

Der dritte Mann – Überlegungen zur Rezeptionsästhetik von Albrecht Dürers Zeichnung *Das Frauenbad*

Jürgen Müller

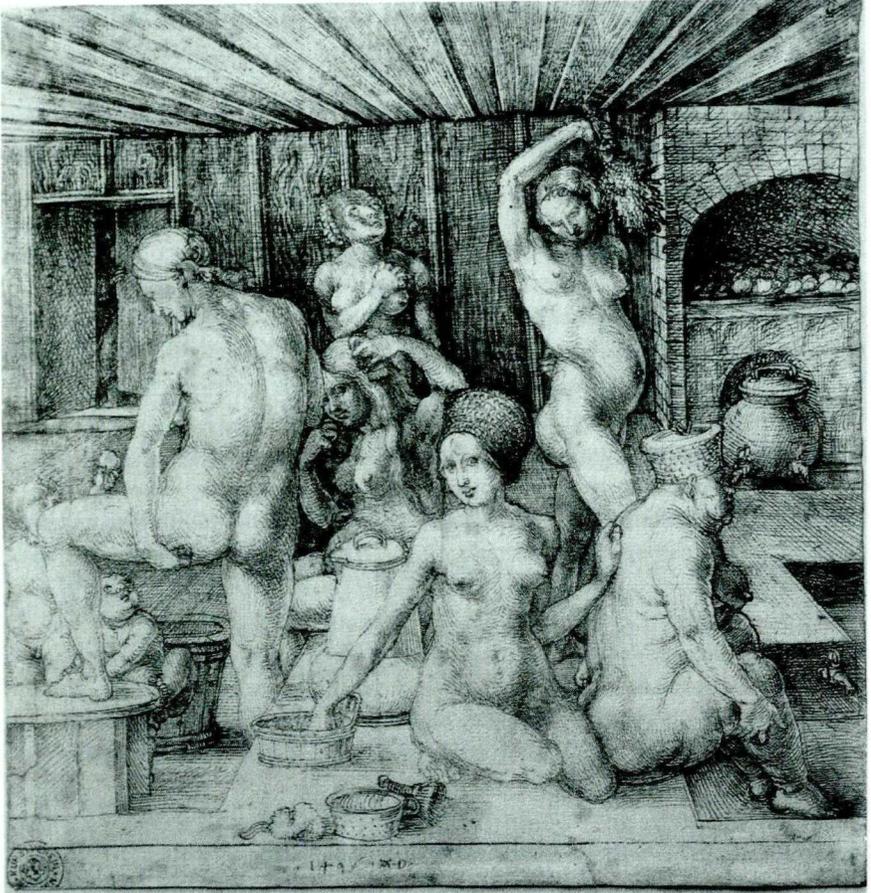
Albrecht Dürers Darstellung des *Frauenbades* ist unmittelbar nach seinem ersten Italienaufenthalt (1494/95) im Jahre 1496 entstanden. Das Blatt ist datiert und monogrammiert. Dargestellt sind sechs Frauen und zwei kleine Jungen in einem Badehaus, in dessen Fußboden Bassins eingelassen sind. Die junge Frau am vorderen Bildrand blickt den Betrachter direkt an. (Abb. 1) Sie wäscht der Alten zu ihrer Linken den Rücken. Nun scheint sie für einen Moment innezuhalten, weil sie den Betrachter entdeckt hat. Die Alte neben ihr ist auffällig im verlorenen Profil dargestellt und blickt nach rechts aus dem Bild. Sie wirkt ebenso massig wie unbeweglich, geradezu karikaturhaft hat sie der Künstler dargestellt.

Zwei der Badenden sitzen an den Rändern, um ihre Füße ins Wasser stellen zu können. Wir erkennen, dass es sich um einen vertäfelten Innenraum handelt, sieht man doch auf der Stirnseite kräftige Holzbretter, die durch schmale Leisten verlegt sind, damit die Wärme nicht nach Außen dringen kann. Auch die Decke besteht aus Holzbohlen, die in starker räumlicher Verkürzung wiedergegeben sind. Diese formale Maßnahme führt zu einem starken perspektivischen Sog, der den Betrachter förmlich auf die Figuren zuschiebt. Im rechten Hintergrund erkennt man eine gemauerte, offene Feuerstelle, auf der Kohlen liegen. Darunter befindet sich eine Nische, in der wir einen bauchigen Kessel erkennen, der das Wasser für den Aufguss bereithalten könnte.

Bei den dargestellten Frauen fällt auf, dass alle Frauen unterschiedliche Altersstufen repräsentieren. Aber auch Schönheit und Anmut sind höchst unterschiedlich verteilt. Es ist eindeutig die junge Frau am vorderen Bildrand, die von allen den größten Charme besitzt. Anmutig sind die Bewegungen ihrer Hände und die Stellung ihrer Beine. Auch das Mädchen unmittelbar neben ihr ist hübsch und blickt im Gegensatz zu der selbstbewussten Schönheit ein wenig schamhaft aus dem Bild.

Zu beschreiben sind außerdem die dargestellten Badeutensilien. Vor dem Rückenakt links steht ein Waschzuber, rechts der schönen Frau im Vordergrund befindet sich ein weiterer, allerdings kleinerer Waschzuber, in den sie einen Schwamm taucht, um der alten Frau den Rücken zu waschen. Am vorderen Bildrand erkennt man die zum Stillleben gruppierten Gegenstände: eine Quaste, einen Schwamm und ein Behältnis für Seife. Unmittelbar darunter befinden sich das Monogramm und die Jahreszahl 1496. Dürer hat die Utensilien derart prominent in Szene gesetzt, dass man sich fragen muss, ob ihnen ein konkreter Sinn zu entnehmen ist.

Wenn im Folgenden eine Interpretation der Zeichnung des so genannten *Frauenbades* erfolgt, so geht es um die Entfaltung neuer Fragen. Denn die Antike ist in der Zeichnung meines Erachtens nicht nur im Sinne formaler Vorbilder greifbar, sondern auch als Deutungshorizont, der dem Dargestellten eine gewisse Ambivalenz



Albrecht Dürer, Das Frauenbad (W 213), 1496, Feder in schwarzer Tinte, 231 x 230 mm, Kunsthalle Bremen

zuweist. Dem lange in den Kriegswirren verschollenen Blatt hat Anne Röver-Kann eine eigene Ausstellung gewidmet, bei der zwar eine Vielzahl bildlicher Vergleiche vorgeschlagen wurde, aber am Ende keine Deutung im Sinne einer Hypothese zu erkennen ist.¹ Diese zu finden, ist freilich alles andere als leicht, stellt das *Frauenbad* doch ein Novum oder doch zumindest ein Kuriosum dar.

Die letzte Interpretation verdanken wir Berthold Hinz, der das Blatt im Sinne Friedrich Winklers als eine Art akademisches Aktstudium versteht und dabei überzeugend den synthetischen Charakter einiger Bildfiguren aufzeigen kann.² Vielfältige Bezüge verweisen auf ikonographische Traditionen des Spätmittelalters, aber auch auf Andrea Mantegnas *Bacchanal mit Silen*. Hinz legt zudem dar, dass es sich bei

1 RÖVER-KANN 2001.

2 HINZ 2003, S. 238.

einzelnen Körpermotiven um Versatzstücke handelt, die in anderen Zeichnungen oder Stichen Dürers wiederverwendet wurden. Am Ende folgt er einem Herleitungsvorschlag von Anne Roever-Kann, die auf einen Kupferstich des Meisters PM verwiesen hatte, der vier badende Frauen und Kinder im Halbkreis mit unterschiedlichen Ansichten darstellt.

Im Anschluss an Hinz stellen sich nun allerdings zwei Fragen. Zum einen: Wie akademisch kann die Darstellung einer Bade- oder Schwitzstube überhaupt sein? Würde es sich dabei nicht um einen inszenierten Selbstwiderspruch handeln? Der Witz besteht doch darin, dass der Akt ins Sittenbildliche gewendet wird. Zum anderen: Ist nicht gerade die Tatsache, dass Dürer so viele ikonographische Traditionen zu verbinden weiß, erklärungsbedürftig? Es sei an Leonardo da Vinci erinnert, der ungefähr zur selben Zeit, als Dürers Zeichnung entsteht, den Gedanken formuliert, dass uns die gemalte Schönheit verliebt machen kann und das Auge die Ursache dafür ist, dass sie von sämtlichen Sinnen besessen werden will.³ Zwar liegen die Anfänge der Aktmalerei im 15. Jahrhundert, doch hat sie sich erst nach und nach zum kunsttheoretischen Thema emanzipiert. Der weibliche Akt wird im Laufe der Renaissance zu einer der vornehmsten Aufgaben der Malerei, geht mit ihm doch die Aufgabe der Darstellung idealer weiblicher Schönheit einher. Insofern stellt sich die Frage, ob Dürers kunsttheoretisches Programm nicht pointierter ausfallen und ihm eine Art Stellungnahme zu entnehmen sein muss.

Ob der erste Aufenthalt in Italien die Auseinandersetzung mit dem Thema weiblicher Akte forciert hat, bleibt schwierig zu beurteilen, da wir über die erste Venedigreise Dürers nur spärliche Informationen besitzen.⁴ Kein Brief an die kurz zuvor geehelichte Agnes, keine Nachricht an einen Nürnberger Freund oder Verwandten erzählt von den Erlebnissen des gerade einmal dreiundzwanzigjährigen Malers, der Nürnberg der Pest wegen verließ, wie schon Ludwig Grote in seiner immer noch lesenswerten Monographie über die Italienreise berichtet. 8000 Menschen fallen der Pest zum Opfer, was bei einer Gesamtbevölkerung von 25 000 Einwohnern bedeutet, dass fast jeder dritte Einwohner der Krankheit erlag. Unklar ist, ob es neben der berechtigten Vorsicht, der Heimatstadt den Rücken zu kehren, weitere Gründe für einen Weg über die Alpen gab. Ist der Künstler schon damals aufgebrochen, die Antike und die Kunst Italiens zu studieren? Einige wenige Studien nach venezianischen Trachten, die in das Jahr 1495 datiert sind, müssen als Beweis seines Aufenthaltes genügen.

Erwin Panofsky sah beim frühen Dürer ein Antikenstudium aus zweiter Hand.⁵ Seit der frühen Neuzeit gehört es zu den Rezeptionskonstanten der Kunst des Nürnbergers, in seinen Werken einen antiitalienischen Impuls wiederzuentdecken. Schon Karel van Mander schrieb in seinem *Schilder-Boeck* aus dem Jahre 1604:

Er befließigte sich, gleichwie es seine Vorgänger unter seinen Landsleuten auch taten, in allen seinen Arbeiten der Natur zu folgen, ohne sorgfältig darauf bedacht zu sein, vom Schönen

3 DA VINCI 1925, S. 21.

4 RUPPRICH 1930, S. 44.

5 PANOFSKY 1977, S. 45.

das Schönste zu wählen, wie es in alten Zeiten die Griechen und Römer mit großer Urteils- und Unterscheidungsfähigkeit zu tun gewöhnt waren, was man an den antiken Bildwerken erkennen kann, und was den Italienern schon früh die Augen öffnete.⁶

Van Mander entwirft die Dürerbiographie als Wettstreit zwischen Norden und Süden, wobei die Italienreisen darauf reduziert werden, dass Dürer Fragen des Urheberrechts klären musste, hatte Marcantonio Raimondi doch die 36 Blätter der *kleinen Holzschnittpassion* nachgestochen und dabei sogar das Monogramm des Nürnbergers kopiert. Darüber hinaus erwähnt der flämische Kunsttheoretiker, wie häufig italienische Maler auf Details der Kupferstiche und Holzschnitte des deutschen Künstlers zurückgreifen. Dürer selbst hatte sich bei seiner zweiten Venedigreise in den Jahren 1505/06 in einem Brief an Willibald Pirckheimer darüber beschwert, dass ihn die italienischen Künstler wegen seiner fehlenden »antigisch Art« gering schätzten, was sie aber nicht daran hindern würde, ihn in seiner Kunst zu bestehen.⁷

Für den jungen Dürer der ersten Italienreise besitzen wir keine vergleichbaren Informationen. Immerhin steht fest, dass er kurz vor seinem ersten Italienaufenthalt von einer vierjährigen Reise zurückkehrte, die ihn den Rhein abwärts über Basel bis nach Colmar geführt hatte. Der kurze Zwischenstopp in Nürnberg im Jahre 1494 reichte allein aus, um Agnes zu ehelichen, der die »Strapazen einer solchen Reise« über die Alpen nicht zugemutet werden konnten, wenn nicht gar die »erheblichen Kosten« ausschlaggebend für ihr Zurückbleiben waren, wie Grote in euphemistischer Weise schreibt.⁸

Eine Reihe von Aquarellen erzählt von den Stationen der Italienfahrt, die von Nürnberg nach Innsbruck und von dort nach Trient führte. Wie es von dort weiterging, ist unbekannt. Wir wissen also nicht, ob der Künstler direkt nach Venedig reiste oder zunächst einmal Oberitalien und Florenz besuchte. Die Aquarelle zeigen nicht nur Stadtansichten und Gebirgsformationen, sondern auch interessante technische Gebäude. So wird eine *Drahtziehmühle* ebenso ausführlich geschildert, wie eine Wassermühle im Gebirge. Es ist schwer vorstellbar, dass es sich um autonome Landschaftsdarstellungen handelt, vielmehr wird der Künstler »interessante Motive« gesammelt haben, die er später für Hintergrunddarstellungen in Gemälden oder Kupferstichen nutzen wollte. Problematisch bleiben die Daten der Reise, enthält doch keines der Aquarelle eine Jahreszahl. Im Mai 1495 wird Dürer in seine Heimatstadt zurückkehren.

Zumindest in einem Fall ist in der Forschung herausgefunden worden, dass die Hintergrundlandschaft in der Allegorie *Das große Glück* eine Ansicht des Klosters Klausen wiedergibt, das der Künstler nach der Überquerung des Brenners gesehen haben muss. Der ästhetische Effekt des Kupferstichs besteht im Kontrast von Nähe und Ferne. Als Betrachter werden wir freischwebend in die Lüfte versetzt, ohne einen

6 MANDER 1991, S. 56.

7 DÜRER 1956, S. 44.

8 GROTE 1956, S. 5–6.

Hinweis auf unseren konkreten Standpunkt zu erhalten.⁹ Tief unten sieht man winzige Menschen, die unterwegs sind, ohne dass wir eine Ahnung von ihren Absichten haben könnten. Die extreme Perspektive betont den Zufallsaspekt des Glücks, das dem Menschen nicht im Sinne individueller Leistung zukommt, sondern ihn überrascht. Bei der Gestaltung der Allegorie könnte sich der Künstler an Münzen aus Willibald Pirckheimers bedeutender Sammlung orientiert haben.¹⁰ Üppig hat der Künstler die junge Frau gestaltet.

Als weiteres Indiz der Italienreise ist die Auseinandersetzung mit Vorbildern italienischer Kunst zu nennen, welche um die Mitte der 1490er Jahre einsetzt und unter denen Andrea Mantegna das wichtigste Vorbild ist. Dabei ist es dessen Auseinandersetzung mit der Antike, die den Nürnberger interessiert, und zwar sowohl die Motive betreffend, als auch der bewegten Darstellungen wegen. Dürers Umgang mit dem italienischen Vorbild ist weniger durch Paraphrasen als vielmehr durch Kopien gekennzeichnet. Er arbeitet sich an den Entwürfen Mantegnas ab, so als würde er sich dessen künstlerisches Idiom aneignen wollen. Direkte Studien nach antiken Skulpturen sind nicht überliefert. Panofsky glaubt, die Arbeiten nach Mantegna seien noch in Nürnberg entstanden, hätte es dafür doch keiner Reise über die Alpen bedurft.¹¹

Schon früh wurde vermutet, Dürer könnte die Rückreise von Italien nach Deutschland gemeinsam mit Willibald Pirckheimer unternommen haben. Dieser hatte sein Jurastudium in den 1490er Jahren in Oberitalien absolviert und es scheint durchaus möglich, dass Dürer ihn dort getroffen hat.¹² Auch wenn dies bezweifelt wurde und durch keinerlei archivalische Evidenz zu stützen ist, bleibt die Vorstellung reizvoll. Denn die Frage ist, wohin eine solche Hypothese führt.

Zehn Jahre später wird Dürer erneut nach Italien reisen und die Briefe an Pirckheimer aus jener Zeit gehören zu den wichtigsten Quellen, die wir über diesen Aufenthalt besitzen. Neun Briefe an den Humanisten und Ratsherrn sind von der zweiten Venedigreise überliefert. Im Laufe des Jahres 1506 berichtet der Künstler regelmäßig von seinen Erlebnissen. Dies geschieht sachlich, wenn es um den Kauf bestimmter Waren geht oder um Schulden und andere Unbill. Dies kann sich aber auch sehr vulgär anhören, wenn dabei von Frauen die Rede ist. Immer wieder kommt Dürer auf Pirckheimers »Buhlschaften« zu sprechen und das in einem sehr drastischen Ton. Jeder zweite Brief enthält sexuelle Anspielungen, die durchaus als anzüglich zu bezeichnen sind, wenn es etwa mit Bezug auf einen vorhergehenden Brief heißt: »Vnd als jr schreibt, jch soll pald kummen oder jr wollt mirs weib kristieren, jst ewch vnerlawbt, jr prawt sy den zw thott.«¹³ Es ließen sich viele Belege aus den Briefen an-

9 GROTE 1956, S. 10.

10 SCHAUERTE 2003, S. 154.

11 PANOFSKY 1977, S. 42f.

12 RUPPRICH 1930, S. 44, S. 66f. Die These, dass Pirckheimer und Dürer während der ersten Italienreise aufeinandergetroffen sind, findet sich zuerst bei VISCHER 1886.

13 DÜRER 1956, S. 59. [»Und da ihr schreibt, ich solle bald kommen oder Ihr wollt mir's Weib klistieren, so ist Euch das nicht erlaubt, Ihr rittet sie denn zu Tode.«]



Albrecht Dürer, Das Männerbad (B 128), Holzschnitt, um 1496/97, 391×280 mm, Berlin, Kupferstichkabinett SMPK

führen, die vergleichbar drastisch formuliert sind, aber es reicht aus zu konstatieren, dass ein solch vulgärer Diskurs zwischen den Freunden möglich war.

Zumeist wurde die Darstellung des *Frauenbades* als Entwurf für einen Stich erachtet, der im Holzschnitt des *Männerbades* (Abb. 2) sein Gegenstück gefunden habe.

Dies scheint mir jedoch insofern problematisch, als es sich bei dem *Männerbad* um ein Hochformat handelt, beim *Frauenbad* aber um ein nahezu quadratisches Format. Immerhin stimmt die Anzahl der dargestellten erwachsenen Figuren in beiden Bildern nahezu überein. Allerdings geht es im *Frauenbad* deutlicher um eine weibliche Generationenabfolge, die so im *Männerbad* nicht anzutreffen ist.

Neu ist am *Frauenbad* der ironische Modus der Bilderzählung. Dürer hat sich eines klugen Schachzuges bedient, die erotische Botschaft zu dissimulieren. Mag uns auch der direkte Blick aus dem Bild in die Bilderzählung einführen, sehen wir uns doch gleich auch mit der dicken Alten konfrontiert, die von der jungen Frau gewaschen wird. Diese hat sich nach links gewendet, um den Waschzuber mit ihrem Schwamm zu erreichen, dabei dürfen wir für einen Moment ihre Schönheit erblicken, bevor sie sich wieder der Alten zuwendet. Unser Blick wird automatisch nach rechts geführt und die erotische Spannung, die sich mit dem ersten Blick aufbaut, erhält – um im Bild zu bleiben – eine Abkühlung.

Die geheimnisvolle Schönheit erinnert entfernt an den antiken Typus der hockenden Venus, die in zahlreichen Fassungen überliefert ist, deren Provenienz sich jedoch im 16. Jahrhundert verliert.¹⁴ Bei der jungen Frau im Hintergrund, die nach oben auf die Decke schaut, könnte man ebenfalls an ein antikes Vorbild denken, erinnert doch die zur linken Brust geführte Hand an den Typus der *Venus pudica*, auf den Dürer auch im Rahmen seiner Darstellung der *Vier Hexen* aus dem Jahre 1497 zurückgriff, wie Martin Sonnabend erkannt hat.¹⁵ Berthold Hinz hat bei der kämmenden, jungen Frau unmittelbar links von der vertikalen Bildachse auf den Typus der so genannten Venus Anadyomene verwiesen.¹⁶ Selbst die beherzt zuschlagende Frau rechts erinnert an den Typus der Venus Kallipygos, deren Provenienz sich wiederum bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts zurückverfolgen lässt.¹⁷ Das Problem aller dieser Hinweise bleibt, dass sich über die Antikenrezeption im 15. Jahrhundert nur schwer Aussagen treffen lassen. Waren einige der berühmten Skulpturen bereits vor ihrer ersten Nennung in einem Inventar bekannt und zugänglich?

Dies wird sich nicht klären lassen, aber der Umstand, dass mehrere Interpretationen unabhängig voneinander auf antike Vorbilder verwiesen haben, unterstreicht die visuelle Evidenz. Allerdings sei betont, dass der Künstler seinen Umgang mit der Antike gleichsam verbirgt. Er wendet den klassischen Akt ins Sittenbildliche und macht ihn dadurch »unleserlich«. Zudem ergänzt er mit der Dicken vorne rechts und der athletischen Nackten vorne links zwei für die antike Kunst untypische Motive.¹⁸ Ein solch anspielungsreicher Umgang mit der Antike wäre nur einem Kenner aufgefallen.

Doch zurück zur Dramaturgie des Bildes: Der Zeichnung ist ein Kreis eingeschrieben, den wir gegen den Uhrzeigersinn zu verfolgen haben. Dabei stellt sich

14 HASKELL/PENNY 1988, S. 321–323.

15 SONNABEND 2007, S. 54.

16 HINZ 2003, S. 238.

17 HASKELL/PENNY 1988, S. 316–318.

18 Selbst wenn die »Dicke«, wie Hinz zu Recht vermutet, auf den Bacchanal-Stich Mantegnas zurückgehen sollte.

das Thema sexueller Attraktion erst nach und nach ein. Zunächst glaubt man es mit einer sachlichen Schilderung zu tun zu haben, sehen wir doch Frauen unterschiedlichen Alters, die auf selbstvergessene Weise Handlungen des Waschens oder eines Saunagangs vollziehen. Doch schaut man genauer hin, findet das Motiv des Blicks eine Fortsetzung. Denn nachdem man die junge Frau rechts entdeckt hat, die sich mit Reisigbüschchen den Rücken streicht, erkennt man, dass die jüngere links neben ihr auf die Decke schaut, weil sie dort einen Voyeur vermutet. Unsicher und schamhaft hat sie die Hand zum Busen erhoben. Dass diese Deutung berechtigt ist, belegt das geöffnete Fenster links, das ein bärtiger Mann nutzt, der Augenlust zu fröhen. Dieser Mann blickt auf die Frau links, die ein Bein auf ein Podest gestellt hat und von einem der Kinder zu ihren Füßen einen Schwamm gereicht bekommt. Sie kratzt sich an ihrer linken Pobacke, während das kleinere Kind unmittelbar vor ihr auf das Podest klettern will. Aufmerksam sehen die Kleinen zu der Frau auf. Dem unschuldigen keuschen Blick der beiden Kinder steht der unkeusche Blick des Voyeurs gegenüber, der für den männlichen Betrachter zur Projektionsfigur wird.

Dabei ist das Gesicht des Mannes derart verschattet, dass seine Anwesenheit relativ spät auffällt. Aber hat man ihn einmal entdeckt, bekommt das Bild einen gewissen Hintersinn. Denn wir sehen uns aufgefordert, in der Frage nach dem keuschen und dem unkeuschen Sehen ein Leitmotiv der Zeichnung zu erkennen, eine Frage, die sich der Betrachter letztlich selbst vorzulegen hat. Wie steht es um das Begehren des männlichen Betrachters? Sind wir der Venus erlegen, die uns zwar direkt anblickt, sich aber erst auf den zweiten Blick zu erkennen gibt?

Mir scheint besonders interessant, dass hier das Sittenbild zu einer kunsttheoretischen Aussage genutzt wird. Dazu passt, dass die den Betrachter anblickende Frau im Bildzentrum sehend-sichtbar ist. Ihr rechtes Auge befindet sich nahezu im absoluten Bildzentrum und so erhält das Bild die Dimension einer Visusallegorie, die es allerdings genauer zu verstehen gilt.

Offensichtlich spielen Nacktheit und Voyeurismus die zentrale Rolle in dieser Ikonographie. In formaler Hinsicht scheint Dürer Wert darauf gelegt zu haben, die Frauenkörper in abwechslungsreichen Posen und aus unterschiedlichen Perspektiven darzustellen. Dabei stellt sich die Frage, ob diese Ausfaltung des weiblichen Körpers kritisch zu verstehen ist? Der klassisch-antike Akt stellt eine Abstraktion dar, eine Wendung ins Ideale. Ist also das *Frauenbad* ein Hinweis darauf, dass Frauen immer ein bestimmtes Alter haben und eine typenhaft-körperliche Disposition und der antike Akt eine Art unzulässiger Verallgemeinerung darstellt? Auch die Frage von Nacktheit und Erotik wird nicht ausgeklammert. Der Künstler erinnert daran, dass sich körperliche Schönheit und Begehren nicht voneinander trennen lassen. So entsteht eine interessante Dramaturgie für den männlichen Betrachter, der sich am Ende seiner Betrachtung von der schönen knienden Frau ertappt fühlt und von einer zweiten Frau entdeckt sieht. Dies scheint mir ein wichtiger Punkt zu sein, hat der Künstler doch eine Komposition entwickelt, die nicht im Zeigen, sondern im Verbergen ihre Pointe hat. Diese Pointe hat in der Verzeitlichung des Rezeptionsvorgangs ihre Voraussetzung. Am Ende sieht sich der Betrachter nicht nur entdeckt, sondern

seine Anwesenheit vor dem Bild dient auch einer konkreten Rollenzuweisung: Das Begehren des männlichen Betrachters wird offenbar. Ist also der Betrachter vor dem Bild den Betrachteten im Bild vergleichbar?

Diese Form der Entlarvung ist nicht anders denn als ironisch zu bezeichnen. Dürer hat eine Bildhandlung entworfen, die sich durch eine Inversion auszeichnet. Glaubt man auch zunächst, es mit einer sachlichen Bilderzählung zu tun zu haben, während der sich die Erkenntnis der Anwesenheit mehrerer männlicher Voyeure ergibt, verändert sich dies im Laufe der Betrachtung noch einmal und es stellt sich die Frage nach der Identität des Bildbetrachters. Dabei arbeitet der Nürnberger bewusst mit Ambivalenzen. Sein ironisches Spiel mit dem Rezipienten setzt allerdings einen ebenso gewitzten Betrachter voraus.

So stellt sich die Frage, ob nicht über den Rückgriff auf die antike Überlieferung ein Hintersinn entsteht. Dies beginnt mit dem Wechsel der Venusikonographie ins Sittenbildliche: Zunächst werden Motive der Venusikonographie ins Alltägliche übersetzt, was im Rahmen klassischer Kunsttheorie unmöglich wäre, stellt es doch einen Akt der Profanation dar. Schon dies möchte man als ironische Kritik italienischer Kunst deuten. Sodann wird aus der Toilette der Venus eine Nürnberger Badestube, womit ein in der Tendenz anzüglicher Ort gewählt wurde. Dazu passt, dass die Verführerischste von allen durch ihre Haube als verheiratete Frau ausgewiesen ist, von der wir uns zum Ehebruch herausgefordert sehen. Diese Inversionen, in denen der Künstler das Hohe als niedrig erscheinen lässt, liegen auf der Hand.

Aber wäre es auch zulässig, an die Wahl des Paris zu denken? Wird hier der männliche Betrachter ermuntert, die Frauen hinsichtlich ihrer Schönheit zu vergleichen? Spielt Dürer sogar auf selbstironische Weise mit der Rolle des Apelles, dem es bekanntlich um die Darstellung weiblicher Schönheit zu tun war, wie Plinius berichtet.¹⁹

Sind es gerade die Ambivalenzen und die semantischen Spannungen, die vom Künstler intendiert wurden? Lassen sich solchen gebildeten Lesarten vulgäre hinzufügen? Lassen sich die für das Saunen notwendigen glühenden Kohlen mit erhitzter, erotischer Leidenschaft in Verbindung bringen? Spielen die Wasserhähne wie auch im *Männerbad* auf das Membrum virile an? Dies würde dann bei der Nase der Dicken zu einem unanständigen Scherz führen. Auch ihren massigen Körper können wir mit dem runden Kessel vergleichen. Konnte ein solcher optischer Scherz versprachlicht werden? Man müsste dem zustimmen, wenn man an Dürers Interesse für den Rebus denkt. Ist ein solches Spiel mit Ambivalenzen beabsichtigt? – Ich bin der Auffassung, dass hier ein gewisser Witz am Werke ist, der in ironischer Dissimulatio seine Voraussetzung hat. Natürlich stellt das Bild letztlich die Frage nach dem keuschen und dem unkeuschen Sehen und wie es der Betrachter damit hält. Freilich ist dies eine augenzwinkernd-ironische Geste, die zwar Moral prätendiert, uns aber zugleich erlaubt, der Augenlust zu frönen. Dass dieses Blatt weder zu einem Kupferstich noch zu einem Holzschnitt geführt hat, lässt nach dem Sinn dieser Zeichnung fragen, die eine Freundschaftsgabe darstellen könnte, für die kein anderer als Willibald Pirckheimer

19 PLINIUS 1978, S. 91f.

in Betracht käme. Dürers Aufenthalte in Italien sind wichtige Meilensteine künstlerischen Austausches, sie bieten aber zugleich die Möglichkeit ironischer Scherze, die ernsthafterweise auf Unterscheidung zielen.

Der erotische Hintersinn darf nicht davon abhalten, die Neuartigkeit dieser Bildrhetorik zu betonen. Dürer nutzt die Kreisform als wichtigstes formales Mittel. Dadurch wird das Auge entmachteter oder besser noch überlistet. Er spielt mit dem Betrachter. Dieser muss sich am Ende als ertappt wahrnehmen. Damit geht ein Rollenspiel einher. Man muss die Rolle, die mir das Bild zuweist, übernehmen, muss mitspielen. Die Bedeutung des Blattes ist nicht einsinnig, sondern zielt auf Vieldeutigkeit. Eine Vieldeutigkeit jedoch, der es um Versprachlichung und Witz geht.

Literatur

- DA VINCI 1925: Da Vinci, Leonardo: Traktat von der Malerei, hg. v. Marie Herzfeld, Jena 1925.
- DÜRER 1956: Dürer, Albrecht: Schriftlicher Nachlaß, 3 Bde., Bd. 1 (Autobiographische Schriften, Briefwechsel, Dichtungen, Beischriften, Notizen und Gutachten, Zeugnisse zum persönlichen Leben), hg. von Hans Rupprich, Berlin 1956.
- GROTE 1956: Grote, Ludwig: »Hier bin ich ein Herr«. Dürer in Venedig, München 1956.
- HASKELL/PENNY 1988: Haskell, Francis; Penny, Nicholas: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900, New Haven/London 1988 (1981).
- HINZ 2003: Hinz, Berthold: Dürers »Nackett Bild: Affekt und Abwehr, in: Schröder, Klaus Albrecht; Sternath, Maria Luise (Hg.): Albrecht Dürer, Ausst.-Kat. der Albertina Wien, 5. September bis 30. November 2003, Ostfildern-Ruit 2003. S. 56–67.
- MANDER 1991: Mander, Carel van: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615). Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke, Worms 1991.
- PANOFSKY 1977: Panofsky, Erwin: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. Ins Deutsche übersetzt von Lise Lotte Möller, München 1977 (1943).
- PLINIUS 1978: C. Plinius Secundus d.Ä.: Naturkunde. Lateinisch/Deutsch. Buch XXXV, hg. und üb. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, München 1978.
- RÖVER-KANN 2001: Röver-Kann, Anne: Albrecht Dürer. Das Frauenbad von 1496. Eine Ausstellung um eine wiedergefundene Zeichnung. Kunsthalle Bremen, 11. September bis 4. November 2001, Bremen 2001.
- RUPPRICH 1930: Rupprich, Hans: Willibald Pirckheimer und die erste Reise Dürers nach Italien, Wien 1930.
- SCHAUERTE 2003: Schauerte, Thomas: Albrecht Dürer. Das große Glück. Kunst im Zeichen des geistigen Aufbruchs. Unter Mitarbeit von Birgit Münch, Osnabrück 2003.
- SONNABEND 2007: Sonnabend, Martin (Hg.): Ausst.-Kat. Albrecht Dürer. Die Druckgraphiken im Städel Museum, 27. September 2007 bis 6. Januar 2008, Köln/Frankfurt a.M. 2007.
- VISCHER 1886: Vischer, Robert: Albrecht Dürer und die Grundlagen seiner Kunst, Stuttgart 1886.