



Betrogene Sinneslust

Albrecht Altdorfers Wandmalereien im Bischofshof zu Regensburg

Magdalena Bushart

In Albrecht Altdorfers an Überraschungen wahrlich nicht armen Œuvre nehmen die Fragmente aus dem Regensburger Bischofspalast einen besonderen Platz ein: Sie stammen nicht nur von dem einzigen uns bekannten Wandgemälde des Malers, sondern gehören auch zu dessen originellsten Bilderfindungen. Lange Zeit unter einer Putzschicht verborgen, wurden die Wandmalereien 1887 nach einem Brand im Bischofspalast wiederentdeckt und teilweise abgenommen, bevor der Fundort demoliert wurde. Die 22 Teilstücke, die diese – offensichtlich in großer Eile vorgenommene – Aktion überlebten, wurden 1888 dem Historischen Verein übergeben; bis auf das Fragment eines Liebespaares, das 1909 in das Budapest Museum der Schönen Künste gelangte, werden sie heute im Museum der Stadt Regensburg aufbewahrt.¹ Da ihre Abnahme nicht dokumentiert worden ist, bleibt die Funktion des Raumes, aus dem sie stammen, Gegenstand der Spekulation. Zwar ist schon in der frühesten Erwähnung der Fragmente vom »Badezimmer des Bischofshofes«² die Rede, doch muss sich diese Angabe keineswegs auf eine ältere Überlieferung oder gar Baubefunde beziehen; ebenso gut könnte man von den Darstellungen auf den Verwendungszweck zurückgeschlossen haben.³ Lokalisiert hat Nicole Riegel das »Badezimmer« kürzlich mit überzeugenden Argumenten im Westteil des Südflügels.⁴ Danach handelte es sich um einen ebenerdigen, ungefähr 4,80 Meter mal 3,60 Meter großen und 3,20 Meter hohen Raum, der von Westen her zu betreten war. Beleuchtet wurde er durch ein oder mehrere Fenster in der Nordwand; die fensterlose Südwand schloss an den Stiftsturm von Sankt Johann an. Sonderlich groß war das »Badezimmer« damit nicht; auch die Lage in einem zweigeschossigen Anbau wird keine allzu hohen Erwartungen geweckt haben. Umso überwältigender muss die Wirkung beim Betreten des Raumes ge-

wesen sein, fanden sich die Besucher doch in einer Welt wieder, in der die Grenzen zwischen Realität und Illusion zu verschwimmen drohten. Die Wände lösten sich in Scheinarchitektur auf und gaben den Blick in andere, fiktive Räume frei, in denen sich Badende und Liebespaare vergnügten.

Rekonstruieren lässt sich das Dekorationssystem allerdings nur noch für die Eingangswand. Über ihr Aussehen geben vier während der Freilegung aufgenommene Fotos Auskunft.⁵ Zudem hat sich eine quadrierte Entwurfszeichnung Altdorfers in den Uffizien⁶ erhalten, in der die Struktur der Scheinarchitektur und die Anordnung der Figuren bereits weitgehend festgelegt sind, wenn sie auch in Details von der Ausführung abweichen. Beherrscht wurde die Wand von einer (gebauten) Portalnische mit segmentbogigem Abschluss, die von (gemalten) Säulen flankiert und durch einen (ebenfalls gemalten) Balkon bekrönt war. Während die Architekturkulisse hier in den Betrachtterraum hineinzuragen schien, öffnete sie sich auf beiden Seiten des Eingangs schrittweise in die Tiefe: Die vorderste Ebene bildeten zwei rahmende Pilaster; dann folgten eine Halle mit Pendentfokuppeln, eine doppelläufige Treppenanlage und schließlich eine Galerie mit flacher Kassettendecke. Zu einem in sich stimmigen Raumkontinuum fügten sich die einzelnen Schichten nicht zusammen: Da die inneren Fußpunkte der Kuppeln nicht auszumachen waren, blieb die Relation zwischen Balkon und Halle, wie auch der Übergang zwischen Halle und niedrigerem Galeriegeschoss unklar. Für den ersten Eindruck dürfte das aber kaum eine Rolle gespielt haben; er wurde von den beiden fast lebensgroßen Gruppen nackter Männer und Frauen bestimmt, für die die Raumbühne vor der Treppenanlage reserviert war.

Links neben dem Eingang sah man einen bärtigen Mann in einer Badekufe, der sich eines Mädchens bemächtigt, um ihm die Badeschürze vom Körper zu ziehen. Dem Entwurf nach hätte sich das Mädchen gegen den Übergriff wehren und sich dabei hilfeschend an den Betrachter wenden sollen. In der Ausführung ist dieser Gedanke fallengelassen. Nun scheint ein

222,
223 a + b
224

224

Abb. 221 Albrecht Altdorfer, Wandmalerei, Paar in der Badekufe, Historisches Museum Regensburg, Kat.-Nr. 328



Abb. 222 Albrecht Altdorfer, Wandmalerei, Eingangswand nach der Freilegung (Aufnahme 1887)

gewisses Einverständnis zwischen den beiden zu herrschen, die Abwehr nur halbherzig zu erfolgen. Statt den Betrachter direkt anzublicken, schielt die Bedrängte zur Seite. Dort saß eine junge Frau, die dem Paar einen silbernen Becher mit Wein emporreichte. Die Veränderung mag gestalterische Gründe gehabt haben: Die zweite weibliche Figur hatte in einer an die Wand angrenzenden Nische Platz gefunden, die in der Vorzeichnung noch nicht berücksichtigt worden war; der Maler wird sie also erst vor Ort in seine Überlegungen einbezogen und dafür die Gruppe erweitert haben.⁷ Damit änderte er allerdings auch die Bedeutung der Szene: Der Seitenblick auf die Gefährtin und das Getränk legen den Schluss nahe, dass der Übergriff in Wahrheit von dem Mädchen aktiv herbeigeführt und der Mann das willige Opfer eines raffiniert eingefädelten Komplotts geworden ist. Auch die Gruppe rechts des Eingangs entsprach nicht ganz der Vorlage. In der Zeichnung sind die beiden Frauen an der Badekufe einander zugewandt: Die eine sitzt am Boden und beobachtet die andere, die das Bein hochgestellt und ihre Badeschürze zur Seite geschoben hat, um sich zu waschen. Soweit auf den Fragmenten und Fotos zu erkennen, adressierten sich im Wandbild beide Frauen an den Betrachter, wobei die Sitzende die Hand zu einer – je nach Rekonstruktion – einladenden oder aufmerksamkeitsheischenden Geste hob.

Die zeitgenössisch gekleideten Figuren der nächsten Raumschicht waren deutlich nach hinten gerückt und entsprechend kleiner dargestellt. Am Fuß der Treppe stand rechts ein Liebespaar, scheinbar unschlüssig, ob es sich unter die Badenden mischen soll. Darüber trug ein junges Mädchen mit breitkrempegem Hut eine Deckelkanne und einen goldenen Becher zur Gesellschaft auf der Galerie hinauf. Auf der gegenüberliegen-

den Seite stieg ein Narr die Stufen hinunter. Den Kopf hatte er in den Nacken gelegt, um das Treiben im Obergeschoss zu beobachten. Dort lehnten an der Balustrade schäkernde Paare, zu denen sich ein einzelner Mann gesellte. Wieder zeigen die Fragmente, dass Altdorfer sein Konzept bei der Ausführung modifiziert hat. Bei den Paaren am rechten Bildrand fallen die Abweichungen kaum ins Gewicht; hier hat der Maler lediglich die Positionen der Partner getauscht. Die Veränderungen der übrigen Figuren betreffen jedoch auch ihre Handlungen: Der Einzelgänger, der als Zuschauer nicht nur das Verhalten der Badenden, sondern das der Besucher im Raum hätte verfolgen sollen, starrt nun sorgenvoll auf einen überdimensionierten Ring in seiner Hand. Das Paar daneben ist nicht mehr ins Gespräch vertieft, sondern schon zur Umarmung übergegangen, wobei die Initiative von der jungen Frau ausgeht, während ihr Liebhaber noch zu zögern scheint. Der Mann links außen schließlich erwiderte zunächst den Blick des Narren. In der Endversion ist er vor allem mit seiner Begleiterin beschäftigt, der er mit keckem Lächeln die Hand unter den Brustlatz schiebt. Diese lässt den Galan willig gewähren, doch ohne sich ihm zuzuwenden. Ihre Aufmerksamkeit gilt der Dreiergruppe im unteren Bereich; sie gilt aber natürlich auch dem Betrachter, der sich der Szene genähert hat.

Über die Bemalung der übrigen Wände und der Decke ist nichts bekannt. Die erhaltenen Fragmente legen aber den Schluss nahe, dass die Scheinarchitektur in der einen oder anderen Form an den Seitenwänden weitergeführt wurde. Drei Teilstücke mit gemalten Butzenscheiben lassen sich wenigstens hypothetisch verorten. Sie fügen sich mit einem vierten Fragment zur Darstellung eines Mädchens mit Metallkanne zusammen, vor dem ein Jüngling im Badezuber sitzt. Während die Figuren der Eingangswand durchgehend von rechts beleuchtet werden, also von der Seite, auf der sich das Fenster befunden hat,⁸ erhält diese Gruppe ihr Licht von vorne. Sofern der Maler auch hier die natürliche Lichtquelle mit in Betracht gezogen hat, muss sie von der Südwand stammen. Das gemalte Fenster wäre dann als Pendant zum realen Fenster auf der gegenüberliegenden Seite wahrgenommen worden, die Reflexe auf den Butzenscheiben als Reflexe des von dort einfallenden Lichts. Unter der gleichen Prämisse könnte die sich kämmende Frau, die das Licht von links erhält, ihren Platz entweder rechts neben dieser Gruppe oder auf der Stirnwand des Raumes gehabt haben; im einen Fall wäre das gemalte Fenster als Lichtquelle definiert worden, im anderen einmal mehr das Fenster auf der Nordseite. Und da in der Vorzeichnung die Öffnungen der Pendentkuppeln blau laviert und deshalb wohl als Ausblicke in den Himmel zu denken sind, wird auch die Decke in die Gestaltung einbezogen gewesen sein, als Himmels- oder als Gewölbezone.



Abb. 223a + b Albrecht Altdorfer, Wandmalerei, Eingangswand nach der Freilegung (Aufnahme 1887)

Es liegt in der Natur erotischer Darstellungen, dass sie die Reaktion des Betrachters, dessen Phantasie sie anregen sollen, mit ins Kalkül ziehen – sei es, dass sie ihn zur Anteilnahme auffordern, sei es, dass sie ihn scheinbar ignorieren und damit voyeuristische Gelüste bedienen. Dennoch verblüfft, wie intensiv sich Altdorfer mit den Wirkungsmöglichkeiten seiner Figuren und Szenen beschäftigt hat. Die meisten Änderungen zwischen Entwurf und Ausführung gelten dem Verhältnis zwischen den Figuren im Bild und dem Betrachter vor dem Bild. Am auffälligsten sind sicherlich die Eingriffe im unteren Bereich. Bei den Badenden links des Eingangs rechnete das Konzept der Zeichnung mit dem Unbehagen des Besuchers, indem es ihn aufforderte, angesichts des gewaltsamen Übergriffs Partei zu ergreifen. Das Wandbild machte ihn zum distanzierten Zuschauer, der, anders als der ganz auf das Objekt seiner Begierde fokussierte Mann, den Überblick über die Situation behielt. Ab einer gewissen Entfernung konnte er das Einvernehmen zwischen den beiden Mädchen erkennen und den Weinbecher als Lockmittel identifizieren. Wurde er hier auf Abstand gehalten, durfte er sich von der Gruppe auf der rech-

ten Seite umso unmittelbarer angesprochen fühlen. Die Konstellation der beiden Frauen sollte seine Neugier ursprünglich nur indirekt wecken – nämlich dann, wenn er dem Blick der Sitzenden gefolgt wäre und sich vergegenwärtigt hätte, was diese sieht. In der Endversion wurde er hingegen ausdrücklich aufgefordert, näherzutreten und die intimen Handlungen selbst in Augenschein zu nehmen. Die Enttäuschung war dabei vorprogrammiert; denn auch eine genauere Inspektion hätte nicht mehr vom Körper der Stehenden offenbart, als von weitem sichtbar war. An anderer Stelle geriet der Beobachter selbst unter Beobachtung. Zwei der scheinbar ganz in ihr Liebesgeplänkel vertieften Paare bedachten ihn mit einem Blick aus den Augenwinkeln und machten ihn damit zum Zeugen, mehr noch: zum eigentlichen Adressaten ihrer Handlungen. Das Mädchen auf der Treppe wiederum lächelte ihm freundlich zu, als lade sie ihn ein, ihr zum Festschmaus auf die Galerie zu folgen. So konnte sich der Betrachter als Ansprechpartner der bildinternen Akteure fühlen. Obwohl er selbst nicht unmittelbar in das Geschehen involviert war, beteiligte er sich schauend und, so jedenfalls steht zu vermuten, emotional daran.

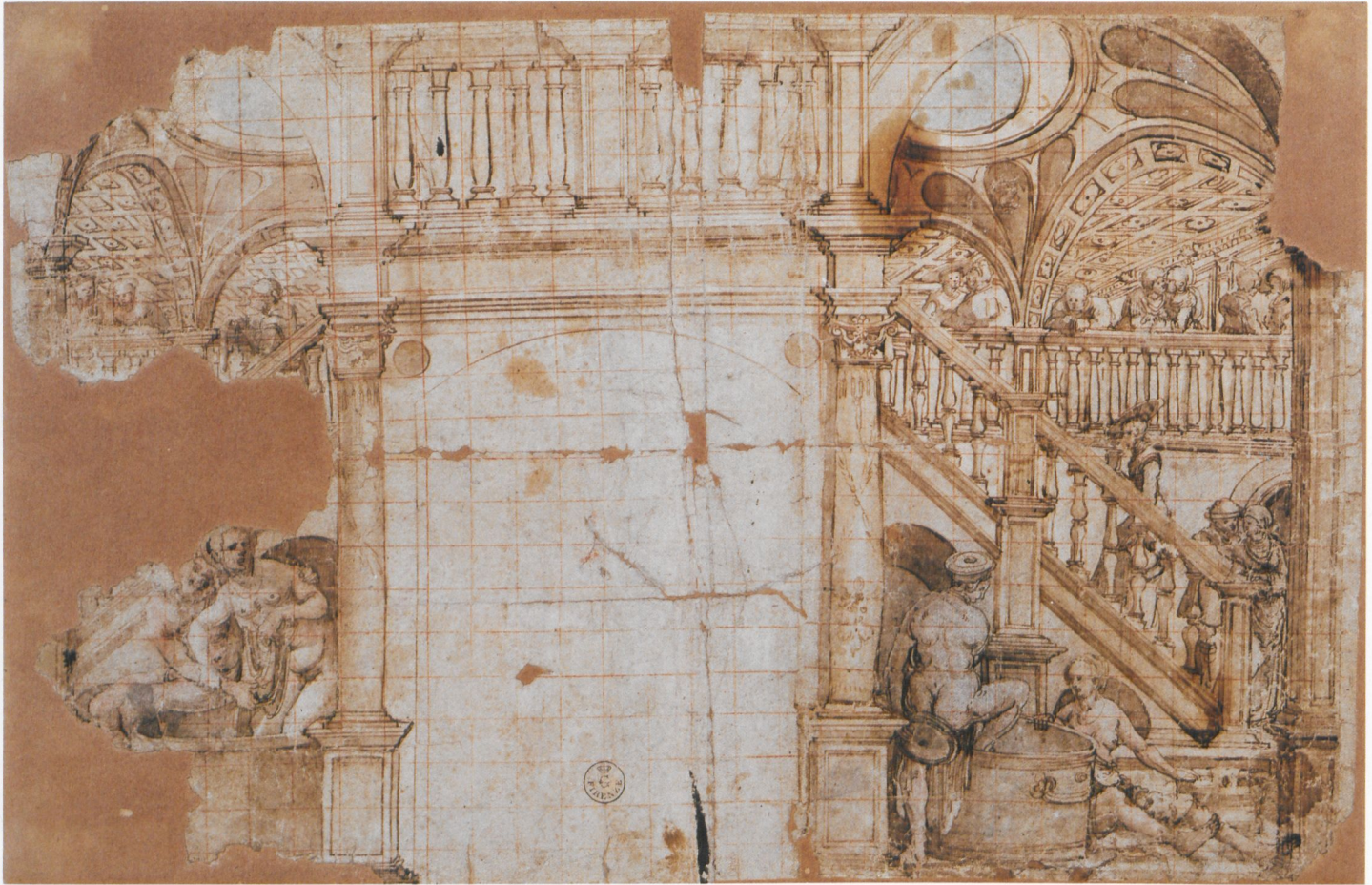


Abb. 224 Albrecht Altdorfer; Entwurf für die Wandmalerei, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz

Die Illusion der Teilhabe wird durch den Illusionismus der Malerei noch verstärkt worden sein. Altdorfer hat sich sonst, anders als sein Zeitgenosse Albrecht Dürer, wenig um die Schilderung stofflicher Eigenarten gekümmert, und zwar unabhängig vom Format seiner Bilder. Lichtreflexe werden in seinen Bildern häufig zu kalligrafischen Schnörkeln, die ein Eigenleben jenseits der Gegenstandsbeschreibung zu führen scheinen, plastische Werte werden zu kaum differenzierten Farbflächen. Die Fragmente der Wandmalereien hingegen geben die Dinge mit höchster Präzision wieder. Das Licht modelliert die Rundungen der Figuren je nach Lichteinfall und akzentuiert so ihre körperliche Präsenz an einem ganz konkreten Ort. Es macht in der weichen Zeichnung die delikate Schönheit der Frauenkörper glaubhaft, trägt dazu bei, unterschiedliche Physiognomien zu charakterisieren und definiert die Beschaffenheit von Materialien – bei den Metallgefäßen etwa steht der stumpfe Glanz für Zinn, der helle für Silber. Besonders eindrucksvoll muss das gemalte Fenster gewesen sein, in dessen Butzenscheiben das Licht hell aufblitzt, als bräche es sich tatsächlich an einem spiegelnden Widerstand. Während

die Reflexe hier gemalt sind, werden sie an anderer Stelle vom natürlichen Licht erzeugt. Für die Wiedergabe von goldenen oder vergoldeten Gegenständen und Dekorationselementen – bei Schmuckstücken, den Hauben der Frauen, den Rosetten der Kassettendecke und den Säulenkapitellen – setzte Altdorfer Goldfarbe ein. Sie werden mit ihrem ›realen‹ Glanz wie Leuchtpunkte im Raum gewirkt und die Aufmerksamkeit auf die Kostbarkeit der so ausgezeichneten Details gelenkt haben. Um die Wertigkeit der Materialien geht es auch bei den Architekturdetails: Der polierte weiße Marmor, aus dem der Handlauf der Treppenanlage besteht, kontrastiert mit der Grobkörnigkeit der Inkrustationen aus rötlichem Marmor, dem matten Schimmer der Wandverkleidung und dem von den Spuren der Zeit – Feuchtigkeitsflecken, Sprüngen, speckig gewordenen Kanten – gezeichneten Sandstein. Dass die Wandgemälde ohne Sockel oder rahmende Begrenzung an Fußboden und Decke anschlossen, Bild- und Betrachtterraum also nicht klar voneinander getrennt waren, wird die Unterscheidung zwischen fiktionaler und realer Welt nicht immer ganz einfach gemacht haben.

237
233
239

Angesichts der fragmentarischen Überlieferung der Ausmalung müssen sich alle Deutungsversuche auf die Eingangswand beschränken; sie haben deshalb nur begrenzte Aussagekraft. Eines allerdings kann man anhand der Vorzeichnung und der erhaltenen Teilstücke feststellen: Als idealisierte Spiegelung des eigenen Badevergnügens im privaten Kreis⁹ oder gar als »Blick auf die Badesitten der frühen Renaissance nördlich der Alpen«¹⁰ sind die Fresken kaum zu verstehen. Dazu werden die Verstöße gegen gültige Moralvorstellungen zu deutlich inszeniert; weder die Aufforderung zur Indiskretion noch der Übergriff in der Badekufe lassen sich mit dem Verhaltenskodex der Zeit verbinden. Zudem irritieren die Kostüme. Der Mann am Fuß der Treppe beispielsweise ist anhand seiner Tracht – kurzer Rock und schmalkrempige Kappe – als Bauer zu identifizieren, der in einem höfisch angehauchten Ambiente kaum geduldet worden wäre.¹¹ Auch das Paar auf einem bislang nicht lokalisierbaren Fragment hebt sich mit roter Zipfelhaube und Pelzmütze von der prächtig herausgeputzten Festgesellschaft ab. Bei dem Mädchen auf der Treppe wiederum lassen sich das locker hochgesteckte Haar, der breitkrempige Hut und das großzügige Dekolleté nur schwer mit ihrer Rolle als Dienstmädchen vereinbaren. Mit ausladenden Hüten und Frisuren werden in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts zwar bisweilen Edelräulein, aber eben auch Prostituierte charakterisiert, und da die junge Frau für das Wohl der Gäste zuständig zu sein scheint, ist für sie die zweite Möglichkeit in Betracht zu ziehen. Zweifel an ihrer Reputation wecken auch die Damen auf der Galerie. Zwar tragen sie die Hauben verheirateter Frauen (anders als im Entwurf, wo sie teilweise ebenfalls mit breitrandigen Hüten ausgestattet waren), doch wird der zeitgenössische Betrachter kaum ehrbare Ehegattinnen in ihnen gesehen haben, für die amouröse Spiele in der Öffentlichkeit undenkbar gewesen wären. Um die Außenwirkung aber scheint es den Paaren zu gehen, wie die Seitenblicke auf den Zuschauer zeigen. Ob ihre Liebe käuflich ist oder sie Ehebruch begehen, lässt sich nicht entscheiden; dass sie unmoralisch handeln, ist jedoch offenkundig. Und schließlich gibt der Narr auf der Treppe zu denken. Narren mögen beim Badetag am Hof oder in mondänen Heilbädern die Gesellschaft unterhalten oder sogar bestimmte Aufgaben im Kurbetrieb übernommen haben.¹² In Bildern freilich tauchen sie vor allem dann auf, wenn es darum geht, auf die Dummheit der Akteure und die Fragwürdigkeit ihrer Handlungen hinzuweisen.

In zeitgenössischen Darstellungen von Badestuben gibt es deshalb auch nichts, was sich mit den Szenen der Wandbilder vergleichen ließe. Die Zeichnungen, Stiche und Holzschnitte von Albrecht Dürer, Barthel und Sebald Beham oder Israhel van Meckenem haben trotz ihres erotischen Untertons durchwegs

genrehaften Charakter;¹³ sie zeigen nackte Frauen, die sich im Schwitzbad auf Holzbänken niedergelassen haben und sich die Zeit mit Körperpflege, Gesprächen und Neckereien vertreiben. Damit bedienen sie zwar voyeuristische Gelüste, doch liegt der Reiz in der vorgeblichen Normalität der intimen Einrichtungen, deren Zeuge der Betrachter eher zufällig zu werden scheint. Eher ist an die Bildgattung der Liebesgärten zu denken, in denen es um die Freuden der Liebe und der sinnlichen Genüsse in allen erdenklichen Variationen geht. Das Thema wird im 15. Jahrhundert zunächst idealisierend, später auch moralisierend-satirisch aufgefasst; die Folie bildet in jedem Fall die höfische Liebe.¹⁴ Im 16. Jahrhundert erweitert sich der Kreis der Festteilnehmer wie der Vergnügungen. Unter die Edelleute mischen sich nun auch Angehörige anderer Stände, die sich Musik, Tanz, Spiel, Gelagen und dem gemeinsamen Bad widmen. Die Frivolität der Darstellungen nimmt an Deutlichkeit zu; zugleich tritt die moralische Interpretation des Themas immer stärker in den Vordergrund.¹⁵ In der Albrecht Dürer zugeschriebenen Zeichnung *Die Freuden der Welt*¹⁶ beispielsweise ist die Gesellschaft so in ihre Vergnügungen vertieft, dass sie den Tod, der sich unter sie gemischt hat, nicht bemerkt. In Barthel Behams Holzschnitt *Das Gastmahl der Herodias*, wo die Enthauptung Johannes des Täufers und die Präsentation seines Hauptes durch Salome in eine Art ›Liebeslandschaft‹ integriert ist, wird die Kritik am Lasterleben der Feiernenden schon durch die Verknüpfung mit der biblischen Geschichte nahegelegt; schließlich hatten die Bußpredigten des Täufers dem unmoralischen Verhalten von Herodes und Herodias gegolten. Der Tod hat sich hier sogar schon sein Opfer ausgesucht, eine Frau, die von ihrem Galan in den Kreis tanzender Paare gebeten wird.¹⁷ Zusätzlich kommentieren in beiden Blättern Narren das Verhalten des Menschen. Bei Beham fasst ein Narr einer verheirateten Frau unter den Rock; auch der Spielmann und der Herold, der den Tanz anführt, tragen Narrengewänder. Bei Dürer läßt der Narr zum Bad im Hintergrund. Umgeben ist er von Menschen, die auch ohne Narrenkleid närrisch sind: Von Frauen, die sich einer Hose bemächtigen – ein Topos für die ›Weibermacht‹, die die Hierarchie der Geschlechter in Frage stellt¹⁸ – von einem Mädchen, das in seinem bedenkenlosen Alkoholkonsum seinem Begleiter die Bereitschaft zur sexuellen Hingabe signalisiert und damit unkeusch handelt,¹⁹ und einem ›ungleichen Paar‹ (der Würdenträger ist viel zu alt, um der Vater des Kindes zu sein, mit dem seine deutlich jüngere Partnerin schwanger geht).²⁰

243

244

245

Abb. 225–226 und 228–242 Albrecht Altdorfer, Wandmalereien des ›Kaiserbades‹, Historisches Museum Regensburg, Kat.-Nr. 328



Abb. 225 Butzenscheibenfenster
Kat.-Nr. 328



Abb. 226 Kopfeines Mädchens
Kat.-Nr. 328



Abb. 227 Altdorfer, Wandmalerei,
Liebespaar, Museum der Bildenden
Künste, Budapest



Abb. 228 Kopfeiner sich kämmenden
Frau Kat.-Nr. 328



Abb. 229 Arm mit Kanne
Kat.-Nr. 328



Abb. 230 Narr auf der Treppe
Kat.-Nr. 328



Abb. 231 Kopfeines Mannes
Kat.-Nr. 328



Abb. 232 Kopfeines Jünglings
Kat.-Nr. 328

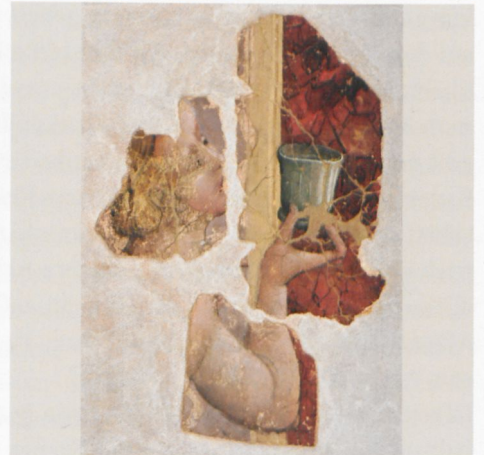


Abb. 233 Mädchen mit Becher
Kat.-Nr. 328



Abb. 234 Liebespaar Kat.-Nr. 328



Abb. 235 Mann mit Ring
Kat.-Nr. 328



Abb. 236 Paare auf der Galerie
Kat.-Nr. 328



Abb. 237 Kapitell Kat.-Nr. 328



Abb. 238 Mädchen auf der Treppe
Kat.-Nr. 328



Abb. 239 Köpfe eines Paares
Kat.-Nr. 328

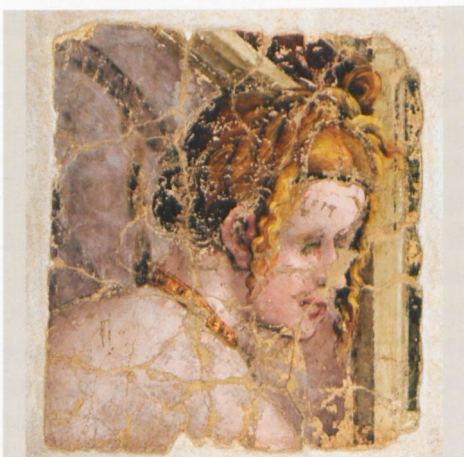


Abb. 240 Kopf der stehenden Badenden
Kat.-Nr. 328



Abb. 241 Kopf der sitzenden
Badenden Kat.-Nr. 328



Abb. 242 Hand der sitzenden Badenden
Kat.-Nr. 328

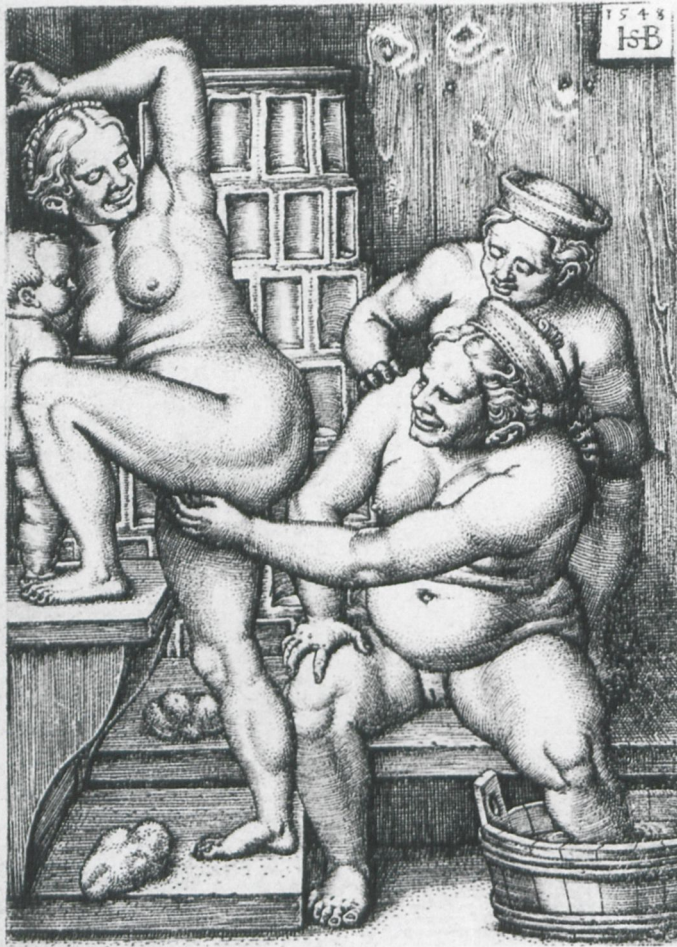


Abb. 243 Barthel Beham, Frauenbad

Der Tod hatte im ›Badezimmer‹ keinen Platz. Dennoch sind die Parallelen zwischen den modernisierten Liebesgärten²¹ und den Wandbildern des Bischofshofes nicht zu übersehen. Auch in den Wandbildern bildet den Rahmen für die Vergnügungen ein Kunstraum, der bei allem Illusionismus als solcher erkennbar bleibt, auch hier repräsentieren die Festteilnehmer unterschiedliche Stände und damit die ganze Bandbreite der Gesellschaft. Ihr Verhalten lässt sich – zumindest ansatzweise – Topoi zuordnen, die ein regelwidriges Verhältnis zwischen den Geschlechtern beschreiben. Die Dreiergruppe steht für die Weiberlist; die Mädchen machen sich die sinnlichen Begierden des Mannes zunutze, um ihre Interessen durchzusetzen. Um weibliche Dominanz geht es auch bei der Frau, die ihren Galan mit ungestümem Griff umfasst hat. Das Paar dürfte mit dem Einzelgänger zusammenschauen sein und damit die Konstellation eines ungleichen Paares mit Liebhaber verdeutlichen: Die junge Frau, die den wohlhabenden älteren Mann aus Berechnung gehelicht hat, befriedigt ihre sexuellen Bedürfnisse mit einem Jüngeren, während ihr Gatte, der die Ehe aus Liebeshölligkeit ein-

gegangen ist, wehmütig das Unterpfand gebrochener Treue betrachtet. Bei den anderen Paaren sind die Muster ihrer Beziehungen nicht so deutlich auszumachen; Berechnung ist dort aber ebenfalls im Spiel, wie die geteilte Aufmerksamkeit der Frauen zeigt. In diesem Ambiente übernehmen der Narr und die Dirne auf der Treppe die Rolle von Kommentatoren. Dass sie zusammengehören, legt das auffällige Blau nahe, in das sie gekleidet sind, dass die Gegenstände in ihren Händen symbolisch zu lesen sind, der Vergleich mit verwandten Darstellungen. In dem Mädchen hat Altdorfer ein Motiv aus der 1526 entstandenen *Susanna im Bade* wiederholt: Dort trägt eine Dienstmagd eine Kanne vom Garten, wo Susanna ihr Bad nimmt, hinauf in den Palast, in dem im Sinne einer Simultan-darstellung das Strafgericht gegen die beiden verleumderischen Alten vollzogen wird. Die Magd fungiert zugleich als Bild und Botin der Unschuld: Durch Zöpfe und Haarband als Jungfrau charakterisiert, hält sie in der Hand eine Lilie, die von der ehelichen Keuschheit ihrer Herrin kündigt. Das Gegenteil gilt für die Dirne. In ihrer Aufmachung wird sie zur Personifikation der Unkeuschheit; das Deckelgefäß, das sie vorsichtig balanciert, verweist auf den Trank der Wollust. Damit spielt sie auf eine lange Tradition an, die von der babylonischen Hure, die die Menschheit mit dem »Wein ihrer Hurerei« (Off. 17,2) ins Verderben stürzen wird, über Lasterweibchen und Fortuna-Darstellungen bis hin zu genrehaften Szenen reicht, in denen Buhlerinnen ihren Freiern Wein kredenzen. Der Narr hingegen repräsentiert die Liebeshölligkeit der Anwesenden und bleibt damit in der Rolle, die ihm auch in den ›Liebesgärten‹ zugewiesen wird. Allerdings hält er zwischen den Fingern einen weich herunterhängenden Gegenstand, der von Halm als Pritsche,²² von Franz Winzinger als Keule²³ gedeutet worden ist, dessen Beschaffenheit aber eher an ein Stück Stoff denken lässt. Seine Funktion ist nicht mit letzter Sicherheit bestimmbar, doch könnte es sich um eine Augenbinde handeln. In diesem Fall würde er die geistige Blindheit bezeichnen, mit der die Festgesellschaft in ihrer Vergnügungssucht geschlagen ist. Die Botschaft hätte auch dem Betrachter vor dem Bild gepocht, der sich die Lustbarkeiten im Schauen aneignete.

Für die Wandgemälde des Kaiserhofes wie für die erotischen Bilder des frühen 16. Jahrhunderts insgesamt stellt sich die Frage, wie das Paradox zwischen moralisierender Botschaft und Sehvergnügen im Sinne der Zeit aufzulösen ist – ob sie primär als Mahnung und Warnung vor der eigenen Anfechtbarkeit funktionierten,²⁴ ob die Bilder je nach Gusto interpretiert werden sollten,²⁵ ob die Moral nur dazu diente, das schlüpfrige Sujet zu legitimieren,²⁶ oder ob der Hinweis auf die Folgen gar den Reiz des Verbotenen betont und damit den Kitzel erhöhen sollte.²⁷ Im Falle Altdorfers wird es dafür mehrere Antworten geben. Der Maler hat sich vergleichsweise sel-

246

238

230



Abb. 244 Albrecht Dürer zugeschrieben, Die Freuden der Welt. Ashmolean Museum Oxford

ten an offen erotischen Darstellungen versucht; zum Thema Liebespaare in der Landschaft etwa, das sich in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts größter Beliebtheit erfreut hat, finden sich in seinem Werk gerade ein halbes Dutzend gesicherter Zeichnungen und Drucke, die im Wesentlichen gängigen ikonographischen Mustern folgen. Von zeitgleich entstandenen Liebespaar-Darstellungen unterscheiden sie sich in ihrer Ausrichtung auf den Betrachter. So appelliert beispielsweise das Blatt *Landsknecht mit Dirne*,²⁸ möglicherweise um 1506 entstanden, bereits in ähnlicher Weise an die Vorstellungskraft wie die Rückenfigur der Eingangswand: Die Dirne ist nur von hinten zu sehen; was sie zwischen den gespreizten Beinen offenbart, bleibt dem Blick des Landsknechts vorbehalten, der sich nach vorne gebeugt hat, um den Kaufpreis zu entrichten und nebenbei das Objekt seiner Begierde in Augenschein zu nehmen. In dieser privilegierten Position agiert er stellvertretend für den Betrachter, der das Tun mit gemischten Gefühlen verfolgen wird: mit Neugier, aber auch mit Abscheu angesichts der Direktheit, mit der der Handel abgeschlossen wird. In der Zeichnung *Zwei Landsknechte und ein Liebespaar*²⁹ sieht er darüber hinaus sein eigenes Verhalten im Bild gespiegelt: Folgt er dem Blick des massigen Landsknechts am vorderen Bildrand, entdeckt er im Feld ein Paar, das sich aneinander vergnügt. Während der innerbildliche Zuschauer das Geschehen gebannt verfolgt, wird seinem Kameraden die Sicht durch einen dicken Baum verstellt. Die unterschiedliche Wahrnehmung spiegelt sich weniger in der Körperhaltung als in der Handhabung der Waffen wider. Der Hinzutretende trägt sein Schwert quer vor dem Körper, die Rechte am Schwertknauf, als sei er bereit zu ziehen. Der Voyeur hingegen greift mit der Linken zum Schwert, dessen aufgerichtete Klinge von seiner Erregung kündigt. Der Betrachter

vor dem Bild freilich hat beides vor Augen: Er beobachtet, was der Landsknecht beobachtet, und sieht zugleich in der unkontrollierten Bewegung dessen Reaktion. Die Rolle des Voyeurs weist ihm, diesmal ohne Gegenüber, auch die 1508 entstandene Zeichnung *Liebespaar im Kornfeld*³⁰ zu. Die verheiratete Frau und der Landsknecht sind durch das hohe Gras zwar vor den Blicken der Bewohner des Weilers jenseits des Feldes geschützt – unseren Blicken bleiben sie dennoch ausgesetzt, so nötig sie die Verschwiegenheit des Ortes bräuchten. Sind sie doch im Begriff, Ehebruch zu begehen, wobei als treibende Kraft, ähnlich wie später in den Badstufenfresken, die Frau charakterisiert wird: Es ist ihre Umarmung, die den Landsknecht regelrecht die Balance verlieren lässt. In allen drei Zeichnungen geht es um Verstöße gegen das sechste und neunte Gebot,³¹ alle drei machen den Betrachter zum Zeugen sündhafter Handlungen und fordern damit sein moralisches Urteil heraus. Herausgefordert wird natürlich auch seine erotische Phantasie. Trotzdem müssen die widersprüchlichen Reaktionen nicht zum Konflikt führen. Die Paare sind in einem Milieu angesiedelt, das für die Adressaten – vermutlich Sammler aus humanistisch gebildeten Kreisen³² – exotisch genug war, um nicht auf die eigenen Erfahrungen bezogen zu werden; der satirische Unterton der Darstellungen mag zusätzlich zur Distanzierung beigetragen haben. In seinem Voyeurismus musste sich der Betrachter ohnehin nicht ertappt fühlen, schließlich sind die Zeichnungen in einem skizzenhaften Duktus gehalten, der die Dinge eher andeutet, als sie explizit zu beschreiben. Was auch immer in seinem Kopf passiert – seine Lust am Schauen bleibt unkommentiert.

Anders liegen die Dinge in dem Gemälde *Lot und seine Töchter*. Hier werden visuelles Erlebnis und Moral aufs engste miteinander verknüpft. Das Bild ist 1537 datiert und aufgrund



Abb. 245 Hans Sebald Beham, Das Fest der Herodias



Abb. 246 Albrecht Altdorfer, *Susanna im Bade*, Alte Pinakothek München

stilistischer Gemeinsamkeiten immer wieder mit den Wandmalereien des ›Badezimmers‹ verglichen worden;³³ allerdings sind die Wandmalereien zeitlich früher anzusetzen. Altdorfer zeigt Lot, der nach dem Untergang von Sodom und Gomorrha von seinen beiden Töchtern betrunken gemacht und zum Beischlaf verführt wird, als lüsternen Alten, der gierig auf die Tochter in seinen Armen blickt und zugleich ihren hell akzentuierten Körper dem Betrachter präsentiert. Der berechnende Blick aus den Augenwinkeln, mit dem die Tochter auf die Avancen des Vaters antwortet, macht deutlich, dass sie den Inzest bewusst herbeigeführt hat. Mit dem Weinglas in ihrer Hand und dem blöden Grinsen des Vaters wird freilich auch die Mitschuld Lots angesprochen: Er hat sich nicht nur im Übermaß dem Alkohol hingeeben, sondern ist auch der sinnlichen Schönheit des Mädchens erlegen. Angesichts der Verwerflichkeit der Handlung gerät der Betrachter vor dem Bild in eine kunstvoll arrangierte Zwickmühle zwischen Anziehung und Abstoßung: Der grüne Vorhang, der das Paar umgibt, scheint speziell für ihn gelüftet worden zu sein, und das auch nur für einen Augenblick – das Mädchen greift schon danach, um sich und den Vater zu bedecken. Der Be-

trachter sieht sich deshalb ausdrücklich eingeladen, den Frauenkörper in Augenschein zu nehmen und sich den Beischlaf in allen Einzelheiten auszumalen.³⁴ Unbeobachtet bleibt er dabei allerdings nicht; die zweite Tochter, die in einiger Entfernung im Mittelgrund sitzt und sich kämmt, fixiert ihn mit keckem Blick. Überdies hat er in der lächerlichen Figur Lots ein Zerrbild des eigenen Begehrens vor Augen. Und die brennende Stadt im Hintergrund erinnert daran, dass Gott Sodom und Gomorrha um jener Sünden willen vernichtet hat, derer sich Lot und seine Töchter schuldig machen und an denen er sich im Augenblick selbst delectiert (wenn auch nur in der Rolle des Zuschauers): Völlerei, Unkeuschheit und widernatürliches sexuelles Verhalten. Sofern er sich auch noch ins Gedächtnis ruft, dass nach dem Lukasevangelium (Luk. 17,28–32) das Strafgericht gegen die beiden Städte als Präfiguration des Endgerichts zu verstehen ist, muss ihm die Konsequenz für das eigene Seelenheil bewusst werden. Und doch wird er sich, nachdem der grüne Zeltvorhang einmal gelüftet ist, den subtil gemalten Verlockungen des Bildes ebenso wenig entziehen können wie Lot den Verführungskünsten seiner Töchter. Im Schauen wird er sich seiner eigenen Disposition zu sündhaftem Verhalten bewusst.³⁵ Für eine an antiken Vorbildern geschulte Malerei stellt diese Form der unmittelbaren und affektiven Wirkung ohne Zweifel den Ausweis höchsten Könnens dar. Im Rahmen der zeitgenössischen Debatte über die Berechtigung religiöser Bilder freilich wurde sie zum Problem. Schließlich kritisierten altgläubige Theologen wie Erasmus von Rotterdam, Hieronymus Emser oder Hugo von Hohenlandenberg an der Kunst ihrer Zeit nicht nur die Frivolität der Darstellungen, sondern auch deren Überzeugungskraft, die die Aufmerksamkeit ablenke und statt auf fromme und andächtige Gedanken auf die Kunstfertigkeit der Malerei ziele.³⁶ Altdorfers Bild macht zwar auf die Gefährlichkeit seiner Wirkung aufmerksam. Doch in dem Augenblick, in dem es seine Verführungskünste entfaltet, fällt es selbst unter das Verdikt der ›lascivitas‹.

Zwischen diesen beiden Polen – den Zeichnungen, die ein in Bildern und Texten omnipräsentes Thema auf originelle Art und Weise präsentieren und dabei in erster Linie die Bilder im Kopf bedienen, und dem Gemälde von Lot und seinen Töchtern, das die moralische Botschaft mit der Überzeugungskraft des Visuellen verknüpft – ist wohl das Konzept der Regensburger Wandmalereien anzusiedeln. Wie wir gesehen haben, rekurrieren die Figuren und Szenen auf gängigen Topoi, die für den zeitgenössischen Betrachter sicher leichter zu identifizieren waren, als das heute der Fall ist. Die Formelhaftigkeit wird der Darstellung dominanter, ehebrecherischer und berechnender Frauen von ihrer Brisanz genommen haben. Gleichzeitig dürfte es schwergefallen sein, sich der Wirkung der Bilder zu

entziehen, die so glaubhaft schienen und doch nicht minder betrügerisch waren als die ›Weiber‹, von deren Listen sie berichteten. Die Binde des Narren muss man deshalb auch als Warnung vor der Illusion der Malerei, mithin der begrenzten Aussagekraft des Sichtbaren, verstehen.³⁷ Das hätte der Betrachter, der etwa den Lockungen der beiden Frauen an der Badekufe gefolgt wäre, am eigenen Leib erfahren. Er wäre betrogen worden, nicht anders als die Männer, deren unrühmliche Rolle ihm die Bilder vor Augen führten. Von der Aporie des Lotbildes sind die Wandgemälde dennoch weit entfernt. Dem Schrecken, der sich dort in das Begehren mischt, entspricht hier die Verblüffung über die gelungene Täuschung. Unter den wenigen erhaltenen Wandmalereien des 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen gibt es nichts, was sich mit der Ausstattung des ›Badezimmers‹ vergleichen lässt. Räume, in denen besonders frivole Bilder versammelt waren, hat es jedoch offenbar mehrfach gegeben; hier sei nur an das ›Nüditäten-Zimmer‹ des Markgräflin Durlachischen Hof zu Basel erinnert, das Badeszenen von Hans Baldung Grien versammelte.³⁸ Das geistliche Amt des mutmaßlichen Auftraggebers Johannes III., Pfalzgraf bei Rhein, stand dem Wunsch nach einem Auge und Sinne betörenden Raum wohl kaum entgegen; hatte doch schon im 14. Jahrhundert Heinrich von Langenstein den frivolen Badeszenen im Hause des Mainzer Stadtkämmerers und Domherrn Graf Johann von Eberstein einen lehrhaften Sinn unterlegt. In den vor Wollust ›triefenden‹ Darstellungen solle letztlich nur das Wort des Johannes-Briefes (1. Joh. 2,16) illustriert werden, in dem es heißt: »Alles was auf der Welt vorhanden ist, ist Begehrlichkeit des Fleisches, oder Begehrlichkeit der Augen oder Übermut des Lebens.«³⁹



Abb. 247 Albrecht Altdorfer, Zwei Landsknechte und Liebespaar, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling Kopenhagen

- 1 Öltempera auf Putz; Regensburg, Museen der Stadt Regensburg/Budapest, Museum der Bildenden Künste. Die ausführlichste Würdigung der Wandmalereien immer noch von Halm P. 1932, S. 207–230. Vgl. ferner Friedländer 1891, S. 93–97, S. 126; Benesch 1930, S. 179–188; Winzinger 1975, S. 55f., 120f.; Angerer 1995, S. 195f.; Bushart 2004, S. 322–329.
- 2 Schmidt W. 1890, Sp. 417f., Sp. 417. Zur präzisen Lektüre der Hinweise auf Fundort und -umstände vgl. Riegel 2007, S. 139–157.
- 3 Die Zweifel wiegen umso schwerer, als ein um 1390 freskiertes Zimmer auf Burg Runkelstein, das Halm als Referenz für die Funktion als »Badestube« angeführt hat, mittlerweile als Repräsentationsraum gilt; vgl. zuletzt Opitz 2008, S. 467–480.
- 4 Riegel 2007, S. 139–157.
- 5 Friedländer kannte noch sechs Aufnahmen, deren Platten jedoch binnen kürzester Frist verschollen waren: Friedländer 1891, S. 94; die vier Abzüge wurden Anfang der dreißiger Jahre von Peter Halm (Halm P. 1932) veröffentlicht.
- 6 Feder in Schwarzbraun, hellblau und rosa laviert und mit Röteln quadriert, 262 x 405 mm, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz, Nr. 1698 OR; vgl. Winzinger 1952, Nr. 112.

- 7 Halm P. 1932, S. 214. Nach Riegels Rekonstruktion resultiert die Nische daraus, dass die Außenmauer des Stiftsturms von St. Johann zugleich als Südwand des Raumes diente: Riegel 2007, S. 150.
- 8 Riegel 2007, S. 140.
- 9 So heißt es bei Peter Halm: »Wer sich – vielleicht selbst den Genüssen des Bades hingegeben – in diesem Raum aufhielt, sollte sich nicht den Bildern ›gegenüber‹ gestellt sehen, sondern sich selbst dieser glücklichen Existenz teilhaftig fühlen. Er konnte sich schmeicheln, der Mittelpunkt jener vornehmen Gesellschaft zu sein, die mit unbeschwerter Daseinsfreude und heiterem Gepräge eine ganze Flucht geschmückter Gemächer erfüllte.« Halm P. 1932, S. 209.
- 10 Angerer 1995, S. 195.
- 11 In ähnlicher Tracht hat Altdorfer Bauern in seinen Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I. (fol. 146r und fol. 152r; Winzinger 1952, Nr. 78 und Nr. 91) oder in den Holzschnitten zum Triumphzug (Winzinger 1963, Nr. 77–80) dargestellt.
- 12 So Halm P. 1932, S. 210.
- 13 Vgl. Röver-Kann 2001. Zu den Badesitten in öffentlichen Bädern vgl. Tuchen 1999.



Abb. 248 Albrecht Altdorfer zugeschrieben, Landsknecht mit Dirne, Privatbesitz



Abb. 249 Albrecht Altdorfer, Liebespaar im Kornfeld, Kunstmuseum Basel

- 14 Moxey 1980, S. 125–148; Vignau-Wilberg 1984, S. 43–52; Bevers 1994.
 15 Vgl. Kutschbach 1998, S. 82–125.
 16 Feder in Hell- und Dunkelbraun, 212 x 330 mm; Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. P.I. 285; vgl. Kutschbach 1998, S. 124.
 17 Vgl. Noll 2004, S. 427–429.
 18 Zum Kampf um die Hose vgl. Metken 1998; zur ›Weibermacht‹ Smith 1995.
 19 Vgl. Moxey 1980, S. 138–141.
 20 Stewart 1977.
 21 Ihnen wären vergleichbare Darstellungen aus anderen Traditionslinien – dem Jungbrunnen und den Planetendarstellungen – zur Seite zu stellen, die in etwas anderem Rahmen die gleiche Thematik behandeln. Vgl. insbesondere Behams großformatigen ›Jungbrunnen‹ und das Planetenbild der Venus aus der Georg Pencz zugeschriebenen Serie der Sieben Planeten (Hollst. 93).
 22 Halm P. 1932, S. 210.
 23 Winzinger 1975, S. 95.
 24 So etwa Koerner 1993.
 25 Vgl. Noll 2004, S. 349–390.
 26 Vgl. Hinz 1993, S. 199–230.
 27 Vgl. Ties 2005 (2007), S. 167–221.
 28 Feder in Schwarz, weiß gehöht auf rötlich-braun grundiertem Papier, 170 x 134 mm, Niederländischer Privatbesitz; zur Zuschreibung und (nicht unproblematischen) Datierung vgl. Mielke 1988, S. 36, Kat. Nr. 8.

- 29 Feder in Schwarz auf rotbraun grundiertem Papier, weiß gehöht, 176 x 137 mm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamlng Nr. TU 90,1. Vgl. Winzinger 1952, Nr. 7 und Mielke 1988, S. 38, Kat. Nr. 10.
 30 Feder in Schwarz, 221 mm x 149 mm, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett. Winzinger 1952, Nr. 11; Mielke 1988, S. 64, Kat. Nr. 28.
 31 Zu den Parallelen zu Illustrationen der Zehn Gebote vgl. Noll 2004, S. 397f.
 32 Zum Versuch einer Rekonstruktion möglicher Adressaten von Altdorfers Kunst vgl. Bushart 2004, S. 40–53.
 33 Lindenholz, 107,5 x 189 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. Vgl. Benesch 1930; Winzinger 1975, Nr. 55.
 34 Der zurückgeschobene Schleier der Tochter konnte vermutlich mit deren Käuflichkeit assoziiert werden; zum Schleier vgl. Bevers 1994, S. 15.
 35 Zu möglichen Bezügen zu den Sündenfall-Darstellungen Hans Baldung Griens vgl. Bushart 2004, S. 329–331.
 36 Bushart 2004, S. 332–336.
 37 Dass die Augen den Verstand irreleiteten, hatte Altdorfer bereits in ›Susanna im Bade‹ zum beherrschenden Motiv gemacht: vgl. Bushart 2004, S. 285–311.
 38 Auch diese Bilder spekulierten übrigens auf die Schaulust des Betrachters, um sie sogleich zu enttäuschen: vgl. Brinkmann 2007, S. 115–123; De Bruyn/Op de Beek 2003, S. 81–87.
 39 Henricus de Hassia, *Tractatus de cursu mundi sub figura deversarum picturarum secularium*; vgl. Martin 1906, S. 233.