

Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung

„Ordnung und Lust.

**Liebe und Erotik in Darstellungen der bildenden Kunst im
Mittelalter und der Frühen Neuzeit „**

12. Dezember 2005

Dr. Irma Trattner

Die Kunstwissenschaft verwaltet umfangreiches Anschauungsmaterial zum Thema Erotik, Liebe und Sexualität. Besonders die gesellschaftliche Modellierung der Liebe und Erotik in ihrem historischen Wandel ist es erst angemessen zu erkennen, wenn diese Quellen ausgeschöpft werden. Wir versuchen seit Jahren, diesem Problem näher zu kommen. Die Kunstgeschichte allein ist diesem Thema kaum gewachsen. Dankenswerterweise hat Prof. Dopsch den historischen Hintergrund des Themas der Ringvorlesung sehr anschaulich dargestellt, was uns für diese Lehrveranstaltung eine gute Grundlage bildet.

Unsere Gesellschaft versucht zwar, das Verhältnis von Mann und Frau zu normalisieren. Dennoch besteht gegenüber Frauen häufig eine ambivalente Haltung.

Judith Ochshorn hat anhand alter Handschriften die Einstellungen frühpatriarchaler polytheistischer Kulturen wie etwa die der Sumerer, Ägypter, Babylonier und Kreter untersucht. Sie entnahm ihren Materialien, dass der Geschlechtsunterschied eine geringe Rolle spielte, also weniger als soziale oder charakterliche Unterschiede. Auch die göttliche Macht wurde nicht ausschließlich einem Geschlecht zugesprochen. Ebenso hat das jeweils andere Geschlecht durch die Machtfülle einer solchen Gottheit nicht automatisch eine Abwertung erfahren. Der wohl wichtigste Befund besteht jedoch in der Erkenntnis,

dass Angst vor der weiblichen Körperlichkeit und Sexualität in diesen Materialien nirgends auftaucht.

Ochshorn konnte sexuelle Verhältnisse aller Art zusammenstellen. Sowohl Göttinnen als auch Götter sind als sexuell aktive Wesen dargestellt. Es gibt keine dichotome Aufteilung in Körper und Geist, und weder Sexualität noch Körperlichkeit sind mit dem Makel der „Sünde“ behaftet.¹

Die westliche Kultur prägende Einstellung entsprang einer monotheistischen Religion, deren Gott männlich war. Nahezu unser gesamtes kulturelle Erbe im Hinblick auf das Thema der Geschlechterrolle und der Sexualität ist die Schöpfung von Männern.

Auf Grund der Verknüpfung von Weiblichkeit, Sexualität und Fortpflanzung, galt der Frau von Natur aus gegeben demnach nicht die Qualität eines menschlichen Wesens, sondern als ein weibliches Merkmal.²

Das Christentum postulierte ein Leben nach dem Tode, ein höheres Reich. Waren schon früher durch dichotome Gegenüberstellungen Natur und Körper der Männlichkeit und Vernunft untergeordnet worden, wurden nach Marilyn French die Frauen ebenso als bedrohlich und verachtenswert dargestellt. Dieser Dualismus wurde durch eine weitere Dimension erweitert: Natur, Körperlichkeit und Frauen bedeuteten jetzt eine Bedrohung für die unsterbliche Seele des Mannes.³

Kommen wir nun zum Mittelalter. Was wissen wir darüber? In mittelalterlichen Heiligenlegenden spielt die Zurückweisung der Sexualität immer eine bedeutende Rolle. Sofern es sich um eine weibliche Heilige handelt, ist dieser Verzicht auf Sexualität die wichtigste und oft die einzige Grundlage ihrer Tugendhaftigkeit.

¹ OCHSHORN, Judith: *The Female Experience and the Nature of the Divine*, Bloomington, Ind. 1981.
Vgl. FRENCH, Marilyn: *Jenseits der Macht. Frauen, Männer und Moral*, Hamburg 1988, S. 828-829

² FRENCH, Marilyn: (wie Anm. 1), S. 829

³ FRENCH, Marilyn: (wie Anm. 1), S. 832

Die Renaissance war infolge ihrer schöpferischen Urkraft naturgemäß ein Zeitalter, in dem das Erotische auch im Geistigen ständig zu den kühnsten und derbsten Ausprägungen drängte.⁴

Mit dem Beginn der Frühen Neuzeit wurden bestimmte bürgerliche Normen in Zusammenhang von Heirat, Ehe und Sexualität durch bildnerische Darstellungen propagiert.⁵

In der bildenden Kunst wurde eines der wichtigsten Motive die Darstellung der Gefahren, welche von der Wollüstigkeit ausging.

Um einer objektivierbaren Deutung von Liebe und Erotik im Mittelalter näher zu kommen, soll nun im folgenden die Stellung des Bildes in der ikonographischen Tradition zu klären versucht werden, wobei man zu konkreten Ergebnissen kommen kann, wenn die erotische Literatur des Mittelalters systematisch untersucht werden würde, was wir ja mit dieser LV zumindest interdisziplinär versuchen. Denn es steht außer Frage, dass im Spätmittelalter eine ikonographische Revolution stattgefunden hat, die allerdings ihre Voraussetzungen hatte.

M.E. sind für die Kunstgeschichte zumindest drei Strömungen zu nennen:

- Allem voran die Liebesgartenikonographie der höfischen Welt.
- Die erotische Kunst des Mittelalters, die ihr Dasein in der Subkultur fristen musste.
- Die realistischen Tendenzen der niederländischen Malerei, die europaweit ihren Niederschlag fand.

Diese drei Tendenzen wurden allerdings bereits zum Teil in der Buchmalerei und Graphik des 15. Jahrhunderts verarbeitet, nicht aber im Tafelbild, und schon gar nicht in den damals üblichen Triptychen, die allein für religiöse Zwecke bestimmt waren.

⁴ FUCHS, Eduard: Illustrierte Sittengeschichte von der Renaissance bis zur Gegenwart, Bd 1, Berlin 1911

⁵ Tussen heks en heilige, Uitgeverij Sun

Wie wir schon in bei der ersten Lehrveranstaltung gehört haben, die die Liebeskonzeptionen in der europäischen Literatur des Mittelalters mittels eines Roundtable-Gespräch verdeutlicht hat, war der „Roman de la Rose“ von Guillaume de Lorris ein wesentlicher Beitrag für die mittelalterlichen Liebeskonzeptionen. Zudem entspricht das märchenhaft gestaltete Thema der verfeinerten Kultur des höfischen Lebens. Diese geht jedoch zurück bis zu arkadischen Vorstellungen der Antike und wird bis zu den Fêtes galantes, einer Bezeichnung für die im Rokoko übliche Darstellung verliebter Paare, die oft inmitten von Schäferszenen in einer Parklandschaft lustwandeln. Häufig sind diese Darstellungen erotischer Natur.⁶

Nach Huizinga vollzog sich eine der wichtigsten Wendungen des mittelalterlichen Geistes, indem zum ersten Mal, wie bereits erwähnt, das Liebesideal mit negativem Grundton entwickelt worden war. In der Antike hatten wohl auch die Sehnsucht und die Schmerzen der Liebe einen großen Stellenwert. Fraglich ist jedoch, ob man dort in dem Schmachten eigentlich nur ein Hinausschieben und der Reiz der sicheren Erfüllung zu sehen war?

Denn in der traurig ausklingenden Liebesgeschichte der Antike bildete meist **nicht** ein ungestilltes Verlangen das Stimmungsmoment, sondern die grausame Trennung der schon Liebenden durch den Tod, so bei Cephalus und Procris oder wie bei Pyramus und Thisbe.⁷

[Pyramus und Thisbe, ist ein von Ovid in seinen Metamorphosen, 4. Buch, beschriebenes Liebespaar aus Babylonien.

Da ihre Familien verfeindet waren, wollten sich die beiden Jugendlichen heimlich an einer Wasserstelle treffen. Das Mädchen Thisbe kam zuerst, musste aber vor einer Löwin flüchten und verlor dabei ihren Schleier.

Vgl. 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. von Renate Berger. Daniela Hammer-Tugendhadt Köln 1985, S. 32

⁷ Van ES, G. A.: Pyramus und Thisbe, Zwolle 1965:

Das Thema ist nicht nur ein beliebtes Motiv in der bildenden Kunst. Darstellungen reichen nicht nur bis in die pompejanische Zeit zurück, sondern es wurde auch in Form von Schauspielen verarbeitet, u. a. in dem Lustspiel „Ein Sommernachtstraum“ von Shakespeare und in „Peter Squentz“ von Gruphius.

Blutig vom Schlagen einer Beute, beschnupperte das Raubtier den Stoff, bevor es am Wasser seinen Durst löschte. Als Pyramus den blutigen Schleier fand, nahm er an, seine Geliebte sei getötet worden, und stürzte sich aus Verzweiflung in sein Schwert. Thisbe fand den toten Jüngling, nahm das Schwert und entleibte sich, um mit Pyramus im Tode vereint zu sein.]

Die Empfindung des Schmerzes wurzelte also nicht im erotischen Unbefriedigtsein, sondern in dem traurigen Schicksal. Wie wir schon gehört haben, ist erst in der höfischen Minne der Troubadours die Unbefriedigtheit selbst zur Hauptsache geworden. Und „damit war eine erotische Gedankenform geschaffen worden, die fähig war, ein Übermaß an ethischem Gehalt in sich aufzunehmen, ohne deshalb je den Zusammenhang mit der natürlichen Frauenliebe ganz aufzugeben. Denn der sinnlichen Liebe selbst war der edle Frauendienst entsprungen, ohne Anspruch auf Erfüllung.“⁸

Die Liebesgartenikonographie

Die Liebesgartenikonographie bildete sich in der höfischen Kunst des 14. Jahrhunderts heraus. Als Beispiel dient das Gemälde eines oberrheinischen Meisters, „Das Paradiesgärtlein“, das um 1410/20 entstanden ist. Es wird heute in Frankfurt im Städel aufbewahrt. (Abb. 1). Hier sind die typischen Elemente des sog. „Liebesgarten“ bereits entwickelt. Mystisches wird mit Mondänem bzw. Modischem verbunden und illustriert die Legende vom himmlischen Minnegärtlein. Als Darstellung eines „hortus conclusus“⁹ ist es Symbol der Sündelosigkeit Mariens, als heiter-frommes Dasein unschuldiger Menschen und eine Idylle weiblicher und männlicher Heiliger.

Ein smaragdgrüner Rasen ist mit Frühlingspflanzen besetzt. Auch eine mit kräftigen Stauden, durch hölzerne Planken gestützte Rasenbank ist mit hölzernen Planken gestützt. Überall sitzen farbige Singvögel herum. Ein sechseckiger steinerner Tisch trägt, von oben gesehen, zur räumlichen Vertiefung bei.

Im linken unteren Eck hat der verkürzte Steintrog, in den eine Wasserquelle gefasst ist, dieselbe Funktion. Eine blaugekleidete Heilige löffelt Wasser.

Neben ihr kauert in zinnoberrotem Kleid mit weißem Umhang die hl. Cäcilie, die mit ihren Armen ein Psalterium hält, dem der Christusknabe in hemdartigem, durch einen Gürtel gehaltenem Kleidchen klimpert. Maria, die mädchenhafte, holdselige Mutter in blauem Mantel, trägt eine Drahtkrone auf rotblondem Haar und sitzt in entspannter Haltung, in einem Buch lesend.

Die Gruppe der weiblichen Heiligen wird nach links durch ein wie ein Zopf geflochtenes Bäumchen abgeschlossen, das vielleicht die Verschlingung

Vgl.: ZLATOHLÁVEK, M.: The Bridge in the Enclosed garden., Kat. National Library in Prag, 1995. **Hortus conclusus**, lateinisch, "umfriedeter Garten", Darstellung Marias mit dem Jesuskind in einem umzäunten Garten (Symbol für die Jungfräulichkeit Marias).

des Guten und Bösen im „Baum des Lebens“ demonstriert, von dem eine Heilige Kirschen pflückt. (Es ist die hl. Dorothea, der nach Verweigerung des Götzendienstes der Tod angedroht wurde. Sie erklärte sich, ewig im Garten des Herrn zu erfreuen und darin die schönen Äpfel zu brechen und die zarten Rosen zu pflücken).

Das rechte untere Drittel ist drei männlichen Heiligen vorbehalten. Sie sind um den Baum des Todes gruppiert, welcher keine Früchte trägt. Dieses Areal ist durch einen okulierten Baumstumpf begrenzt, aus dem zwei grüne Reiser sprießen. Ebenso finden wir Blumen und Pflanzen, die als heil- und zauberkräftig galten vor, die eine symbolische, auf Maria beziehende Bedeutung haben.

Erzengel Michael, golden geflügelt, mit blauem Mantel und Blumen im Haar, gilt als der Besieger des Satans. Mit der Rechten stützt er seinen Kopf. Zu seinen Füßen kauert ein Affe als Symbol des gefesselten Lasters. Vor ihm sitzt geckenhaft und gepanzert der hl. Georg. Der erlegte Drachen liegt klein, wie ein Spielzeug vor ihm auf dem Rücken in der Wiese. Ein dritter Heiliger, nicht identifizierbar, hält sich am Stamm des Bäumchens fest.

Dieses Motiv wird sowohl in der Graphik und vor allem in der Buchmalerei sehr häufig variiert.

Die Graphiken des Meisters E.S. der Liebesgärten (Notname), der kleine Liebesgarten“ (Abb. 2) und der „ Große Liebesgarten“ (Abb. 3) dokumentieren die sittengeschichtlichen Schilderungen aus dem täglichen Leben. Mittels dieser Liebesgärten werden jene irdischen Paradiese dargestellt, in denen nach spätmittelalterlicher Tradition Frau Minne thront und den Rittern ihre Gunst erweist. Zärtliche Paare pflegen unter Zelten oder Bäumen der Liebe oder lassen sich an reichbesetzten Tischen mit Getränken oder Speisen wohlergehen. Tiere verschiedenster Art sind in den Darstellungen eingeschlossen und scheinen mitzukommunizieren.

Diese Liebesgärten waren aus dem Anschauungskreis des hochentwickelten höfischen Lebens unter den kunstliebenden Burgunderherzögen hervorgegangen.¹⁰ Das Grundmotiv der Liebespaare, die sich in der freien Natur bewegen, wird vielfach variiert und abgewandelt. Das hat sich in Form einer Art Naturgeschichte ab den 40er Jahren des 15. Jahrhunderts heraus entwickelt.

Das Blatt mit dem großen Liebesgarten (Abb.) ist am berühmtesten geworden. Es veranschaulicht am deutlichsten den Umschwung in der Auffassung eines solchen Themas, wie er für das späte 15. Jahrhundert und beginnende 16. Jahrhundert charakteristisch werden soll: die derben Formen des Alltagslebens treten hervor, die „Liebe“ wird von einem satirischen Standpunkt aus betrachtet.

Die Verkörperung dieser Haltung ist die neu hinzugetretene Figur des Narren.

Dieses Motiv ist auch als der eigentliche Schlüssel zur beabsichtigten Botschaft der Darstellung anzusehen.

- Denn dort, wo es anwesend ist, geschieht etwas „Sündiges“ oder Unvernünftiges,
- und der Narr ist frei von moralischen Zwängen, er ist schamlos und zeigt z.B. gerne auf Geschlechtsorgane.

In diesem Stich von Alaert du Hameel, einem Niederländer, wird eine Interpretation bzw. Variation des Liebesgarten verdeutlicht, das „Liebespaar und der Narr am Brunnen“ (Abb. 4).

Das zierliche sechseckige Brunnenbecken, vor dem ein lautenspielender Jüngling mit seinem Mädchen steht, wird von einer hohen gedrehten Säule gekrönt, auf der als Wasserspeier ein nacktes „Männchen Pis“ sitzt. Der Garten ist durch ein schräges Spalier mit ornamental verschlungenen Weinreben angedeutet. Am Fuße des Brunnens kauert in verrenkter

¹⁰ LEHRS, Max: Geschichte und kritischer Katalog. Erster Textband zu Tafelband I, Wien 1908

Stellung der Narr und parodiert die zarte Stimmung des musizierenden Paares, indem er die Beschäftigung des wasserspeienden Männeken Pis nachahmt.

Dabei grinst er mit schiefem Gesicht in seiner kochlöffelgeschmückten Mütze und sucht verstohlen mit seiner freien linken Hand den Kleidsaum. Hier wird mit Hilfe der Narrenfigur, der die größten Späße zustehen, alles, was sich hundert Jahre später in unmittelbarer Wiedergabe des natürlichen Lebens äußert, in scheinbar versteckter Form zur Sprache gebracht.¹¹

Übrigens gelang Sebastian Brant in der Gestaltung seiner Narren (Abb.5) eine der eindruckvollsten Verselbständigungen einer solchen Kunstfigur, von denen jeder einzelne eine besondere menschliche Torheit personifiziert, die unter heilsgeschichtlichem Aspekt die Entfernung des Menschen von Gott und seinem Heilsplan seit dem „Unfall“ im Paradies darstellt.

Die Narrenschar bietet eine grandiose Typologie der menschlichen Sündhaftigkeit, die hier nach dem Konzept des Humanisten Sebastian Brant allerdings reparabel wäre, wenn der Mensch (= Narr) sich selbst erkennen würde und sich von der Vernunft statt von Affekten und Emotionen leiten ließe.¹²

Viktoria Schmidt-Linsenhoff vertritt die Meinung, dass das Narrenmotiv uns eine soziale Verhaltensunsicherheit in der frühen Neuzeit, zugleich aber auch eine neue didaktische Orientierung zu erkennen gibt. Der Narr tritt in den Bilderkreis der „Weibermacht“, die weniger die soziale Geschlechterordnung als vielmehr subjektive, erotische Befindlichkeit und individuelle Sehnsüchte und Ängste anschaulich macht.¹³

Mit diesem Rundbild wird das Grundthema der Natur sehr profan im italienischen Kunstkreis phrasiert, wie hier beim Meister des Paris-Urteils

¹¹ HANCKEL, Hildegard: Narrendarstellungen im Spätmittelalter, Diss. Freiburg 1952, S. 161

¹² IMHOF, Arthur: Der Mensch und sein Körper. Von der Antike bis heute, München 1983

¹³ SCHMIDT-LINSENHOFF, Victoria: Mann und Weib – Weib und Hampelmann. Ein verräterisches Bildmotiv in Karikatur und Kulturindustrie um 1900, in: Ilsebill Barta u.a. (Hg.), *Frauen-Bilder – Männer-Mythen*, Berlin 1987,

(etwa 1430-1440), das von Cecchino da Verona stammt und sich in Florenz im Bargello befindet (Abb. 6).

Der Künstler versucht mit diesem Tondo eine eigenartige Wiederbelebung des klassischen Mythos, indem er ein ausgelassenes weltliches Fest junger Adliger darstellt. Sie rezitieren in Trachtenkostümen, die der höfischen Kleiderkultur der Internationalen Gotik angehören, Dennoch gibt er den Personen aus der Mythologie nicht viel Weltlichkeit mit. Weitere Beispiele aus Graphiken (Abbildungen) haben ebenso mit der Liebesgartenikonographie ein Grundmotiv gemeinsam: Das zwanglose gesellschaftliche Zusammensein in paradiesischer Natur, mit eindeutigen erotischen Anspielungen verbunden.

Aber kommen wir nun zum „Garten der Lüste“ von Hieronymus Bosch (um 1450-1516). Das Gesamtwerk dieses Künstlers gibt der Kunstgeschichte faszinierende, aber auch komplizierte Probleme auf. Für unsere Fragestellung, nach der „Liebe und Erotik“ ist der sog. „Garten der Lüste“ im Prado (Abb.8) von besonderer Bedeutung. Es ist das rätselhafteste Bild im Œuvre des Niederländers.

In der Einschätzung des erotischen Gehalts von Bosch's Triptychon stehen sich in der Forschung zwei Lager gegenüber.

Die Mehrheit der gesamten KunsthistorikerInnen sieht im "Garten der Lüste" eine moralische Predigt im Sinne der Kirche – eine Geißelung der Todsünde der Wollust und der sittlichen Verkommenheit der Welt.

Die Mitteltafel (2,20 hoch und 1,95 cm breit), der wir uns hier zuwenden, stellt laut Großteil der Forschung die Sünde, die Ausschweifungen des Menschen dar.¹⁴ Da die gängige Kunstgeschichte in dem Triptychon eine moralische Tendenz der antisexuellen Dogmatik der katholischen Kirche sieht, könnte man auch verallgemeinernd sagen, dass die Kunst jener Zeit die Ideologie des Auftraggebers und die herrschende Ideologie ist, die eben die Kirche war. Somit ist davon auszugehen, dass auch die im

¹⁴

BALDASS, Ludwig von: Hieronymus Bosch, Wien 3 1968

Kunstwerk bewusste Ideologie vermittelt wird, die sich durch Auflösung von Symbolen oder Allegorien wie ein Traktat lesen lässt. Sie sieht die Gesellschaft des Spätmittelalters als homogene Masse und trennt nicht zwischen herrschender Weltanschauung und realem Leben.

Innerhalb unserer Fragestellung kommt der Sexualgeschichte besondere Bedeutung zu. Die Geschichte der Sexualität, der Entwicklung und Veränderung der Auffassung von Erotik, Liebe, Körperlichkeit sowie deren Unterdrückung durch die kirchliche Ideologie.

Der „Garten der Lüste“ hängt heute im Prado. 1593 wird er im Inventar Philipps II. als *„uns pintura de la variedad del mundo“* erwähnt. Die ursprüngliche Bezeichnung ist uns nicht bekannt. Ebenfalls ist die Frage des Auftraggebers nicht geklärt. Die jüngere Forschung nimmt an, dass nicht die Kirche, sondern ein weltlicher Privatmann Auftraggeber gewesen sein könnte. Vielleicht sogar Heinrich III. von Nassau.

In dessen Brüsseler Palast waren Bilder zu bewundern, deren Beschreibung sich auf das Triptychon beziehen könnte. Das Gemälde ist unsigniert und nicht datiert, wird aber als Spätwerk ~ 1505 angesehen.

Die Mitteltafel stellt eine hochgezogene Landschaft dar, die sich in drei Ebenen gliedert. Streumusterartig sind dabei Gruppen von nackten Frauen und Männer locker verteilt. Im Mittelgrund reiten Männer mit ekstatischen Gebärden um einen Teich, in dem sich weiße und schwarze Frauen aufhalten. Im Hintergrund breitet sich ein Gewässer mit vier Armen aus, ähnlich den vier Paradiesflüssen.

[Die vier Flüsse Pison (Physon), Geon (Gihon), Tigris und Euphrat, in die sich nach alter Vorstellung (Genesis 2, 10-14) der im Garten Eden entspringende Strom teilt und die das **Paradies** bewässern, werden schon auf Darstellungen des 4. Jh. als Wellenlinien wiedergegeben.

In der mittelalterlichen Kunst findet man die Paradiesflüsse oft als Männer personifiziert, mit Gefäßen, aus denen Wasser fließt. Nach Paulinus von

Nola (353-431) gelten die Paradiesflüsse als Symbole für die vier Evangelien und Evangelisten. In der Überlieferung der Ostkirche bestehen die Paradiesflüsse aus Wasser, Wein, Milch und Honig. Analog zu den Paradiesflüssen gibt es die vier Flüsse des **Hades**: Acheron, Kokytos, Phlegethon und Styx.]

Dem Lebensbrunnen entspricht ein blaues Phantasiegebilde, dem jeweils vier weitere aus verschiedenen Materialien zusammengesetzte Formationen gegenüberstehen. Die Hintergrundlandschaft bildet somit eine Anspielung auf das Paradies. Ein eindeutig kompositorisches Zentrum ist nicht ersichtlich, bzw. sind mehrere Zentren verstreut dargestellt. Die Figuren wirken gleichwertig und betätigen sich in vielfältigster Weise. Es werden Früchte gegessen, manche spielen mit den Tieren, viele von ihnen kommunizieren in eindeutig erotischen Situationen, andere wiederum stehen einfach da und schauen, bzw. sind für sich allein und scheinen nachzudenken. Der paradiesisch erotische Charakter ist wohl nicht zu leugnen. Spielerische Vereinigung von Mensch und Natur, Mensch und Tier, Schwarz und Weiß, Mann und Frau ist dargestellt. Sogar die kriegesischen Ritter haben sich in Seewesen verwandelt und vergnügen sich mit Nixen und Tieren. Rechts trennt eine Baumgruppe den Vordergrund von der Mittelebene. Zwei Männer pflücken Äpfel von den Bäumen, zwei Frauen sitzen hingegen am Boden und eine isst von den Früchten.

Es ist hier wohl eine Anspielung auf den Sündenfall anzunehmen, der aber in Umkehrung zu deuten ist. Denn nicht die Frau, sondern der Mann greift nach den Früchten. Die Schlange oder sonstige ikonographische Symbole des Bösen sind nicht in Sicht.

Die Menschen sind makellos gestaltet. Dies gilt hier sowohl für die Frau als auch für den Mann. Zumindest scheint in der Geschlechterbeziehung annähernde Gleichheit zu bestehen, da die Frau in der erotischen Kommunikation durchaus auch aktiv ist (Abb. 9). Allerdings herrscht in der mittleren Ebene zwischen den ekstatisch reitenden Männern und den

eher sich passiv verhaltenden Frauen eine enorme Spannung (Abb. 10). Die Phantasiegebilde erwecken vielfältige erotische Assoziationen:

Ei-Muschel – Kugel als weibliche, Phallusformen als männliche Symbolformen. Auch die sich durchdringenden Elemente, die eiartige oder kugelförmige Gebilde durchbohren, zudem noch mit vegetabilen Formen verbunden, sind wohl als sexuelle Andeutungen zu verstehen (Abb. 9). Die Hölle (Abb.11) wiederum scheint nicht ganz eindeutig ein Inferno zu sein, das nur von Teufeln bevölkert ist. Es sieht vielmehr so aus, als ob die Hölle mit einer höllischen Wirklichkeit verquickt sein könnte.¹⁵ Denn im Hintergrund brennen Städte, durch die Kriegsheere durch die brennende Dunkelheit ziehen. Nicht nur das Phantastische dieser Hölle durchbricht die herkömmliche Ikonographie, sondern ebenso dieser eigenartige Realismus, der die Hölle als Zerrbild einer furchtbaren Wirklichkeit zeigt. Als Teufel agieren nicht die traditionellen Teufel, sondern neben einigen Mischwesen Mönche und Nonnen. Hier wird nicht in erster Linie die **Wollust** bestraft, vielmehr sind hier die eindeutigen Anspielungen eher gering. Es finden sich jedoch zu den anderen sechs Todsünden (**Geiz**, **Hochmut**, **Trägheit**, **Neid**, **Zorn** und **Freßsucht**) Beziehungen. Neben der Bestrafung der sieben Todsünden spielen das Spiel und die Musik eine besondere Rolle –wiederum wird hier das spielerische Moment angedeutet.

Bei den Sündern überwiegen die Männer bei weitem, besonders zahlreich sind die kriegerischen Ritter. Die Verdammten werdend durchaus als leidend und nicht mit böse verzerrten Gesichtern dargestellt. Sogar der rätselhafte Baummensch blickt ernst und schmerzlich, aber nicht böse. Baldass schließt aus der Tatsache, dass hier weder der Sündenfall noch die Vertreibung aus dem Paradies dargestellt ist, dass schon mit der Frau

¹⁵ HAMMER-TUGENDHAT, Daniela: (wie Anm. 5), S. 25

und, da der Engelsturz fehlt, nur mit ihr das Böse in die Welt gekommen ist.¹⁶

Mit der Liebesgartenikonographie und ihren Variationen hat Boschs „Garten der Lüste“ ein Grundmotiv gemein: Das zwanglose gesellschaftliche Zusammensein in paradiesischer Natur, verbunden mit eindeutigen erotischen Anspielungen. Bei Bosch wird jedoch das Thema des höfischen Charakters buchstäblich entkleidet. Dies ist dadurch begründet, da hier die Nacktheit und Gleichheit aller gegeben ist. Die Darstellung des Nackten war in der altniederländischen Tafelmalerei, wie überhaupt in der Kunst des ganzen Mittelalters, nur auf wenige Möglichkeiten beschränkt.¹⁷ Im Schöpfungsbericht der Bibel wurde ausdrücklich danach verlangt, so vor allem mit dem Hinweis auf Adam und Eva.

Als dritte Strömung haben wir spätmittelalterliche erotische Kunstwerke, die oftmals nur in Randgebiete verdrängt worden waren. Vor allem in der Buchmalerei, der Graphik und in den Misericordien, die ihre Blüten trieb. In diesem Bereich ist besonders viel zerstört worden. Dennoch sind genügend Beispiele bekannt, aus denen zu ersehen ist, dass das Erotische freizügig und gar nicht nur moralisierend verstanden wurde. Wir haben ja schon von den Badehausszenen Ausführliches geschildert bekommen. Und es ist ja bekannt, dass bis in das 16. Jahrhundert das öffentliche Badehaus eine allgemein frequentierte Institution war, wo nicht nur der Sauberkeit gefrönt wurde.

Ein weiteres wichtiges Beispiel ist die Darstellung der Jungbrunnen, wo sich die Wiedererlangung der Jugend eindeutig auf die geschlechtliche Liebe bezieht.

Nach mittelalterlichem Volksglauben sollte ein Bad im Jungbrunnen verjüngend wirken und alle Krankheiten heilen.

¹⁶ BALDASS, Ludwig: (wie Anm. 14), S. 49

¹⁷ Vgl. BEIN, Thomas: Liebe und Erotik im Mittelalter, Graz 2003

Der Jungbrunnen bildet das Thema zahlreicher Schwänke und volkstümlicher Darstellungen. Auf diesen Bildfolgen waren alte Männlein und Weiblein, die nach einem Bad im Jungbrunnen wieder jugendlich wurden, dargestellt, wie junge Ziegen herumspringend.

Die ersten Darstellungen des Jungbrunnens sind um 1320 in Frankreich entstanden. Anfangs des 15. Jahrhunderts waren diese auch auf Spiegelkapseln und Wandmalereien (Castello della Manta) und Tapisserien zu sehen. Ähnlichkeiten mit dem Jungbrunnen hat der im "Roman de la Rose" aus dem 13. Jahrhundert beschriebene **Liebesbrunnen** gemeinsam.¹⁸

In der Jacobikirche zu Stendal befinden sich Holzreliefs zu den Todsünden. Unter anderem die Sünde der Unkeuschheit (Abb.), die mit einem weiblichen nackten Wesen personifiziert wird, das rücklings auf einem Widder reitet.

Ähnlich wie bei Bosch wurde hier die übliche Todsündenillustration vom 14. Jahrhundert für die Gestaltung übernommen, die auf ihren Symboltieren reiten. Gleichfalls hat die **Luxuria** , lateinisch, „Wollust“, „Genusssucht“, „Üppigkeit“, im Dom zu Stendal mit ihren Kleidern auch das Abstrakte der Personifikation abgestreift.

Luxuria findet man oft als fast nackte Frau wiedergegeben, um deren Brüste und Scham sich Schlangen ringeln. Manchmal lüftet ein Mann ihren Schleier, und man sieht darunter fette Kröten sitzen (Seitenwand der Vorhalle von St. Trophîme, Arles). Häufig ist Luxuria auch auf einem Bock reitend oder mit einem Bocksvlies in Händen dargestellt. Ihre Attribute sind Zepter und Spiegel, Hahn oder Schwein, beides Tiere, die seit alters her mit dem Geschlechtsakt in Verbindung gebracht werden. Als Symboltiere für Lüsterheit gelten auch die Muschel, der Affe und die Schnecke.

¹⁸ RAPP. A.: Der Jungbrunnen in Literatur und Bildender Kunst des Mittelalters, Diss. Zürich 1969/1976.

¹⁸ Rapp

Häufig waren Bilder der Luxuria aus dem Mittelalter meist hässlich wiedergeben, später wurden sie oft verführerisch schön dargestellt, wie wir noch sehen werden.

Die Subkultur erfährt ihre Erhebung in die „hohe Kunst“. Wie bei der Abbildung des Meisters der Berliner Passion (Abb.), wo sich ein Paar in einer Ranke nähert. Mensch und Pflanze in phantasievollen Umschlingungen gehen eine eigenartige Einheit ein.

Die genannten Quellen scheint die bisherigen Hinweise zu unterstützen, wobei allen Darstellungen einiges gemeinsam ist: die märchenhaft-paradiesische Einheit von Liebespaaren und Natur wie in den Liebesgärten, die Emanzipation des Nackten aus religiös-moralisierenden Zusammenhängen und das Ausleben erotischer Phantasie in der spätmittelalterlichen Subkultur.

Dies setzt sich etwas später in Form eines weltlichen Paradieses in der Renaissance fort. „Das „Goldene Zeitalter“ (Abb.) von Lucas Cranach d.Ä. ist, ähnlich wie bei Bosch, ein profanisierendes Paradies, wo die Liebeszenen zwischen den Geschlechtern eine große Rolle spielen. Ebenso finden sich zahlreiche Anspielungen auf die Ikonographie der christlichen Paradiesdarstellung: Baum der Erkenntnis, Lebensbrunnen, Hirsch an der Quelle, aber eben ohne den religiös-moralischen Kontext. Ein zweites Beispiel von Cranach veranschaulicht diese Szenerie noch deutlicher. (Abb.).

Ein Detail aus dem Fresko eines Jungbrunnens (Abb.) im Saal des Barons della Manta im Piemont von Jaquerio um 1430 zeigt bereits 100 Jahre früher ein lebhaftes und fast hektisches Phantasieren um den Brunnen, der ein hohes Greisenalter in unreife Jugend verwandelt. Man fragt sich hier, welches Gewicht der literarische französische Text gehabt haben kann, der dem Auftraggeber, dem Herrn von Saluzzo, teuer war. Ebenso stelle man sich die boshafte Satire und die vielen von Boccaccio inspirierten Einzelheiten vor: die Ankunft ganzer Fuhren von Alten, die gierige Eile, mühsam vom Reittier abzusteigen, sich auszuziehen und ins Wasser unterzutauchen. Die ganze Szenerie ist von einer Kühnheit und Hastigkeit geprägt, als wäre alles zu spät.

Ich komme nun zum Schluss.

Wie ich schon erwähnt habe, waren Frauendarstellungen aus dem Mittelalter oftmals meist hässlich wiedergeben, während sie seit der Renaissance oft verführerisch schön dargestellt wurden.

„Nacktheit bedeutet einerseits Ursprünglichkeit, Authentizität, Wahrheit und Unschuld. Andererseits aber ist Nacktheit untrennbar mit Scham und Schamlosigkeit verbunden, mit einer Kultur (?) des Verhüllens und des Nicht-Hinsehen-Dürfen. Nacktheit kann erotisch sein; Nacktheit kann ästhetisch sein; Nacktheit kann aber auch Hässlichkeit meinen, und Nacktheit kann auch den Status einer Strafe einnehmen und kann entwürdigend sein. Im Schöpfungsbericht der Bibel wird über Nacktheit und Scham ausführlich gesprochen.

Das mittelalterliche Geschlechtsverhältnis von Männern und Frauen mit Liebe und Erotik prägen bis heute das populäre Bild der mittelalterlichen Frau. Im Laufe der letzten zwanzig Jahre hat sich die historische, auch feministisch orientierte Forschung daher bemüht, die Stellung von Frauen und ihre Lebensbedingungen positiver und differenzierter darzustellen. Seit einigen Jahren erfreut sich der „gender-Ansatz“ als Zugang zur Sozialgeschichte großen Interesses. Er ist mittlerweile so bekannt, dass er hier nicht noch mehr entfaltet werden muss. Die Kategorie „Gender“ bezieht sich auf die „gesellschaftlichen relevanten Interpretationen der biologisch gegebenen Geschlechtsunterschiede“ (eng. sex). Unterschieden wird zwischen „ natürlichem Geschlecht“ („sex“) und dem „sozialen Geschlecht“ („gender“). Der Terminus Erotik ist nicht mittelalterlich. Etymologisch steht hinter Erotik bekanntlich der griechische Liebesgott Eros, der Sohn von Aphrodite und Ares. Sein römisches Pendant ist Amor oder Cupido. Eros wird zur Allegorie der Liebe: er stiftet Liebe, bzw. reizt zur Liebe an und entzündet die Liebe. Heute können wir immer noch mit dem Wort Erotik schwer die richtige Interpretation hervorbringen. Wenn

wir uns der englischen Sprache bedienen würden, trifft meines Erachtens das Wort „sexappeal“ am ehesten zu.

Mit diesem Gemälde von Dominique Ingres, das eine der berühmtesten Aktdarstellungen des 19. Jahrhunderts zeigt, sehen wir eine liegende Odaliske. Diese gehörte zu der damaligen Salonkunst, in dem Kunstwerke bevorzugt waren, deren Qualität die Schaustellung in einem der französischen Salons rechtfertigte.

Der Ausdruck Salonkunst wurde auch für die älteren Termini Kabinettstück bzw. Schau- oder Vitrinenstück verwendet. Später auch abwertend gebraucht für die offizielle, von den Akademien vertretene Kunst.¹⁹

In diesem Zusammenhang möchte ich Ihnen doch noch die „Guerilla Girls“ zeigen, was mit dem Mittelalter freilich nichts mehr zu tun hat. Ich möchte nur auf den Wandel hinweisen.

Dass gerade diese feministische Frauengruppe sich der Bildvorlage eines Ingres bedient hat, lässt nachdenken.

Die **Guerilla Girls** ist eine seit 1985 vollkommen anonym operierende New Yorker Künstlerinnengruppe, deren Markenzeichen Gorillamasken sind. Die Mitglieder verwenden als Pseudonyme die Namen nicht mehr lebender Künstlerinnen, wie z.B. Frida Kahlo, Eva Hesse, Paula Modersohn-Becker, Käthe Kollwitz, Gertrude Stein, Georgia O'Keeffe. Wie groß die Gruppe ist und wer dazugehört, ist nicht bekannt. Die Plakat- und Postkartenaktionen und die öffentlichen Auftritte der Guerilla Girls machen auf den Ausschluss von Frauen und Nichtweißen aus dem Kunstbetrieb aufmerksam. Sie kämpfen unentwegt für soziale Gerechtigkeit und sorgen für atemberaubende Aktionen.

¹⁹ VOGT, P.: Was sie liebten...Salonmalerei im XIX. Jahrhundert, Köln 1969

