesellschaft war er ohne seine Waffe, sein Attribut, eine Frau. Erst als er seine Waffe zurückbekommt offenbart er sich den Zuschauern als der Krieger Thor⁷¹, d. h. seine Identität konstituiert sich über die Persönlichkeit verleihende Waffe. Ähnliches kann man auch für andere ‚phallische‘ Waffen (z. B. Keule, Axt, Schwert, Lanze) zeigen.⁷²

Von der Frühen Neuzeit bis zur Französischen Revolution trugen die Männer prominente, oftmals mit Stoff ausgestopfte Hosenlätze, um ihre Männlichkeit ostentativ zur Schau zu stellen. Zur Betonung ihrer Macht ließen sich zahlreiche Herrscher dieser Zeit von Künstlern mit auffallend großen Braguettes darstellen.⁷³ Ohne die unterstellte ostentative Funktion erfüllen diese Schamkapseln keinerlei Zweck. Auch sie gehören zu einem Männlichkeitskomplex, der heute unter dem Motto *to have balls* in weiten Kreisen der abendländischen Kultur immer noch fortlebt.

68 Die Kastration annulliert die soziale Kompetenz des Mannes, sie entehrt ihn, vgl. Klaus VAN EICKELS, Hingerichtet, geblendet, entmannt. Die anglo-normannischen Könige und ihre Gegner, in: Gewalt im Mittelalter, hrsg. v. Manuela Braun/Cornelia Herberichs, München 2005, S. 80-103, S. 90–92, TAYLOR, Castration, S. 17: „[F]or Augustine, the eunuch amputates *virilitas* [...] and no longer remains *vir* [...] for both, and for our civilization as a whole, castration produces a ‚not-man‘“.

69 Vgl. KEULS, The Reign, S. 16 und S. 32.

70 Vgl. DUERR, Obszönität, S. 246f.

71 Vgl. SCHIER/GENZMER, Die Edda, Das Thrymlid, S. 71–77.

72 Vgl. VANGGAARD, Phallos, S. 80; KEULS, The Reign, S. 34.

73 Vgl. DUERR, Obszönität, S. 201f.

Die kulturell aufgeladenen Bedeutung des Phallos als Symbol des Sieges und der männlichen, gewaltsam erreichten Überlegenheit, das apotropäische Paradigma des Phallos' ist evident. Noch ein weiterer Komplex sei als Beleg angeführt: Es ist bekannt, dass die hellenistische Antike den Phallos als mächtige Abwehrwaffe gegen Dämonen und böse Geister einsetzte.⁷⁴ Gräber wurden häufig mit einem Phallos bekrönt.⁷⁵ Der Phallos hatte eine apotropäische und psychopompe Funktion. Phallische Statuetten von Zwergen wurden als Andeutung des ewigen Lebens und als Schutz für den Verstorbenen gegen die Mächte des Hades mit in die Gräber gelegt.⁷⁶ In diesem Zusammenhang – als Reminiszenz solcher archaischen Mentalitäten, die sich über Jahrtausende hinweg erhalten haben – sind auch jene frühneuzeitlichen „phallischen Christus“-Beispiele Steinbergs zu nennen, in denen Christus mit erigiertem Penis zur Symbolisierung des Sieges über den Tod dargestellt wird.⁷⁷ Diese wenigen, recht unsystematischen Beispiele sollen eine kulturelle Überbrückung und ein Parallelismus deutlich machen. Sie bilden also die Pole einer längerfristigen Entwicklung. Es sei hier daran erinnert – insbesondere durch dieses Beispiel – wie stark die christliche Praxis von mediterranen Kulturen beeinflusst wurde. Die im Mittelmeerraum starken phallischen Traditionen haben sich auf diese Weise auch in andere Teile Europas verbreitete. So ist zu erklären, wie die angerissenen erstaunlich ähnlichen Phallostraditionen (in unterschiedlichen Zeitspannen und an unterschiedlichen Orten) nachweisbar sind.

An dieser Stelle muss zumindest kurz darauf hingewiesen werden, dass in archaischen Gesellschaften die Geschlechtsorgane nicht ausschließlich sexuell und durch ihre Reproduktionsfunktion geprägt wahrgenommen wurden; sie konnten im Fall des Phallos und der männlichen Erektion durchaus auch asexuell ver-

74 Vgl. Jutta GASSNER: Phallos. Fruchtbarkeitssymbol oder Abwehrzauber? Wien/Köln/Weimar 1993, S. 43–45.

75 Vgl. DANÉLOU, Der Phallos, S. 16 und Jutta FISCHER, Griechisch-römische Terrakotten aus Ägypten, Tübingen 1994, Abb. 418 und 419. „Die kleinen Figürchen dürften als Votive eines Totenkults gedient haben, der im wesentlichen auf Fruchtbarkeitsriten basierte, die den Glauben an das Fortleben magisch beschworen.“ (Ebd. S. 34) Man stellte außerdem Phallus-Gestalten vor das Haus oder in das Haus, um es und seine Bewohner vor Unglück zu schützen – vgl. VANGGAARD, Phallos, S. 57.

76 Vgl. VANGGAARD, Phallos, S. 81 und GASSNER, Phallos, S. 51.

77 Vgl. STEINBERG, The Sexuality Revised, S. 83f. und Hans Peter DUERR: Nacktheit und Scham (Der Mythos vom Zivilisationprozess 1) 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1988, S. 271f.

standen werden, d. h. als eine bedrohliche Erektion, deren Existenz Ausdruck männlicher Aggressivität und eines Überlegenheitsdrangs ist.⁷⁸

Warum sind die phallischen Apotropaia oft Zwerg- bzw. Kinderfiguren?⁷⁹ Zwerge hielt man in Italien aber auch in anderen europäischen Kulturen (z. B. den nordischen Ländern) für buckelige und missgestaltete Krüppel; in epischer Literatur (u. a. Sagas) tauchen viele solche Charaktere auf. Der kulturelle Komplex des Zwerges assoziierte diesen mit dem Totenreich, mit der Unterwelt. Seine physische ‚Verkrüppelung‘ war Symbol der körperlichen Unfertigkeit (genau wie bei einem Kind) und damit letzten Endes Zeichen der Krankheit bzw. des physischen Todes. Gleichzeitig sind aber eben diese erbärmlichen Kreaturen mit außergewöhnlich großen Genitalien ausgestattet.⁸⁰ Ein bekanntes Beispiel dafür sind Anekdoten und Karikaturen, in denen ein *locus classicus* kleine Männlein mit riesengroßen Gliedern sind. Der Gott Priapus war von hässlicher Erscheinung, aber mit einem enormen Penis versehen.⁸¹ Der Zwerg ist folglich eine chthonische Gestalt, welche auf der Schwelle zwischen dieser und der anderen Welt steht; er weist Verbindungen zum Tod, aber auch zur Vitalität auf.

Zwischen 1180–1186 verfasste Walter Map († ca. 1210), ein Kleriker aus dem Kreise König Heinrichs II. von England⁸², die letzte Fassung seines Werkes „*De nugis curialium*“⁸³. Dort überliefert er u. a. eine alte Legende, die in der Bretagne und im englischen Raum weit verbreitet war, die Geschichte vom Treffen des Bretonen-Königs Herla mit dem Zwergen-Herrscher:

„Es gab einen Hof, und nur einen ganz allein, vergleichbar mit dem unseren – so sagen uns die märchenhaften Geschichten, die berichten, dass Herla, König der alten Bretonen, einmal von einem anderen König zu einer Zusammenkunft geladen wurde; dieser hatte den Wuchs eines Gnoms und war nicht größer als ein Affe (*qui pygmaeus videbatur non dimidiatae staturae, qui non excedebat simiam*). Nach der Legende ritt der Zwerg (*homuncio*) auf einem sehr großen Ziegenbock

78 Vgl. VANGGAARD, Phallos, S. 99 und S. 104; GASSNER, Phallos, S. 203f.

79 Eine Variation dieses Zwergmotivs war im mittelalterlichen Italien (11. Jahrhundert) das männliche Kind (?) mit aufgerecktem Glied – vgl. DULAURE, Les cultes, S. 202.

80 Vgl. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Götter, 86–88.

81 Vgl. DANIELOU, Der Phallus, S. 72.

82 Vgl. Jean-Claude SCHMITT: Strigoi. Viii și morții în societatea medievală, București 1998, S. 139f. (Originaltitel: *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris 1994).

83 WALTER MAP, *De nugis curialium. Courtiers' Trifles* (Oxford Medieval Texts.), ed. u. übers. v. R. James MONTAGNE, 2. Aufl. Oxford 1994.

(*capro maximo*). Man konnte diesen Mann wie Pan beschreiben: Er hatte ein rotes Gesicht (*ardenti facie*), einen gewaltigen Kopf (*capite maximo*), einen langen fuchsroten Bart (*barba rubente proluxa*) [...]. Sein Bauch war behaart und seine Beine endeten in Ziegenhufen.⁸⁴

Der Pan ist eine phallische Figur mit Hörnern und Hufen.⁸⁵ Bartholomäus Anglicus († ca. 1250) bringt in seiner Enzyklopädie „De proprietatibus rerum“ ebenfalls die Zwerge mit Ziegenböcken in Verbindung: [*Pigmei*], *qui incedentes arietum et caprorum dorsis*.⁸⁶ („Die Pygmäen, welche mit Widdern und Ziegenböcken in Erscheinung treten.“)

Hier begegnen bekannte Motive. Erstens ist der Zwerg eine ungewöhnliche Erscheinung: ein kleiner Gnom. Später erfahren wir in derselben Legende, dass der Zwergenkönig über ein Volk von geschickten Goldschmieden herrscht.⁸⁷ Deshalb ist der Zwerg in den indoeuropäischen Komplex des verkrüppelten, dabei aber geschickten Schmiedes (vgl. der griechische Gott Hephaistos, der germanische Albe Wieland⁸⁸) einzureihen.

Zweitens erfahren wir, dass der Zwergenkönig auf einem Bock reitet – wie oben Christus auf dem Stier des Heiligen Lukas –, d. h. auf einem Tier, das als Symbol der maskulinen Potenz, der Stärke und der Sinneslust aufgefasst wurde und wird. Bartholomäus Anglicus lässt uns wissen: *Hircus est animal petulcum et lascivum semper fervens ad coitum*.⁸⁹ („Der Ziegenbock ist ein zum Stoßen geneigtes Tier, aber auch lasziv und ständig bestrebt, sich zu paaren.“) Hier wird auf das Modell der gehörnten Götter (wie z. B. der oben genannte Pan), die in Tiergestalten (Stier bzw. Ziegenbock) verkörpert sind und ausgeprägte priapische Eigenschaften auf-

84 MAP, *De nugis curialium*, ed. WRIGHT, *Distinc. I*, c. xi, S. 14f. Übers. bei Claude LECOUEAUX, *Das Reich der Nachtdämonen. Angst und Aberglaube im Mittelalter*, Düsseldorf/Zürich 2001, S. 104–106.

85 Also phallisch, vgl. auch DULAURE, *Les cultes*, S. 37.

86 BARTHOLOMAEUS ANGLICUS, *De proprietatibus rerum*, ed. Anthonius KOBERGER, *Nurembergae* 1492, XVIII, c. lxxxiii.

87 MAP, *De nugis curialium*, ed. Thomas WRIGHT, *Distinc. I*, c. xi, 15: *prosilium ab eisdem ministris cum vasis ex lapidibus pretiosis et integris et artificio non imitabili compactis, regiam et papilionem implant aurea vel lapidea suppellectili, nihil in argento vel lingo propinant vel apponunt*.

88 Oder Wölund. In „Völundarkvidha“ der älteren Edda lesen wir, dass der König Nidud dem Schmiede Wölund die Sehnen an den Kniekehlen zerschneiden lässt, vgl. *Die Heldenlieder der Älteren Edda*, ed. Arnulf KRAUSE. Stuttgart 2001, c. 17, 16.

89 BARTHOLOMAEUS ANGLICUS, *De proprietatibus*, XVIII, c. xlvi.

weisen.⁹⁰ Der griechische Gott Priapus – von dem sich auch das lateinische Substantiv für Penis *priapus* ableitet – war ursprünglich Beschützer der Rinder und der Ziegen. Der Zwerg reitet auf einem tierischen Symbol der Potenz. Könnte man dies nicht als eine Metapher der Potenz des Zwerges selbst interpretieren?⁹¹

Drittens heißt es in der zitierten Geschichte weiter, der *homuncio* lädt den Bretonen Herla zu sich ein, d. h. in sein Reich, das in einer Höhle unter einem großen Felsen (*cavernam igitur altissimae rupis ingrediuntur*)⁹² liegt und das in „Dunkelheit und [einer] Helligkeit, die nicht von der Sonne oder dem Monde strahlte“⁹³, auf seine Besucher wartet. Bartholomäus Anglicus berichtet über die Pygmäen, dass sie ebenfalls in *cavernae* leben.⁹⁴ Der Zwergenkönig hat also etwas mit der Unterwelt zu tun. Germanische Sagen überliefern, dass Zwerge versteinern, wenn sie Sonnenlicht ausgesetzt sind.⁹⁵ Der Herrscher der Zwerge wartet auf Herla irgendwo im Wald und führt ihn in sein unterirdisches Reich; beim Abschied führt ihn der Zwerg wieder an die Oberfläche. Eindeutig, der Zwerg ist ein Psychopompos, ein Seelenbegleiter. Denn in der Legende heißt es, dass König Herla, ohne es zu merken, mehr als zweihundert Jahre unter der Erde verbrachte.⁹⁶ Als er endlich wieder an die Oberfläche zurückkehrt, ist seine Familie längst verstorben und er selbst bei den Menschen zur Legende geworden, zu dem König, der mit einem Zwerg unter einem Felsen verschwand und nie mehr zurückkam. Solche Motive des Verschwindens in eine unterirdische Höhle und der Rückkehr nach langer Zeit in einem neuen Zustand sind wiederum des Öfteren in indoeuropäischen Traditionen zu finden, z. B. berichtet Herodot über den König der Geten⁹⁷, Zamolxis, welcher unter einen

90 Vgl. DULAURE, *Les cultes*, 35–37; DANÉLOU, *Der Phallos*, S. 79f. Jacques Dulaure meint, dass der Phallos ein „simulacre de la partie génitale du taureau divinisé“ sei, d. h. des Sternzeichens Stier (DULAURE, *Les cultes*, S. 36).

91 In der Antike sind allerdings die meisten gehörnten Götter auch phallische Götter, vgl. VANGGAARD, *Phallos*, S. 59. Das Horn selbst ist eine Stilisierung des Phallos' (vgl. DANÉLOU, *Der Phallos*, S. 85). So waren im mediterranen Raum die Gottheiten der Fruchtbarkeit und des Schutzes entweder mit einem Risenphallos oder mit einem Füllhorn dargestellt – vgl. *Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Götter*, S. 22.

92 MAP, *De nugis curialim*, ed. WRIGHT, *Distinc. I*, c. xi, 16.

93 [I]n *lumine, quod non videbatur solis aut lunae*, MAP, *De nugis curialim*, ed. WRIGHT, *Distinc. I*, c. xi, 16.

94 BARTHOLOMAEUS ANGLICUS, *De proprietatibus*, XVIII, c. lxxxiii.

95 Vgl. LECOUEUX, *Das Reich*, S. 106.

96 Vgl. MAP, *De nugis curialim*, ed. WRIGHT, *Distinc. I*, c. xi, 16f.

97 Thrakisches Volk an der niederen Donau.

Berg hinabstieg, um lange Zeit später wieder in der Welt aufzutauchen.⁹⁸ Was wir hier greifen sind mythologische Niederschläge von archaischen Übergangsriten, wie sie von van Gennep analysiert wurden. Ihr Zentralmotiv ist der Tod sowie die anschließende Auferstehung in ein neues Leben.⁹⁹

Nun, um uns wieder Herla zuzuwenden, erfahren wir, dass er bei seiner Abreise aus dem Zwergenreich einen Hund (*canem modicum sanguinarium*) vom Zwergenkönig geschenkt bekommt.¹⁰⁰ Herla ist kein Mensch mehr, sondern ein Untoter: Nach der langen Zeit sind er und seine Gefolgschaft nicht mehr zu erkennen und befinden sich in der Begleitung eines Tieres, des Hundes, welches den Tod symbolisiert.¹⁰¹ Sie dürfen nicht mehr vom Pferd steigen, da sie sonst zu Staub zerfallen. Der Bretonen-König und seine Mannen streichen nun geisterhaft durch das Land. Die erschrockenen Bewohner der Bretagne, Frankreichs und Englands den Namen *familia Hennequini* bzw. *Herlechini* (in der falschen Namensüberlieferung von Orderic Vitalis¹⁰²) oder *Herlethingus* (was der germanischen Mythologie näher steht: das Thing Herlas).¹⁰³ Manchmal mischt sich die Erzähltradition über den Bretonen Herla mit Überlieferungen über den britannischen Arthur; man redet dann von der *familia Arturi*.¹⁰⁴

98 Vgl. HERODOT, Das Geschichtswerk (Bibliothek der Antike. Griechische Reihe 2), 2. Aufl. Berlin/Weimar 1985, IV, c. 93-97, S. 306-308.

99 Die *rites de passage* strukturieren sich in drei Etappen: der Trennung (de *séparation*), der Schwelle (de *marge*) und der Angliederung (d'*agrégation*), vgl. ARNOLD VAN GENNEP, Übergangsriten, Frankfurt a. M./New York 1986, S. 21. Bei der ersten wird der Tod der alten Existenz rituell inszeniert, bei der letzten hingegen die Geburt in einer neuen Dimension des Daseins, vgl. KLAUS HOCK: Einführung in die Religionswissenschaft, Darmstadt 2002, S. 121; SYLVIA M. SCHOMBURG-SCHERFF, Arnold van Gennep (1873-1957). in: Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade. hrsg. v. Axel Michaels, Darmstadt 1997, S. 222-233, S. 231f.

100 MAP, *De nugis curialim*, ed. WRIGHT, *Distinc. I*, c. xi, 16.

101 Vgl. LECOUTEUX, *Das Reich*, S. 85. Es soll dabei nicht übersehen werden, dass das Schema Tod-Wiedergeburt, nach dem die Übergangsriten funktionieren, bereits von Emile Durkheim beschrieben wurde. Bei ihm hießen solche Riten „Initiationsriten“ und von den drei Etappen van Genneps sind bei Durkheim nur zwei zu finden: 1. das Austreten aus der profanen Welt und 2. das Eintreten in den Kreis der heiligen Dinge – vgl. Emile DURKHEIM, *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, Frankfurt a. M. 1981, S. 65.

102 [H]aec sine dubio familia Herlechini est (ORDERICUS VITALIS, *The Ecclesiastical History of Orderic Vitalis*, ed. MARJORIE CHIBNALL, 6 Bd. (1969-1980), 4. Bd. Oxford 1973, III, c. 8-9.

103 Vgl. SCHMITT, *Strigoi*, S. 126f.

104 Vgl. LECOUTEUX, *Das Reich*, S. 95 und SCHMITT, *Strigoi*, S. 145f. Es handelt sich, in der Romanistik nachgewiesen, um Varianten der „Harilda-Saga“ (Harlungen): „Herla“ plus wechselnde Suffixe; daraus folgt: Komplex des „wilden Heeres“.

Der Hund symbolisiert in den alten europäischen Kulturen den Tod und steht in Antithese zum Hahn, als dem Symbol der Erweckung. Archäologische Funde haben gezeigt, dass in vorgeschichtliche oder antike gallo-römische Gräber Urnen mit Hund- bzw. Hahnstatuetten beigelegt wurden¹⁰⁵; Diese Statuetten weisen auf den Tod und das ewige Leben nach dem Tod hin. Ebenso fand man in Gräbern Schalen mit Hühnereiern oder gezeichnete Hähne. Claude Lecouteux erwähnt ein schwedisches Sprichwort: „Vor einem roten¹⁰⁶ Hahn fliehen die Toten.“¹⁰⁷ Der Hahn, der stets im Morgengrauen kräht, ist derjenige, welcher die Schatten der Dunkelheit und die Ängste und Geister der Nacht verjagt.

Wie kann man nun den Hahn und seine Auferstehungssymbolik mit dem phallischen Komplex verbinden? Abgesehen davon, dass man heute in einigen Sprachen dasselbe Wort für einen Hahn und das männliche Geschlechtsteil verwendet (z. B. *cock* im Englischen/Amerikanischen oder *cocoș* im Rumänischen), ist in der sakral-symbolischen Kunst der Antike das Muster des geflügelten Phallos – oder des Vogelphallos – zu beobachten, der als Symbol für den „Seelenvogel“ steht.¹⁰⁸ Diese Vogel-Symbolik kann durch die Analyse des Symbols ‚Ei‘ erweitert werden. In vielen Kulturen der Vorgeschichte hat das Ei sowohl kosmogonische als auch phallische Bedeutung: Die spitze Form des Eis ähnelt einer Glans. Das Ei vereint, so könnte man sagen, das männliche und das weibliche Prinzip und deutet die Inkubation und die Geburt an und wird deshalb oft von einer Schlange als einem phallischen Symbol umschlungen.¹⁰⁹ Diese Kombination von Symbolen bringt die binäre Symbolik des

105 Z. B. in einem Grab in Wallis wurden Tonstatuetten aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. entdeckt, die einen Hahn, einen Hund und eine Muttergöttin darstellen, vgl. Charles-A. BAUD (Hrsg.), *Das Wallis vor der Geschichte 14000 v. Chr.–47 n. Chr.*, Sitten 1986, S. 228; Emil SCHMID, *Steinkultur im Wallis*. Brig 1986, S. 96f.

106 Hier möchte ich darauf hinweisen, dass die rote Farbe häufig in Verbindung mit dem Phallos bzw. mit seiner apotropäischen, Übel abwehrenden Funktion in Verbindung gebracht wird. Heute noch werden italienische Lastkraftwagen mit einem roten Horn – ich habe oben erwähnt (siehe Anm. 55), dass die Hörner als Stilisierung des Phallos zu verstehen sind – geschmückt, um Unfälle zu vermeiden. Ebenso wurden in der Antike am Eingang der Ortschaften scharlachrote Priapusstatuen zum Schutz aufgestellt (vgl. für beide Beispiele DANÉLOU, *Der Phallus*, S. 11 und S. 72).

107 LECOUEUX, *Das Reich*, S. 85f.

108 Vgl. GASSNER, *Phallos*, S. 50. Eva Keuls meint dagegen, der geflügelte Penis sei eine Karikatur (vgl. KEULS, *The Reign*, S. 77 und S. 80). Diese Auffassung ist schwer nachzuvollziehen, wenn man daran denkt, wie oft der geflügelte Phallos auftauchte (als Amulett, auf den Statuen der Heiligtümer usw.), also in Kontexten, in denen Verspottung unangebracht war bzw. nicht toleriert wurde.

109 Vgl. KARLHANS FRANK, *Der Phallus. Von der Magie der Männlichkeit im Wandel der Epochen*, Frankfurt a. M. 1989, S. 50f. und DANÉLOU, *Der Phallus*, S. 11, S. 35, S. 88–90. - Vgl. DANÉLOU, *Der*

Eis, weiblich und männlich, zum Ausdruck und ist als eine komplexe Andeutung auf die sexuelle Fruchtbarkeit und Regenerationsfähigkeit zu verstehen.

Solche u. ä. Beispiele, Verknüpfungen und Korrespondenzen ließen sich leicht vermehren. Es sollte deutlich geworden sein, dass die Vernetzung der auf den Phallos bezogenen kulturellen Semantik breit sind und vielfältig sein können, manchmal nehmen sie diskrete oder umschriebene Formen an. Was diesen Aufsatz betrifft, weist die Assoziierung des Phallos mit dem Sieg im Allgemeinen und speziell mit dem Sieg über den Tod und das Böse keine zeitliche Unterbrechung in der europäischen Kulturgeschichte auf. Es ist davon auszugehen, dass auch der Zeit, in der die Bilder des phallischen Christus' entstanden, die beschriebenen Auffassungen bzw. heidnischen Vorlagen nicht fremd waren. Im gesamten Mittelalter kann man das Fortleben phallischer Mysterien und Riten feststellen, sogar kirchliche Autoren (z. B. Bernardus Silvestris)¹¹⁰ deuten selbstverständlich und ohne dies zu hinterfragen den Phallos u. a. als Symbol der siegreichen Lebenskraft an. Verbreitet war im Mittelalter z. B. der Kult des Heiligen Foutins (Pothin, Photin oder Fotin), in dem – in einer Zeit stark tabuisierter Sexualität – der Phallos eine zentrale Rolle einnahm.¹¹¹ Dieser Heilige, der die Eigenschaften des Gottes Priapos übernahm, wurde im Languedoc, in der Provence und im Lyonnais verehrt. Während der konfessionellen Kriege entdeckten 1585 die Protestanten in der Hauptkirche von Embrun eine seltsame Reliquie, „den Phallos des Heiligen Foutins“, die sie als blasphemisch betrachteten und zerstörten. Der Heilige Foutin war aber nicht der einzige phallische Patron im Mittelalter. Zu nennen sind ebenso der Heilige Guerlichon (Greluchon) bei Bourges, der Heilige Gilles in Cotentin und in der Bretagne, der Heilige René in Anjou usw.¹¹² Solche Paradoxien (tabuisierte Sexualität vs. Offensichtlichkeit der phallischen Symbolik) zeigen, dass die hauptsächliche Bedeutung des Phallos von der rein sexuellen, anatomischen Auffassung losgelöst eine starke kultische, rituelle, ja letzten Endes religiöse Prägung aufweisen konnte. Es liegt daher nahe anzunehmen, dass auch Christus und seine wundervolle Auferstehung mit Hilfe der in mehreren Gesellschaften auf dem europäischen Kontinent bereits vorhandenen Symbole und Codierungen artikuliert wurden, welche sich natürlich auf seine Männlichkeit bezogen. In Fällen, in denen fundamental außerordentliche Ereignisse kulturell übersetzt werden müssen, wird

Phallus, S. 46.

¹¹⁰ Siehe oben Anm. 49.

¹¹¹ Vgl. DANÉLOU, *Der Phallus*, S. 109–111.

¹¹² Vgl. DULAURE, *Les cultes*, S. 185–187.

auf zur Verfügung stehende Archetypen zurückgegriffen. Anzunehmen, dass es zur Zeit des an der Antike orientierten Humanismus des 16. Jahrhunderts auf der Hand lag, die Auferstehung Christi analog z. B. zur Auferstehung Osiris' darzustellen, erscheint vor dem Hintergrund der aufgezeigten kulturgeschichtlichen Komplexe um so mehr vertretbar. Wir greifen hier vielmehr die Assoziierung der Erektion mit dem Leben, die als tief verwurzelte Mentalität anzutreffen war, und die nicht als Erfindung der intellektuellen oder künstlerischen Eliten nachgewiesen werden kann. Vielmehr war sie auch und besonders im sozialen Alltag der niederen Schichten überall anzutreffen.¹¹³ In diesem Sinne kann die Diskussion mit einem Zitat aus dem umstrittenen Buch Steinbergs abgeschlossen werden: „In such orthodox formulation, the penis of Christ puissant in abstinence, would surpass in power the phallus of Dionysus. **And it is perhaps in this sense that the old connotation of the phallus as anti-dead weapon is both adapted to the Christ context and radically converted.**”¹¹⁴

Bildnachweis

Lucas Cranach d. Ä., Georg Spalatin betet ein Kruzifix an, 1487–1553 (F. W. H. HOLLSTEIN (Hrsg.), *German Engravings, Etchings and Woodcuts*, ca. 1400–1700, Bd. 6 Amsterdam 1960, S. 108.).

¹¹³ Solche phallischen Rituale überleben auf dem Lande lange Zeit nach der Christianisierung Europas, vgl. DULAURE, *Les cultes*, S. 107.

¹¹⁴ STEINBERG, *The Sexuality Revised*, S. 47.

Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:

Mihai GRIGORE, Vom Phallos, Zwergen und Auferstehung. Anmerkungen am Rande einer Auseinandersetzung um die Männlichkeit Christi, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 437–460.