Symbolik und Gebärdensprache bei Niklaus Manuel und Urs Graf

Autor(en): **Andersson, Christiane**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **37 (1980)**

Heft 4: **Studien zu Niklaus Manuel : Kolloquium im Kunstmuseum Bern, 26. November 1979**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-167435

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Symbolik und Gebärdensprache bei Niklaus Manuel und Urs Graf

von Christiane Andersson

Bei genauer Betrachtung des erhaltenen Werkes von Niklaus Manuel und Urs Graf bemerkt man, in welchem Maße ihre Schöpfungen äußerst mitteilsame und ausdrucksstarke Kunstwerke sind. Solche Beredsamkeit haben die beiden Schweizer Künstler unter anderem mittels einer lebhaften Anwendung der damals üblichen Symbol- und Gebärdensprache erreicht. Allerdings sind diese Verständigungsmittel dem heutigen Betrachter zum größten Teil nicht mehr geläufig. Der Sinngehalt ihrer Werke ist aber nicht unwiderruflich verschüttet durch die Verdrängung des kulturellen Milieus, aus dem sie hervorgegangen sind. Die volkstümlichen Kommunikationsarten der deutschsprachigen Schweiz am Anfang des 16. Jahrhunderts haben in verschiedenen Gattungen der Literatur und Kunst sowie im Brauchtum des Volkes ihre Spuren hinterlassen. Durch sie läßt sich manches wieder aufdecken und die ursprüngliche Bedeutung alter Kunstwerke bestimmen.

Was das Verständnis gewisser Gebärden in den Werken Manuels und Grafs anbelangt, muß man davon ausgehen, daß diese in früheren Jahrhunderten allgemein eine viel präzisere Bedeutung hatten, als es heute der Fall ist, und daß Gebärden bei der Verständigung der Leute unter sich eine größere Rolle spielten als heute. Angesichts dieser Tatsache mag der erstaunliche Reichtum an verschiedenartiger Gestik in den Werken dieser Künstler nicht verwundern. Über die wirkliche Bedeutung lassen sich oft nur Vermutungen aussprechen, bei einigen jedoch ist sie aus dem Bildzusammenhang zu erkennen. Die gewonnenen Einsichten finden durch Vergleiche mit ähnlichen Beispielen auf anderen Kunstwerken, sowohl früheren als auch späteren, ihre Bestätigung. Oft vererbten sich Gebrauch und Bedeutung einer Gebärde von einer Generation auf die andere, mitunter bis in unser Jahrhundert hinein. Gebärden stehen häufig mit der um 1520 in der Schweiz üblichen Symbolsprache in Beziehung. Im Folgenden wird dargelegt, wie in Werken von Graf und Manuel Gestik und Metapher in beziehungsvoller Wechselwirkung aufeinander abgestimmt sind und wie diese beiden Künstler mit ähnlichen Ausdrucksmitteln zu gleichen Themen recht unterschiedliche Einstellungen an den Tag legen.

Eine Niklaus Manuel zugeschriebene Zeichnung einer sitzenden Frau mit einem bellenden Hund (Abb. 1) besitzt eine merkwürdig bedeutungsschwere Stimmung, ohne daß man heute auf den ersten Blick den Sinn der Darstellung begreift. Obwohl Schilling mit seiner Beobachtung, der Hund sei eine Anspielung auf den Charakter der Frau[1] schon andeutungsweise auf die Absicht des Blattes eingegangen ist, bleibt noch manches ungeklärt. Mittelpunkt der Aussage dieser Zeichnung ist der spannungsgeladene Kontakt zwischen Frau und Hund. Unbekümmert blickt sie das energisch bellende Tier an. Die Bedeutung dieser Begegnung erklärt sich aus den symbolischen Vorstellungen, die man in Manuels Generation mit Hunden assoziierte. Damals galt das Tier in bezug auf eine Frau unter anderem als Sinnbild des Liebhabers[2] oder der Geilheit schlechthin[3]. Aus diesem Zusammenhang heraus wurde auch der Hundebiß als Metapher des Geschlechtsverkehrs[4] verstanden. Deshalb erscheint oft in bildlichen Darstellungen von Liebespaaren ein Hund neben der meist sitzenden umworbenen Frau. Ein typisches Beispiel dieser Gattung liefert ein Bildteppich, um 1400 in Arras entstanden[5], auf dem ein Herr mit zärtlicher Gebärde einer sitzenden Dame sein Herz anbietet. Wie die Gefühle des Verliebten durch das überreichte Herz versinnbildlicht werden, so wird auch sein erotisches Interesse an der Dame durch den sie anbellenden Hund ausgedrückt. Auch im graphischen Werk des Meisters BR mit dem Anker findet sich diese Symbolik. In seinem

Abb. 1 Niklaus Manuel: *Frau mit Hund.* Helldunkelzeichnung. Städelsches Kunstinstitut Frankfurt.

Kupferstich des «ungleichen Paares», um 1485 entstanden[6], verdeutlicht ein stehender Hund das Sinnliche der Beziehung zwischen einem alten Narren und einer jungen Frau. Im Vordergrund von Urs Grafs Zeichnung eines «ungleichen Paares[7]» hat der Künstler neben anderen Symbolen des Geschlechtsaktes[8] einen stehenden oder tanzenden[9] Hund mit einbezogen.

Wie bei Manuel wird auch sonst in der deutschen Kunst dieser Epoche bei themengleichen Darstellungen der Liebhaber gelegentlich weggelassen und durch den Hund vertreten. Beispielsweise hat Schäufelein um 1505 auf einem Studienblatt[10] eine sitzende Frau mit einem zu ihr hochspringenden Hund, ohne den Liebhaber, skizziert. Auf dieser Zeichnung, die vielleicht als Musterblatt dienen sollte, gesellt sich die Hundeliebhaberin zu einer Jungfrau mit einem Vogel auf dem Arm. Auch dieses Tier muß im entsprechenden Zusammenhang als erotisches Symbol aufgefaßt werden[11].

Den veränderten sozialen Bedingungen der Zeit entsprechend, löste sich die in höfischen Gattungen der Kunst und Literatur des Mittelalters entwickelte Bildsprache von ihrem ursprünglichen Zusammenhang und nahm mehr volkstümlichen Charakter an. So trifft man zu Manuels Zeit das Bild des Hundes am Bein einer Frau nicht mehr auf Wandteppichen, sondern eher in populären Redensarten und bürgerlichen Kunstformen an. Beispielsweise wird in einem deutschen Volkslied des 16. Jahrhunderts eine Frau mit dem Ausdruck, sie habe «zween hundt an einem beine[12]», als untreu bezeichnet. Der volkstümlichen Bildgestaltung bediente sich eine um 1530 entstandene anonyme süddeutsche Zeichnung (Abb. 2), die große Ähnlichkeit mit Manuels Blatt (Abb. 1) aufweist. Sie trägt die Inschrift: «fuchsle bescher mir dein schwenzle.» Tatsächlich wird hier der geile Hund durch einen Fuchs[13] ersetzt, um mit diesem Tier auf derbhumorvolle Weise das hergebrachte Bild der Frau mit Hund durch ein Wortspiel zu bereichern, das sich aus dem Ausdruck «den Fuchsschwanz streichen[14]» und der anzüglichen Bedeutung des «Schwanzes[15]» ergibt. In der Umgangssprache des 16. Jahrhunderts heißt eigentlich «den Fuchsschwanz streichen» jemandem schmeicheln, doch spricht aus der Zeichnung eine andere Absicht. Auf dem gleichen Wortspiel beruht beispielsweise auch eines der beliebten profanen Motive der Schweizer Glasmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts. Bei dieser häufig auf Zunftscheiben angewandten Darstellung streicht ein Fuchs seinen Schwanz zwischen den Beinen einer stehenden, nackten Frau hindurch[16]. Gelegentlich kommt ein zweites erotisches Motiv hinzu: neben der Nackten steht ein Jäger, der mit seiner Flinte auf ihre Scham zielt[17]. Die Jagd gehört zu den ältesten Metaphern für die Liebeswerbung oder den Geschlechtsverkehr, und besonders in Jagdbildern spielt der Hund eine zweideutige Rolle. Noch heute gehört die Jagd zur volkstümlichen erotischen Bildersprache. Eine um 1974 gedruckte deutsche Ansichtskarte faßt

Abb. 2 Anonym süddeutsch: *Frau mit Fuchs.* Federzeichnung. Universitätsbibliothek Erlangen.

alle Einzelheiten dieser Symbolik zusammen. Unterhalb der Abbildung eines modernen «ungleichen Paares» – eines alten Jägers und der von ihm umarmten jungen Geliebten – stehen folgende Verse: «In meinen jungen Jahren / da ging ich oft zum Wild / die Schnepfe dort zu jagen / wie hab ich dann geknallt! / Wie stieß ich gern und mächtig / den Ladstock in den Lauf / Wie stand der Hund so prächtig / wenn's auf die Sau ging drauf / ... Die Jagd, die ist geschlossen / verrostet ist's Gewehr / das Pulver ist verschossen / Der Hund, der steht nicht mehr!»

Weder in der verschleierten Form des Jagdhundes noch als einfaches Bild des liebesbegierigen Mannes bei einer umworbenen Frau hat Niklaus Manuel den Hund dargestellt. Diese volkstümliche Metapher scheint in seiner Zeichnung einer persönlichen Aussage zu dienen, die sich ebenfalls der Gebärde der Hände bemächtigt. Die ungewöhnliche Gebärde fällt durch ihre scheinbare Unmotiviertheit auf. Da aber zu Manuels Zeit ehrenwerte Frauen allgemein die Hände übereinandergelegt und geschlossen hielten[18], sind die offenen Hände möglicherweise von Bedeutung. Sie scheinen Geld zu verlangen. Anhand dieser Gebärde will wohl der Künstler die Gunst der Dargestellten als käuflich offenbaren. Hinsichtlich seiner allgemeinen Einstellung zu den Frauen und seines häufigen Gebrauches von Gebärden als Bedeutungsträger gewinnt diese Deutung an Wahrscheinlichkeit. Wenn sie zutrifft, schildert Manuel in dieser Zeichnung (Abb. 1) sowohl die erotische Anziehungskraft einer Frau, wie sie durch den erregten Zustand des Hundes betont wird, als auch deren lieblose, gewinnsüchtige Natur. Es ergibt sich eine konfliktreiche Einheit von Begehren und Abstoßen, die leicht zum Verhängnis werden kann. Somit ist dieses Blatt keine belanglose Genredarstellung, sondern ein Zeugnis für Ma-

nuels Beschäftigung mit der Wankelmütigkeit, Treulosigkeit und Käuflichkeit der Frauen, Themen, die in seinem Werk eine bedeutende Rolle spielen[19].

Auch Urs Graf bedient sich der Tiersymbolik und der Gebärdensprache in einer Zeichnung[20], in der er das käufliche Wesen einer Frau deutlich macht. Durch die Maus, die sie an einer Leine spazierenführt, und den Laib Brot, den sie mit der Rechten anbietet, offenbart der Künstler auf satirische Art das Gewerbe einer Dirne. Wie der Hund war auch die Maus mit symbolischer Bedeutung befrachtet. Als «Maus» bezeichnete man in der Umgangssprache des 16. Jahrhunderts das weibliche Geschlecht[21] oder, als Pars pro toto, eine Hure. Beispielsweise wird eine Dirne in einem Schweizer Fastnachtspiel dieser Zeit «Müserin» genannt[22]. Die Vorstellung des weiblichen Geschlechts als selbständiges Tier, das sich von der Frau trennen konnte, gehörte zu den beliebten Themen der Schwankliteratur des Mittelalters[23]. Ähnlich wie Manuel, der die Anziehungskraft der Frau durch die symbolische Bedeutung des Hundes und seine Reaktion auf sie zeigt, verwendet auch Graf die symbolische Vorstellung von der Maus, um das Erotische an der Frau ins Bild setzen zu können. Hinzu kommt bei Graf das Feilhalten eines Brotlaibes, das damals als Gebärde der Liebeswerbung verstanden wurde. Das einladende Überreichen von Brot als Ausdruck der Begierde – unter der Bevölkerung wohl eine geläufige Verständigungsart – fand seinen literarischen Niederschlag in den Volksliedern und Schwänken dieser Epoche[24]. Unter Verwendung der anzüglichen Bedeutung des angebotenen Brotes und der Darstellung des Geschlechts als selbständiges Tier hat Graf das Bild einer Prostituierten gezeichnet, die das Mittel ihres Lebensunterhaltes öffentlich spazierenführt. Gegenüber Manuels Auffassung fehlt bei Graf typischerweise das Wehmütige an der Erkenntnis der Käuflichkeit der Schönen, bei ihm überwiegt ein witzig-satirischer Ton.

In seiner Zeichnung einer nackten jungen Frau mit einem Spinnrocken in der Linken, die unter einer Banderole vor braunschwarz getuschtem Hintergrund steht[25], bedient sich Niklaus Manuel ebenfalls der geläufigen erotischen Metaphern- und Gebärdensprache seiner Epoche. Hinsichtlich der Technik erinnert der dunkle Hintergrund, der die Figur reliefartig hervortreten läßt, an Dürers Proportionsstudien[26], jedoch hat Hans Christoph

Abb. 3 Anonym italienisch: *Allegorische Tätigkeiten.* Kupferstich. British Museum London.

von Tavel mit Recht betont, daß hier mehr als eine Aktstudie gemeint ist. Man muß aber wohl davon ausgehen, daß der Spinnrocken in diesem Zusammenhang wahrscheinlich nicht als Merkmal der Parzen oder Hexen fungiert, wie von Tavel meint, sondern eher als erotisches Symbol. Als verschleierter Ausdruck für den Geschlechtsverkehr gehört das Spinnen mindestens seit dem 15. Jahrhundert zu den volkstümlichen Vorstellungen im deutschsprachigen Raum. Besonders beliebt scheint es in der derben Sprache des spätmittelalterlichen Fastnachtspiels gewesen zu sein[27]. Die erotische Bedeutung des Spinnens war in nördlichen wie in südlichen Teilen Europas gleichermaßen geläufig. In Italien findet sich das Motiv schon Ende des 15. Jahrhunderts auf einer Kupferplatte[28] aus der Gegend Venedigs (Abb. 3). Hier sitzt eine spinnende Frau zwischen einem Dudelsackpfeifer und einem Löffelschneider, wobei die Löffel als Zeichen sinnlichen Genusses[29] erscheinen und das Musikinstrument wegen seiner Form als zweideutig zu verstehen ist. Obwohl der Sinngehalt aller Einzelheiten dieses Bildes noch nicht völlig erschlossen ist, sind die Tätigkeiten der drei Figuren zweifellos als lasziv zu verstehen. Im Norden findet sich in der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts die spinnende Frau in Bordellszenen wieder, wie beispielsweise auf einem Gemälde des Quirin van Brekelenkam[30], auf dem eine neben ihrem Bett sitzende junge Frau unter dem verschleierten «Geschäftszeichen» eines Vogelkäfigs[31] spinnt. In zwei Gemälden des Pieter Pietersz[32] wird die Beziehung von Liebespaaren durch den Spinnrocken in der Hand der Frau und die Gebärde des Liebhabers, der die Frau zärtlich ansieht oder ihr an die Brust faßt, verdeutlicht. Noch bei Watteau, um 1715, findet sich der Spinnrocken als verschlüsselte Aussage in galanten Gemälden[33]. In Deutschland ist das Motiv überwiegend in der Graphik lokalisiert. Beispielsweise in der Generation vor Niklaus Manuel erscheint die Spinnerin (Abb. 4) in Israhel van Meckenems Kupferstichserie von Paaren[34], die sich mit allerlei zum Teil doppeldeutigen Beschäftigungen, wie Lauten- und Orgelspiel, amüsieren. Im Stich einer beim Kartenspiel über ihren Partner triumphierenden Frau (Lehrs 510) greift Meckenem auf eine beliebte Darstellungsform der Weibermacht zurück, während er bei dem auf einem Bett sitzenden Paar (Lehrs 508) diesmal unverschlüsselt auf die dieser Serie zugrunde gelegte Absicht hindeutet. Auch die Umgangssprache der Zeit verbindet mit der Tätigkeit des Spinnens präzise Vorstellungen. Manuels Generation bezeichnete eine Liebschaft unter anderem mit der Redewendung «jemanden an der Kunkel haben[35]». Aus diesem Zusammenhang erklärt sich die Kunkel, die in einer satirischen Darstellung Urs Grafs, in der er sich über die Laster der Landsknechte lustig macht, erscheint[36]. Wie die anderen hier von der geschulterten Stange des schreitenden Kriegers hängenden Gegenstände – Vogel, Maus[37] und Brille[38] – soll auch die Kunkel zeigen, daß der deutsche Söldner den

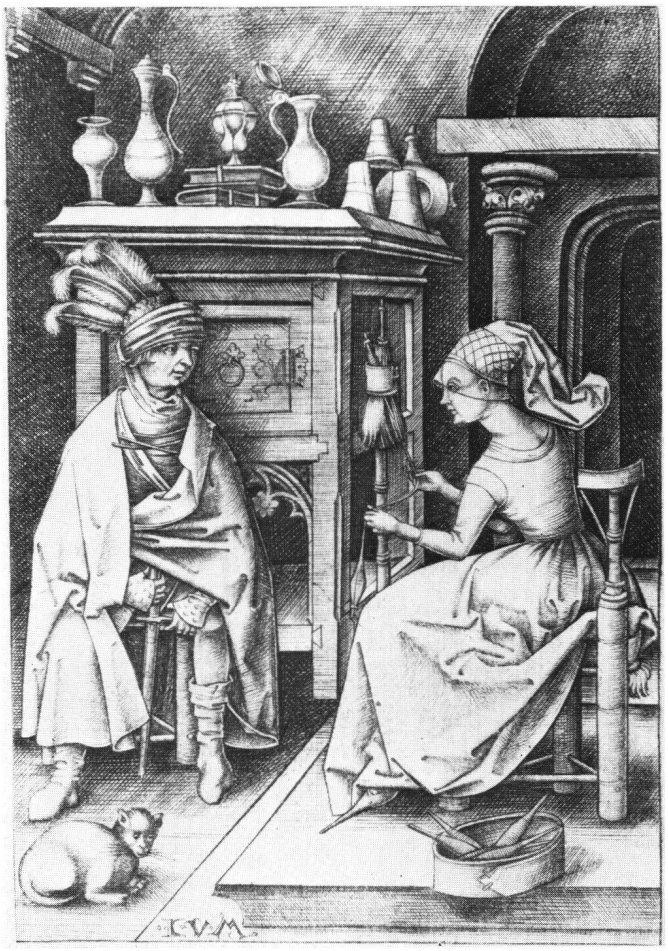

Abb. 4 Israhel van Meckenem: *Der Besuch bei der Spinnerin.* Kupferstich. Kunstsammlungen der Veste Coburg.

Frauen verfallen ist. Zahlreich erscheinen auch Spinnstuben[39] in der deutschen Graphik und angewandten Kunst dieser Epoche und bezeugen den zugleich anstößigen und moralisierenden Ton, der bei populären Kunstgattungen, die zweierlei Absichten dienen, nicht außergewöhnlich war.

Zum klaren Verständnis von Manuels Zeichnung einer nackten Schönheit trägt nicht nur die Bedeutung des Spinnrockens, sondern auch die Gebärde dieser Figur bei. Kokett schaut sie auf den Rocken und streckt dabei die offene Linke aus. In der Karte Wilde Fünf des Spielkartenmeisters (Abb. 5) ist diese Geste des Wildweibchens der unmißverständliche Ausdruck ihrer Liebesbereitschaft, die sie dem links neben ihr die Laute spielenden Freier mitteilt. Außer der Begierde wird mit der offenen Hand aber vermutlich in manchen Beispielen auch der Anspruch auf Zahlung ausgedrückt. So muß wohl die gleiche Gebärde, wie sie in Urs Grafs Zeichnung einer Dirne aus dem Jahre 1518 erscheint (Abb. 6), verstanden werden[40]. Trotz einer Schwangerschaft, die an der aufgeplatzten Bauchpartie ihres Kleides sichtbar ist, wirbt sie

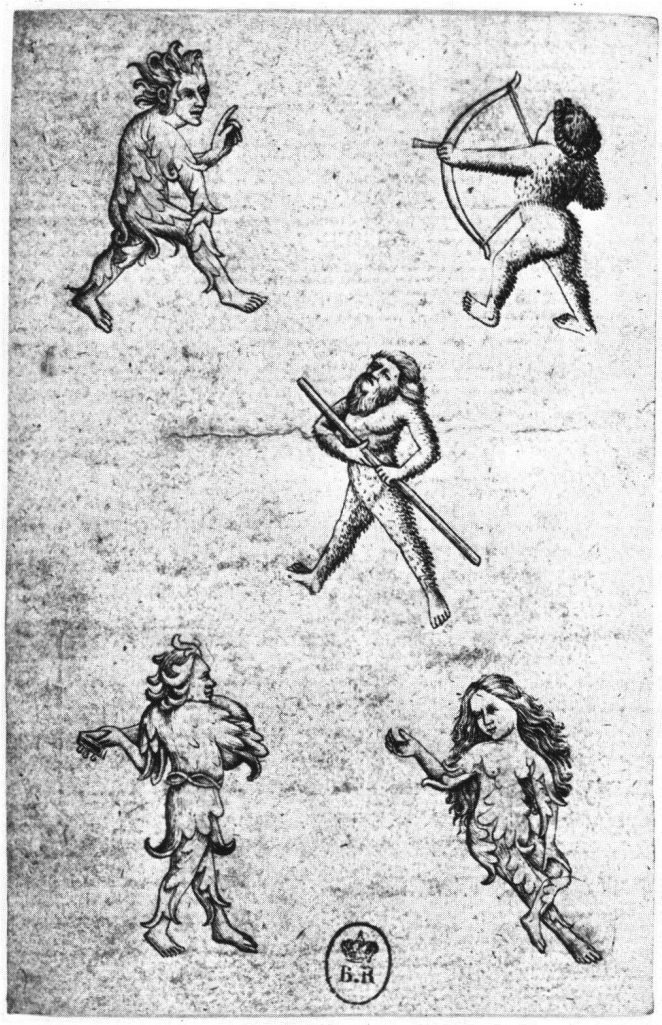

Abb. 5 Meister der Spielkarten: *Wilden-Fünf.* Kupferstich. Bibliothèque Nationale Paris.

weiterhin um Kunden. Die Bereitschaft des unsichtbaren Partners, auf das von ihr angebotene Geschäft einzugehen, bezieht der Künstler in witziger Art auf sich selbst, denn auf dem Mieder ihres Kleides steht: «O ANELI ICH WOT GERN.»

In Niklaus Manuels Zeichnung eines unter einem Bogen mit Kampfszene stehenden Eidgenossen[41] erkennt man eine sehr ähnliche Gebärde, die vermutlich die Absichten des jungen Kriegers ausdrücken soll. In seiner Erläuterung zu diesem Blatt greift HANS CHRISTOPH VON TAVEL mit Recht die Frage des militärischen Ansehens der Eidgenossen auf und betont den daraus folgenden, nie zuvor gekannten Wohlstand. Gerade wegen des Rufes der Unbesiegbarkeit und des um 1507 noch intakten Selbstverständnisses der die kriegerische Laufbahn beschreitenden Eidgenossen scheint die Gebärde des Dargestellten jedoch nicht «verlegen[42]» zu sein, wie VON TAVEL meint. Die ausgestreckte offene Rechte drückt vielmehr den Anspruch auf Kriegssold und auf einen Anteil der Beute aus. Sein Begehren nach Lohn bekräftigt er mit der Linken, die ans Schwert greift, um an den Wert seines militärischen Könnens zu erinnern. Daß der Kriegssold als Antrieb des Reislaufens an höchster Stelle stand, erfährt man aus manchen archivalischen Quellen der Zeit und auch bei Niklaus Manuel aus dem Text auf der Rückseite der Allegorie des Kriegers, der zum Bettler wird[43]. Die Verse, die allerdings kaum von Manuel selbst verfaßt wurden[43a], beschreiben die landläufige Einstellung zum Reisläufer. Solange er eine wohlbestückte Geldtasche bei sich trägt, ist ihm die Gunst der Frauen und Freunde sicher. Doch währt die Treue nicht länger als das schnell verpraßte Geld. Der mittellose Söldner verarmt auch menschlich. Deshalb bedeutet der Sold in jeder Hinsicht die Existenzbasis des Kriegers. Ähnliche Lebensbedingungen trafen auch für die Dirnen zu, die um des Geldes willen ihre Eingliederung in die städtische Gesellschaft einbüßten und ihre Gesundheit aufs Spiel setzten. Wenn man bei der Zeichnung Manuels annehmen darf, daß der Eidgenosse durch seine Gebärde nicht Verlegenheit, sondern Geldgier ausdrücken will, so erscheint die Geste der Dirne in der Zeichnung Urs Grafs (Abb. 6) das Gleiche mitteilen zu wollen. Hier wie dort erfaßt die Gebärde das Wesentliche von der Lebensform der Verdingbaren des Zeitalters.

Ähnlich wie Manuels Aktzeichnungen mit tuschierten Hintergründen, die ihre Funktion als Aktstudie mit beziehungsvollen Aussagen zum Thema der Frau verbin-

Abb. 6 Urs Graf: *Werbende Dirne,* 1518. Federzeichnung. Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.

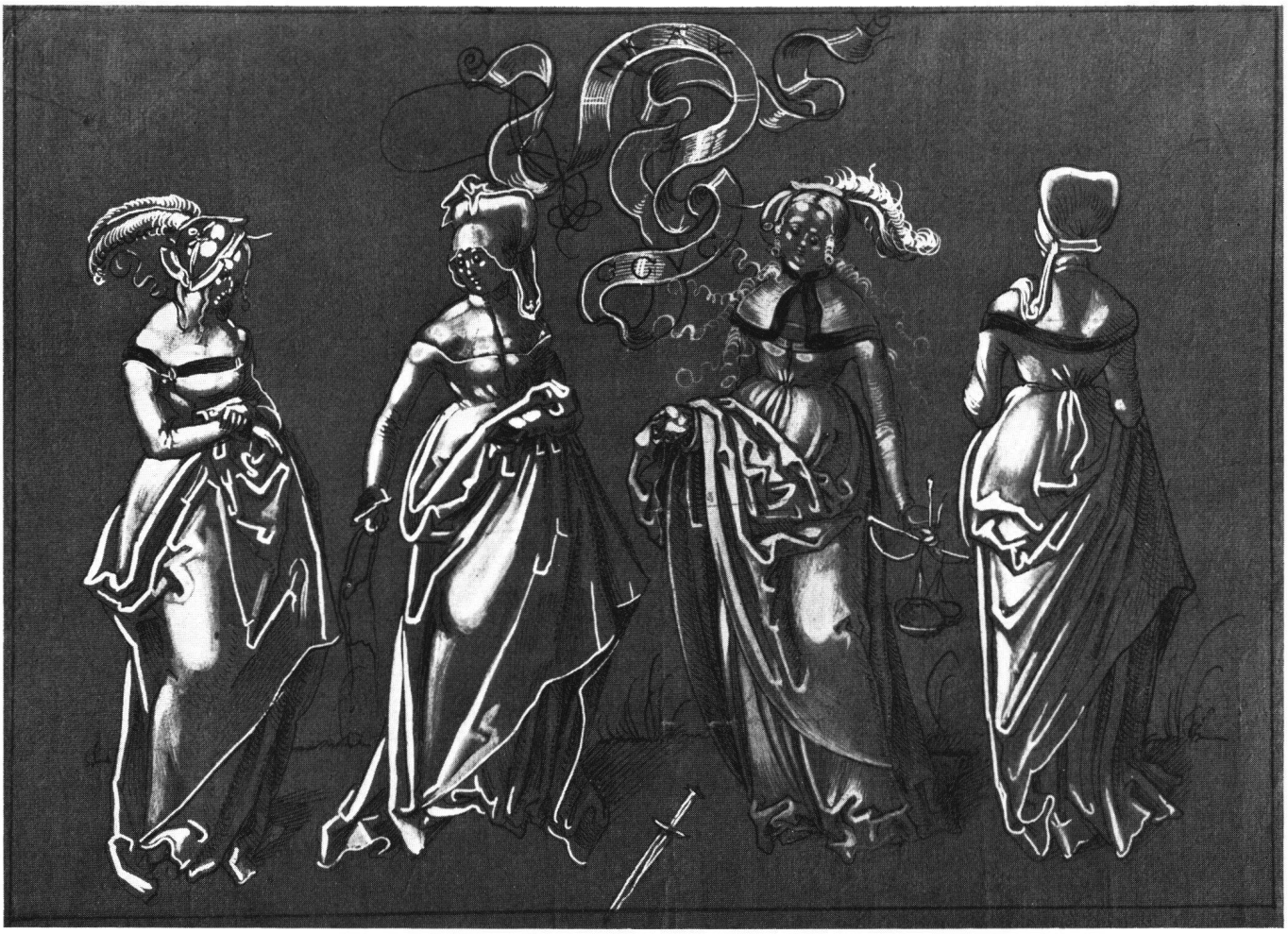

Abb. 7 Niklaus Manuel: *Vier allegorische Frauengestalten.* Helldunkelzeichnung. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

den, ist auch sein Blatt mit Kostüm- und Bewegungsstudien (Abb. 7) reich an allegorischer Bedeutung. Die zwei mittleren Figuren sind Anspielungen auf die Weibermacht und die unkeusche Liebe. Die Figur links von der Banderole hält eine Unterhose, ein Kleidungsstück, das in der allegorischen Bildsprache des ausgehenden Mittelalters als Zeichen der männlichen Vorherrschaft verstanden wurde, denn zur weiblichen Garderobe gehörte es damals noch nicht. Wie man noch heute unter Ehepartnern scherzhaft unterscheidet, welcher von beiden «die Hosen trägt», so amüsierte man sich schon im 14. und 15. Jahrhundert in deutschen Volkserzählungen und in der Graphik über den Ehestreit um die Herrschaft im Hause, der als Kampf um eine Hose dargestellt wurde. Üblicherweise trug die Frau den Sieg davon, wie zum Beispiel in einem Kupferstich des Israhel van Meckenem angedeutet wird (Lehrs 504 «Kampf um die Hose[44]»). In Urs Grafs Zeichnung einer herrschsüchtigen Ehefrau, umringt von fünf Putten[45], hängt die erkämpfte Hose wie ein Siegesbanner am Stecken, der von einem Putto-Fähnrich emporgehalten wird. Von den restlichen Putten richtet einer mißtrauisch seinen Spieß gegen die Frau, während der links Stehende seinen Genossen mahnend auf die Hose aufmerksam macht, als ob er die Lage als hoffnungslos bezeichnen wollte. Der fliegende Putto will das Ärgernis nicht mehr mit ansehen. Beim Davonfliegen wendet er der Frau seine Kehrseite zu und drückt wohl damit auch Urs Grafs Einstellung zu dominierenden Frauen aus. In Manuels Zeichnung ist die Hose ebenfalls in die Gewalt der Frau geraten, die selbstsicher und zufrieden auf das Zeichen ihrer Herrschaft herunterschaut.

Auf Manuels Zeichnung der vier allegorischen Frauengestalten (Abb. 7) hält die Figur rechts von der Banderole eine Waage. In der spätmittelalterlichen Bildersprache diente dieses Instrument nur einem Zweck: zum Bestimmen des «Gewichtes» der Liebe. Die Vorstellung der ungleichen Zuneigung zweier Partner als ungleiches Gewicht auf einer Waage geht auf die mittelalterliche Minnedichtung zurück. In einem Lied des Neithard von Reuenthal klagt der unglückliche Dichter, daß seine Liebe immer «schwerer» gewesen sei als die seiner Geliebten[46]. Auf dem Regensburger Minneteppich, um 1360 entstanden,

Abb. 8 *Minneteppich,* um 1360. Ausschnitt. Stadtmuseum Regensburg.

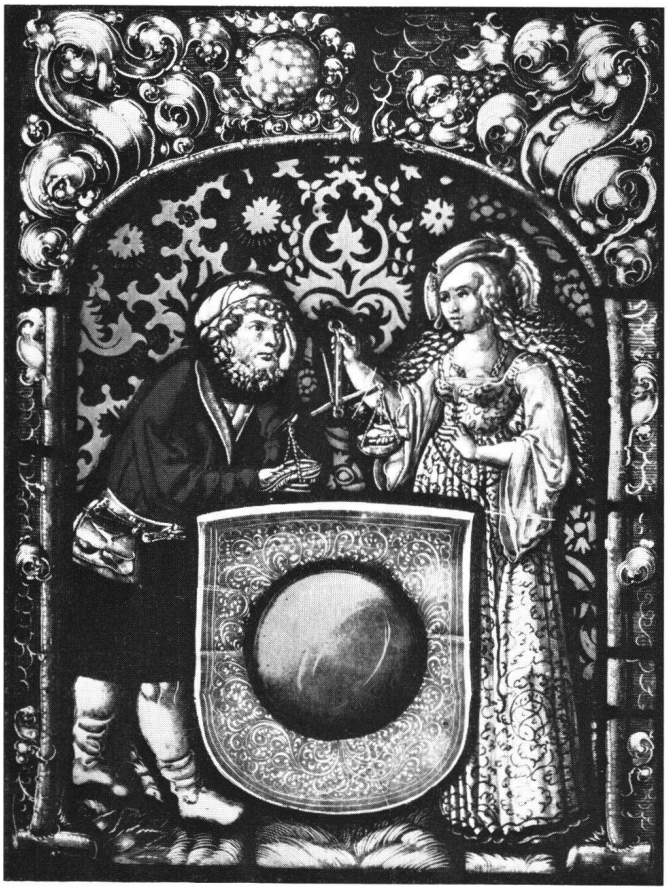

Abb. 9 Anonym schweizerisch: *Ungleiches Paar mit Wappenschild.* Glasgemälde. Schweizerisches Landesmuseum Zürich.

wiegt eine Dame ihr Herz gegen dasjenige ihres Freiers, der dabei bestürzt die Hand erhebt (Abb. 8). Offensichtlich kennzeichnet das leichtere Gewicht die geringere Zuneigung der Dame, die sein Entsetzen hervorruft, denn in der Minnedichtung ist der Mann immer derjenige, der sich unglücklich verliebt, während Frauen an solchen Empfindungen kaum leiden. Für Manuels Generation war das Wägen der Gefühle noch eine durchaus geläufige Metapher. In einer Zeichnung Hans von Kulmbachs, um 1510 entstanden, wiegt eine nackte Frau eine Feder gegen ineinandergelegte Hände[47], Symbol der Treue, ab. Da in Kulmbachs Darstellung sogar eine Feder mehr wiegt als die Hände, scheint es um die Treue schlecht bestellt. Vielleicht soll die Zuchtrute in der Hand der bekleideten Figur, die in der Zeichnung rechts neben der Wägerin steht, zum Strafen der Untreue gebraucht werden. Auf einem Schweizer Glasgemälde, um 1515 entstanden (Abb. 9), findet sich das Wägen der Treue und der Feder in sehr ähnlicher Form wieder. Der Sinn des Vorganges wird hier durch die Gegenüberstellung einer jungen Frau und ihres alten, bärtigen Liebhabers verdeutlicht. Seine melancholische Gebärde und sein Herunterziehen der Waagschale mit der Feder sollen wohl seine traurige Einsicht in das Unvermögen junger Frauen, einem alten Liebhaber treu zu bleiben, zum Ausdruck bringen. Denn wie bei Kulmbach ist auch hier die Treue leichter als eine Feder. Vermutlich soll der Geldsack des Mannes auf dem Glasgemälde die käufliche Art der Beziehung des ungleichen Paares hervorheben. Daß die Frage des Geldes bei Darstellungen dieser Art ins Gewicht fällt, zeigt auch eine Zeichnung Urs Grafs (Abb. 10). Wie bei den anderen angeführten Beispielen hat diese Wägerin ebenfalls nichts mit Iustitia gemein. An den entblößten Brüsten und Beinen läßt sich ablesen, daß die käufliche Liebe auch hier im Spiele ist. Da man das Monogramm des Künstlers *VG* auf beiden Waagschalen verteilt sieht, soll wohl nicht das Gewicht der Treue untersucht werden. Hier legt sich der Künstler selber auf die Waage. Da nun Goldschmiede wie Urs Graf eine Waage im täglichen Gebrauch zum Prüfen des Gewichtes von Münzen oder ihres Gehaltes an Edelmetall verwendeten, liegt die Vermutung nahe, daß die Dirne mit der Waage des Künstlers Fähigkeit, für den Liebesgenuß angemessen zu zahlen, prüfen will. Die Darstellung des Goldes auf der Waagschale, die bei Grafs Entwurf mitspielt, geht wahrscheinlich auch auf eine ältere Bildtradition zurück. Das Wägen von Zuneigung und Edelmetall wurde im 15. Jahrhundert auf Schweizer Bildteppichen dargestellt. Auf einem Teppichfragment, ehemals in der Sammlung Figdor[48], wiegt eine Dame einige Goldstücke gegen den Blumenkranz ihres Liebhabers ab und stellt zufrieden fest, daß der Kranz, Sinnbild der Liebe ihres Trägers, schwerer als Gold ist. In Urs Grafs Abwandlung dieses Bildes zählt typischerweise in erster Linie die Frage des Geldes. Wie in vielen seiner Zeichnungen hat Graf eine bekannte

Abb. 10 Urs Graf: *Dirne mit Waage.* Federzeichnung. Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.

Metapher der Minne-Ikonographie übernommen, sie aber dem ursprünglichen Sinn entfremdet, um mir ihr ein pikantes, vielleicht selbstironisches Bild einer geschäftlich versierten Dirne zu gestalten.

Bei Manuels allegorischer Frauengestalt (Abb. 7) ist der Sinn der Waage nicht eindeutig zu erkennen. Wenn die Gebärde ihrer offenen Rechten ihre Liebesbereitschaft mitteilen soll, wie beim Wildweibchen des Kartenspiels (Abb. 5), so könnte die Waage, ähnlich den Bildteppichen (Abb. 8), zum Prüfen der Zuneigung des Liebhabers gedacht sein. Falls aber die Gebärde auch den Anspruch auf Zahlung ausdrücken soll, wie bei Manuels kriegstüchtigem Eidgenossen[49] und Urs Grafs um Kunden werbende Dirne (Abb. 6), so schließt sich Manuel hier der in der Schweiz nach 1500 üblichen Bildgestaltung an, bei der die Waage auf die käufliche Liebe hindeutet, wie in dem Schweizer Glasgemälde (Abb. 9) und in Grafs Zeichnung (Abb. 10) zu sehen ist[50].

Auch in Manuels Holzschnittfolge der klugen und törichten Jungfrauen von 1518 wendet der Künstler die geläufige Gebärden- und Symbolsprache seiner Epoche an, um die vorgetäuschte Tugend einer Klugen (Abb. 11) anzuprangern. Dieser auf den ersten Blick ungewöhnlich anmutenden Behandlung des Themas waren schon ähnliche Beispiele vorausgegangen. Schon um 1513 hatte Manuel in einer Kreidezeichnung die Gleichgültigkeit einer Törichten gegenüber dem entronnenen Öl dargestellt[51]. Den Eindruck des Unbeteiligtseins erweckt auch die Jungfrau in einer Zeichnung Urs Grafs[52]. Trotz ihres guten Willens, welchen die Inschrift auf ihrem Mieder verkündet, und obwohl sie ihre Lampe redlich hochhält, wird dennoch das Öl, wie von einer übernatürlichen, schicksalhaften Macht, in die Luft gesogen[52a]. Das ikonographisch Unbestimmte an dieser Figur, die wie eine kluge Jungfrau aussieht und doch keine ist, findet sich in weniger humorvoller Form bei Niklaus Manuel wieder. Wie Hans Christoph von Tavel gezeigt hat, ist in Manuels Holzschnittzyklus der Unterschied zwischen Klugen und Törichten gänzlich verwischt[53]. Jedoch bezichtigt Manuel die Jungfrauen nicht nur der Torheit und der Eitelkeit, wie von Tavel nachweisen konnte, sondern auch der Unkeuschheit. Dies läßt sich an der Gebärde des Rockhebens (Abb. 11) und an der symbolischen Bedeutung des Öls ablesen. Wiederum knüpft Manuel an ältere Traditionen an. Schon im 12. Jahrhundert wurde das Öl in der Lampe als Sinnbild der Tugend und Keusch-

Abb. 11 Niklaus Manuel: *Kluge Jungfrau,* 1518. Holzschnitt. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig.

heit verstanden, wie beispielsweise die Skulpturen an der Gallus-Pforte des Basler Münsters[54] zeigen. Während in diesem Zyklus die klugen Jungfrauen züchtig bekleidet und wie Nonnen verschleiert dargestellt sind, bekunden die Törichten mit engen, verführerischen Kleidern und aufgelöstem Haar ihre profanen Neigungen. Der im 15. Jahrhundert viel gelesene *Spiegel der menschlichen Behaltnis*, 1476 bei Richel in Basel erschienen, läßt keinen Zweifel an der damaligen Auffassung des Sinngehaltes des Öls. Über die Törichten erfährt man dort, daß sie «ewige freude umm üppige wolüst» eingebüßt hatten.

In Manuels Holzschnitt (Abb. 11) offenbart die angeblich kluge Jungfrau mit hochgehaltener Lampe ihre in Wahrheit lasterhaften Absichten durch die Gebärde des Rockanhebens. Diese galt als Aufforderung zum Liebesgenuß, wie aus zahlreichen Beispielen in Literatur und Kunst hervorgeht. Im 16. Jahrhundert sagte man von einer Frau, die unerlaubte Liebschaften unterhielt, daß sie «ihren Rock anbietet» oder «den Rock verleiht[55]». Die anzügliche Bedeutung der Geste verdeutlicht die ungenierte, ihren Rock emporhaltende Dirne in einer Zeichnung Urs Grafs (Abb. 12), indem sie mit der Linken auf

Abb. 12 Urs Graf: *Dirne zeigt in den Schoß*, 1514. Federzeichnung. Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.

Abb. 13 Anonym österreichisch: *Skizzenbuchblatt*. Federzeichnung. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

ihren Schoß zeigt. Auf einem weiteren Blatt Grafs[56] zu diesem Thema dient der erhobene Rock dem Anbieten von Äpfeln, eine Geste, die im 16. Jahrhundert ebenfalls als erotische Einladung verstanden wurde[57]. Die Frau mit Äpfeln fordert den Betrachter auf, Sinnesfreuden zu genießen, bevor sie durch das unaufhaltsame Verrinnen der Zeit verblichen sind, eine Aussage, die das «*carpe diem*-Motiv» der Sonnenuhr auf dem Boden betont. Die Gebärde des erhobenen, mit Früchten gefüllten Rockes verwandte auch Lukas Cranach in seinem Porträt einer Kurtisane[58], um auf unmißverständliche Art ihre Stellung am sächsischen Hof zu kennzeichnen. Die Gebärde des Rockhebens, auch ohne die symbolischen Früchte, wurde offenbar schon im 14. Jahrhundert als Liebesangebot aufgefaßt, denn es kommt schon im Skizzenbuch des Samuel Pepys vor[59]. Dort rafft eine stehende Dame ihre Rockfalten zusammen und hält sie dem neben ihr sitzenden, begierig auf ihren Schoß blickenden Freier entgegen. Das Interesse der Männer an dieser Gebärde zeigt auch ein Skizzenbuchblatt aus Österreich (Abb. 13), auf dem

Abb. 14 Kopie nach Urs Graf: *Enthauptung Johannes des Täufers*, 1520. Federzeichnung, Fürst von Thurn und Taxis, Regensburg.

zwei Männerköpfe im Profil der den Rock lüpfenden Frau aufmerksam zuschauen. Daß die hohle Falte des erhobenen Kleides hier nicht ausgefüllt wurde, mag andeuten, daß die Gebärde mit oder ohne Früchte gleichermaßen verständlich war. Niklaus Manuel verwandte das Gebärdenmotiv nicht nur im Holzschnitt von 1518, um die Unkeuschheit einer Frau zu offenbaren, die sich als kluge Jungfrau ausgibt, sondern auch in einem der etwa gleichzeitig entstandenen «Schreibbüchlein». Wie bei anderen Kostümstudien[60], so bereichert Manuel auch in dieser Silberstiftskizze[61] die Darstellung verschiedener Damentrachten mit einer persönlichen Aussage über seine Einstellung zu den Frauen. Das frivole Sich-Feilbieten der Weiber zeigt der Künstler auch bei dieser Figur anhand der unziemlichen Gebärde, die die Blicke der links und rechts neben ihr Stehenden auf sich richtet.

Die Zeichnungen und druckgraphischen Blätter Manuels und Grafs sind Zeugnisse einer Zeitenwende, einer Epoche, die manchen Schweizern einen noch nie erlebten Wohlstand brachte, weniger Glückliche aber in ein aus-

wegloses Elend stürzte. Die sozialen und menschlichen Schäden, die aus der damals rasch um sich greifenden materialistischen Lebenseinstellung hervorgingen, spiegeln sich in diesen Werken wider. Sie lassen eine tiefgehende Veränderung in Moral und Sozialstrukturen in der deutschsprachigen Schweiz ahnen. Um ihre Stellungnahme zu den besonderen Lebensumständen ihrer Generation möglichst klar und vollständig mitteilen zu können, verwendeten Manuel und Graf in ihren Bildern die Symbolik und Gestik, die damals jedermann kannte. Hinsichtlich der Absichten dieser Kunst erscheint es logisch, daß ihre Ausdrucksweise sich weitgehend abhebt von derjenigen bekannter Zeitgenossen, wie beispielsweise Dürer, die sich in ihren Werken mit der sozialen Umwelt nur bedingt befaßten. Auch zwischen Manuel und Graf lassen sich bemerkenswerte Unterschiede in Ausdruck und Bildgestaltung feststellen. Da Manuel seine Aussagen oft innerhalb der hergebrachten künstlerischen Gattungen, wie Kostümstudie, Aktzeichnung, Scheibenriß oder Holzschnittserie, unterbringt, erzielen seine Blätter eine gebundenere Wirkung als Grafs vollkommen frei gestaltete Skizzen. Die für Graf so typische satirische Pointe scheint Manuel eher in seinen Schriften als in der darstellenden Kunst geglückt zu sein. Beispielsweise besitzt die Schilderung der verhängnisvollen Liebe bei Manuel wehmütigen Charakter[62], während Graf ein Thema wie Pyramus und Thisbe[63] in eine amüsante erotische Satire umwandelt. Auch die gegensätzliche Behandlung des Motivs der Liebesqualen weist typische Züge auf: Manuels Halbfigur einer Leidenden[64] spielt noch stark auf das traditionelle Motiv der Lukretia an, während Graf seine Persiflage der Lukretia[65] ins Lächerliche und Erotische abgleiten läßt. Obwohl beide Künstler als Schweizer Söldner den Kriegsdienst selber erlebt hatten, haben diese Erfahrungen in Grafs Werk einen viel durchgreifenderen Niederschlag als bei Manuel gefunden. Bei Graf hat das Reislaufen eindeutig die Wahl seiner Themen beeinflußt – man denke an seine Satiren auf die Landsknechte[66] oder an die vielen Bilder des kriegerischen Lebens[67] – und sogar seine Gestaltung von nichtmilitärischen Motiven verändert. Eine 1520 datierte Kopie nach einer verschollenen Zeichnung Grafs, die *Enthauptung Johannes des Täufers* (Abb. 14), ist weit entfernt von der zurückhaltenden, eleganten Darstellung Manuels im Basler Gemälde[68] und erinnert stark an Grafs grausame Kriegsbilder, wie beispielsweise die Hinrichtung eines Landsknechtes von 1512[69]. Die historischen und sozialen Umstände, die uns Graf und Manuel durch ihre Kommentare zum Zeitgeschehen lebhaft vor Augen führen, tragen ihrerseits wieder zum Verständnis ihrer Aussagen auf persönlicher Ebene bei, sofern wir heute noch die Symbolik und Gebärdensprache dieser Epoche zu entziffern vermögen.

ANMERKUNGEN

[1] Edmund Schilling, *Eine Niklaus-Manuel-Zeichnung von Rubens retuschiert*, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 11, 1950, S. 252.

[2] Vgl. *Astrophil and Stella*, in: *The Poems of Sir Philip Sidney*, hg. von William A. Ringler, Oxford 1962, S. 477, Nr. 59.

[3] «Do du unzuchtiger bis dann des müllers hund.» *Das gyrenrupfen*, Zürich [J. Haab] 1523, S. 75.

[4] «In demselben Schlaffkåmerlein / geschach jr beyder wille / ... du tregst ein Kindlein das ist war ... / Und hat dich denn ein Hündlein gebissen / es hat dich doch nicht gar zerrissē.» Ich ritt eins mals zu Braunschweig auß / da sah ein / etc. aus: *Vier hüpsche weltliche Lieder*, o.O. 1611. Exemplar im British Museum 11515.a.53.15. – Zerrissen wird auch das Kleid einer dadurch teilweise entblößten Dame durch einen an ihr hochspringenden Hund in einer Nymphenburger Porzellanfigur, abgebildet bei: Eduard Fuchs, *Illustrierte Sittengeschichte* II, *Die Galante Zeit*, München 1910, S. 101, Abb. 87.

[5] Betty Kurth, *Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern*, München 1923, Taf. 14.

[6] Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, 6. Tafelband, Wien 1915, Taf. 171, Abb. 437 (Lehrs 14).

[7] Abgebildet bei: Hans Koegler, *Hundert Tafeln aus dem Gesamtwerk des Urs Graf*, Basel 1947, Taf. 59.

[8] Zu Fidel und Fidelbogen siehe: Christiane Andersson, *Dirnen, Krieger, Narren: Ausgewählte Zeichnungen von Urs Graf*, Basel 1978, S. 67–68 mit Anm. 95 und Abb. 51–52.

[9] Ein tanzender bzw. bettelnder Hund wird oft als Metapher des leichtsinnigen Liebesgenusses in holländischen Genrebildern des 17. Jahrhunderts dargestellt. Siehe: Eddy de Jongh, *Zinne- en Minnebeelden in de Schilderkunst van de 17de Eeuw*, Amsterdam 1967, S. 38–42 und Taf. 27. – Verschiedene Beispiele in Gemälden des Jacob Ochtervelt (1634/35–1708/10) sind abgebildet bei: Susan D. Kuretsky, *The Paintings of J. Ochtervelt*, Oxford 1979, Abb. 54, 55, 81 und 90.

[10] Friedrich Winkler, *Die Zeichnungen Hans Süss von Kulmbachs und Hans Leonhard Schäufeleins*, Berlin 1942, Taf. 4.

[11] Grimm, *Deutsches Wörterbuch* XII², 1951, Sp. 432–433.

[12] Rolf W. Brednich, *Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Baden-Baden 1974, I, S. 251.

[13] Ähnlich dem Hund hatte auch der Fuchs in der erotischen Bildsprache seinen Platz, wie aus einem deutschen Kupferstich hervorgeht, in dem ein Jäger einer Dame den Liebesgenuß in Form von Fuchs und Vögeln anbietet. Er sagt: «Ich hab ein Fuchs und Vögel beÿ mir / So ihr wolt, könd ihrs haben hier», worauf sie erwidert: «Beÿ mir seydt ihr gar woll empfangn / nach Vöglen hab ich stets verlangen», abgebildet bei: Fuchs, *Sittengeschichte* (wie Anm. 4), Ergänzungsband *Renaissance*, München o.J., S. 271, Abb. 214.

[14] Der bei Hans Sachs und Zeitgenossen häufig auftretende Ausdruck bedeutet betrügen oder schmeicheln, siehe: Grimm, *Deutsches Wörterbuch* IV¹,¹ (1878), Sp. 352.

[15] Ebenda IX, Sp. 2262–3. Vgl. auch den Ausdruck des Burkhard Waldis «den Schwanz durch manche Hecken gezogen haben», ebenda, Sp. 2260.

[16] Die erotische Komponente des Motivs wurde allgemein erkannt, jedoch nicht die Beziehung zur Redensart «den Fuchsschwanz streichen». Ein Scheibenriß Bernhard Herzogs von 1585 mit dieser Darstellung ist abgebildet bei: Paul Leonhard Ganz, *Die Basler Glasmaler der Spätrenaissance und der*

Barockzeit, Basel 1966, Abb. 112 und S. 89. – Eine weitere Fassung des Blattes existiert in der Karlsruher Kunsthalle. Lindtmayer stellte das Motiv in einem Scheibenriß von 1579 dar, abgebildet bei: FRIEDRICH THÖNE, *Daniel Lindtmayer,* Zürich/München 1975, Kat. Nr. 84 und S. 167. – Ein Riß von Hans Jörg Wannenwetsch II mit den Wappen Merian, Falkeisen u.a. befindet sich im Basler Kupferstichkabinett. Weitere Beispiele des Motivs: Kupferstichkabinett Basel, Inv. Nr. U.I.165; Schweizerisches Landesmuseum Zürich, AG 12023 (1579 datiert); Abbildung bei GANZ 1966, S. 58. Auf Pulverbüchsen wird der Fuchsschwanz mit einem Kamm gestrichen, vgl. FUCHS, *Sittengeschichte* (wie Anm. 4), Ergänzungsband *Renaissance,* Abb. 194 und 200. Auf Spielbretten ist das Motiv geläufig (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. Nr. 1924.91; HELLMUTH BETHE, *Das Hainhofer Spielbrett in Hamburg und seine Verwandten,* in: Festschrift für Erich Meyer, Hamburg 1959, S. 183 und Taf. 1).

[17] Siehe Bernhard Herzogs Scheibenriß, abgebildet bei: GANZ 1966 (wie Anm. 16), Abb. 112. Zur anzüglichen Bedeutung des Schießens siehe Bodenverzierung eines Pulverhorns, abgebildet bei: FUCHS, *Sittengeschichte* (wie Anm. 4), II, *Die galante Zeit,* Ergänzungsband, S. 228, Abb. 184.

[18] Beispielsweise die links stehende Dame in Manuels Zeichnung «Vier Frauengestalten», im Kat. Bern 1979, Nr. 155, Taf. 89, und die Ehebrecherin in Manuels Zeichnung in Oxford (ironisch gemeint?), H. KOEGLER / C. VON MANDACH, *Niklaus Manuel Deutsch,* Leipzig 1940, Taf. 115. Vgl. auch E. MAJOR / E. GRADMANN, *Urs Graf,* Basel [1941], Taf. 25; F. WINKLER, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers* I, Berlin 1936, Taf. 217, 225 und 227.

[19] Zur Weibermacht, käuflichen Liebe und Verwandtem siehe: Kat. Bern 1979, Nr. 147, 149, 152, 154 und 196.

[20] ANDERSSON, *Ausgewählte Zeichnungen* (wie Anm. 8), Abb. 42.

[21] *Schweizerisches Idiotikon,* Bd. IV, Sp. 476; *Schwäbisches Wörterbuch,* Bd. IV, Sp. 1559; GRIMM, *Deutsches Wörterbuch* VI, Sp. 1834; HEINRICH KLENZ, *Schelten-Wörterbuch,* Straßburg 1910, S. 33.

[22] RŮDOLFF SCHMID, *Ein nüw wunderbarliche Spilsüebung uß dem Buch Josuä ... durch Burger der Statt Lenzburg gespilt,* o.O. 1580.

[23] In einem französischen *fabliau* spielt eine Braut ihrem neuen Gatten einen Streich: Sie täuscht vor, das Wichtigste für die Hochzeitsnacht zu Hause vergessen zu haben. Während der Ehemann «die Maus» im Elternhaus holt, amüsiert sich die junge Frau mit dem Dorfpriester, PIERRE LEGRAND D'AUSSY, *Fabliaux et Contes,* Paris 1829, Bd. IV, S. 310.

[24] In einer gereimten, wohl als Volkslied verfaßten Schrift des Pamphilus Gengenbach beklagt sich ein Mann über die Eifersucht seiner Frau, die durch ihre Vermutung, er habe einer anderen Brot angeboten, ausgelöst wurde: «Stee er nur bey aim andern weib / Sy furcht es gang ir ab am leib / Unt maint er leich ain prot hin / Wenn im das nye kam in sein sin», aus «*Clag etlicher stände, gantz kurtz weylig zu lesen*», in: *Pamphilus Gengenbach,* hg. von KARL GOEDECKE, Hannover 1856, S. 404–405, Vers 53–56. Ein geiler Abt gibt zwei Mädchen seine Begierde zu verstehen, indem er ihnen Brot anbietet: «Soll ich iuw Brot geben? (Sic enim coitum circumloqui mos est nostris) sprach der graw Abt zu zwei Mädchen», aus HEINRICH BEBEL, *Proverbia Germanica,* 1512, zitiert nach JOSUA EISELEIN, *Die Sprichwörter und Sinnreden des deutschen Volkes in alter und neuer Zeit,* Freiburg i.Br. 1840, S. 97.

[25] Kat. Bern 1979, Nr. 143, Taf. 78. Der Spinnrocken kann in anderem Zusammenhang auch lediglich das Zeichen der häuslich beschäftigten Ehefrau darstellen. In diesem Sinne verwendet Manuel den Rocken in seiner Silberstiftzeichnung der *Verkehrten Welt* in einem der «Schreibbüchlein», abgebildet bei KOEGLER / v. MANDACH (wie Anm. 18), Taf. 105 links oben.

[26] WINKLER (wie Anm. 18), I, Taf. 265, und II, Taf. 333 und 335.

[27] Beispiele aus deutschen Fastnachtspielen des 15. Jahrhunderts zitiert GRIMM, *Deutsches Wörterbuch* X[1] (1905), Sp. 2530.

[28] Keine alten Drucke von dieser Platte haben sich erhalten. Die Platte ist abgebildet bei JAY LEVENSON, KONRAD OBERHUBER et al., *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art,* Washington D.C. 1973, S. 526–527, und ein moderner Druck bei ARTHUR M. HIND, *Early Italian Engraving,* London 1938, Part I, Vol. IV, Taf. 421. Vgl. den niederländischen Kupferstich einer verlotterten Schusterwerkstatt, auf dem «Verlega» aus Faulheit (?) ihre Spinnarbeit beiseite gelegt hat, während «Sorghelos» den Dudelsack spielt, abgebildet bei: KONRAD RENGER, *Lockere Gesellschaft, Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei,* Berlin 1970, S. 113 und Abb. 75.

[29] Bei Thomas Murner *(Vom Lutherischen Narren)* bedeutet die Redensart «einen Löffel verschenken» jemandem einen Liebesantrag machen. Im 17. Jahrhundert sagte man von einer noch nicht gelungenen oder zu Ende geführten Angelegenheit «löffeln macht [noch] kein Hochzeit» (CHRISTOPH LEHMANN, *Florilegium Politicum auctum,* Frankfurt 1662, Bd. II, S. 380), und noch in der heutigen amerikanischen Umgangssprache ist die anzügliche Bedeutung des Ausdrucks «spooning» allgemein bekannt, wie mir ALISON STEWART freundlicherweise mitteilt.

[30] *Junge Frau am Spinnrad,* Inv. Nr. 796B. *Staatliche Museen zu Berlin, Die Gemäldegalerie,* Berlin 1932, Abb. auf S. 22.

[31] Zum Vogelkäfig als Wahrzeichen des Bordells siehe RENGER (wie Anm. 28), S. 100 und Abb. 65 und 81. Vgl. *Die Sprache der Bilder, Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts,* Ausstellungskatalog Herzog Anton Ulrich-Museum 1978, S. 116–118 mit Abb.

[32] Weil von der Tradition der Lasterdarstellungen (Faulheit) her gesehen, hat RENGGER die Bedeutung nicht vollständig erkannt (wie Anm. 28, S. 113, und Abb. 78–79).

[33] Zwei Bilder Watteaus wurden so gedeutet von DONALD POSNER, *An Aspect of Watteau, «peintre de la réalité»,* in: Etudes d'art français offertes à Charles Sterlin, hg. von ALBERT CHÂTELET / NICOLE REYNAUD, Paris 1975, S. 279–286 und Abb. 183 und 185. POSNER erkannte nicht die Bedeutung der Gebärde bei der linken Hand der Spinnerin in *L'indiscret,* Abb. 183. Zu POSNERS Beispielen ergänzend ein Kupferstich von Cornelis Bloemaert, abgebildet in *Die Sprache der Bilder* (wie Anm. 31), Nr. 3c, S. 51 mit Abb.

[34] Bei LEHRS, *Geschichte und kritischer Katalog* (wie Anm. 6), 9. Tafelband, Taf. 280, Abb. 674, ist nur das Laute und Harfe spielende Paar abgebildet. – Das auf einem Bett sitzende Paar (B. 179) abgebildet im Katalog der Gedenkausstellung, Köln (Wallraf-Richartz-Museum) 1954, Abb. 19.

[35] JOHANN GEILER VON KAISERSBERG, *Die gaistlich spinnerin,* in: *Das Buch Granatapfel,* Augsburg 1510, fol. 04d.

[36] Abgebildet bei H. KOEGLER, *Beschreibendes Verzeichnis der Basler Handzeichnungen des Urs Graf,* Basel 1926, Taf. V. Zur Bedeutung des Blattes siehe ANDERSSON, *Ausgewählte Zeichnungen* (wie Anm. 8), S. 41–42.

[37] Ebenda S. 55–56.

[38] Ebenda S. 41.

[39] FUCHS, *Sittengeschichte* (wie Anm. 4), *Renaissance,* Farbtafel nach S. 72 und S. 437, Abb. 377.

[40] Vgl. in einer Zeichnung eines «ungleichen Paares» von Jörg Schweiger die Gebärde einer jungen Frau, die ihre Linke einem alten Liebhaber entgegenstreckt, während er aus einer Tasche Geld nimmt, abgebildet bei: TILMAN FALK, *Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Katalog der Zeichnungen, Die Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts,* Bd. III, Teil 1, Basel 1979, Taf. 31, Nr. 101.

[41] Kat. Bern 1979, Nr. 138, Abb. 74.

[42] Ebenda S. 304.

[43] Ebenda Nr. 175, Abb. 114.

[43a] Vgl. in diesem Heft S. 262.

[44] Abgebildet im Kölner Katalog 1954 (vgl. Anm. 34), Abb. 15.

[45] Abgebildet bei MAJOR / GRADMANN, *Urs Graf* (wie Anm. 18), Taf. 25.

[46] «Ez ist âne reht daz liebe niht gelîche wigt. / dô diu liebe wac / hie bevor gelîcher wâge, / dône het diu minne ninder krac,» MORIZ HAUPT, *Neidharts Lieder,* Leipzig 1858, S. 71 Z. 20. «Herzelieb unt herzeleit / trag ich, doch mit ungelîcher wâge; / swaz mîn herze liebe treit, / steht, daz widerwigt mîn vrouwe trâge; / swaz aber ich leides hân von ir, / daz wiget si vollekliche mir», FRIEDRICH HEINRICH VON DER HAGEN, *Minnesinger, Deutsche Liederdichter,* Leipzig 1838, Bd. I, S. 153.

[47] Weder STADLERS Bestimmung der Objekte auf den Waagschalen als «Krebs und Fisch» noch KARL T. PARKERS Vorschlag eines «toten Vogels» ist zutreffend. FR. WINKLER schließt sich der Meinung PARKERS an: *Zeichnungen Kulmbachs* (wie Anm. 10), S. 56, Nr. 28 und Taf. 28.

[48] Der Teppich stammt aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts; BETTY KURTH, *Die Deutschen Bildteppiche des Mittelalters,* Wien 1926, Bd. I, S. 229, Nr. 101, und Bd. II, Taf. 101.

[49] Kat. Bern 1979, Abb. 74.

[50] Vgl. auch die Zeichnungen Karel van Manders vom Ehekommerz, auf dem Mann und Frau mit ihren in die Ehe gebrachten Gütern auf den Waagschalen erscheinen. OTTO BENESCH, *Albertina, Beschreibendes Verzeichnis der Handzeichnungen, Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts,* Wien 1928, Nr. 361.

[51] Kat. Bern 1979, Nr. 167 und Abb. 106.

[52] Abgebildet bei ANDERSSON, *Ausgewählte Zeichnungen* (wie Anm. 8), Abb. 19.

[52a] Wohl kaum der Rauch des ausgehenden Lichts, wie KOEGLER meint (vgl. Anm. 36, S. 50, Nr. 74).

[53] Kat. Bern 1979, S. 404.

[54] MAURICE MOULLET, *Die Galluspforte des Basler Münsters,* Basel/Leipzig 1938, Abb. 64a und b.

[55] «Ir fürtûch vff borg hynweg lyhe», heißt es bei THOMAS MURNER (*Geuchmat,* Kapitel 5, Teil 6, Vers 8–9).

[56] Abgebildet bei MAJOR / GRADMANN, *Urs Graf* (wie Anm. 18), Taf. 20.

[57] Die einladende Absicht des Äpfelofferierens ist auch aus den Kopien nach Manuel in Dessau ersichtlich, auf denen die Frau im linken Rondel ihrem Liebhaber im rechten einen Apfel anbietet (MAX J. FRIEDLÄNDER, *Handzeichnungen deutscher Meister in der herzogl. Anhaltschen Behörden-Bibliothek zu Dessau,* Stuttgart 1914, Taf. 49a und b). Vgl. auch eine Zeichnung Jörg Schweigers, in der eine nackte junge Frau mit der Rechten dem Betrachter einen Apfel überreichen will und mit der Linken auf die Scham zeigt (FALK [wie Anm. 40], Taf. 69, Nr. 274). Siehe auch: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* I, 1937, Sp. 748.

[58] MAX J. FRIEDLÄNDER / JAKOB ROSENBERG, *Die Gemälde von Lucas Cranach,* Amsterdam 1978², Taf. 297. Vgl. auch die erotische Karikatur des Motivs, abgebildet bei: FUCHS, *Sittengeschichte* (wie Anm. 4), *Die galante Zeit,* S. 141, Abb. 113.

[59] Cambridge, Bibliothek des Magdalene College, Ms. 1916, fol. 4ʳ, abgebildet in: M. W. EVANS, *Medieval Drawings,* London/New York/Toronto/Sydney 1969, Taf. 126.

[60] Kat. Bern 1979, Abb. 78, Nr. 143 und Abb. 89.

[61] Ebenda Nr. 187, Abb. 123, in der Mitte unten, linkes Bild.

[62] Ebenda Nr. 64, Abb. 26.

[63] MAJOR / GRADMANN, *Urs Graf* (wie Anm. 18), Taf. 71.

[64] Kat. Bern 1979, Nr. 198, Abb. 132.

[65] ANDERSSON, *Ausgewählte Zeichnungen* (wie Anm. 8), Abb. 39.

[66] MAJOR / GRADMANN, *Urs Graf* (wie Anm. 18), Taf. 14.

[67] Ebenda Taf. 17, 32, 34, 46 und 48.

[68] Kat. Bern 1979, Nr. 79, Abb. 39.

[69] H. KOEGLER, *Hundert Tafeln* (wie Anm. 7), Taf. 15.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main
Abb. 2: Graphische Sammlung der Universität Erlangen
Abb. 3: British Museum London
Abb. 4: Kunstsammlungen der Veste Coburg
Abb. 5: Bibliothèque Nationale Paris
Abb. 6, 10, 12: Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett
Abb. 7: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe
Abb. 8: Wilkin Spitta, Bildjournalist DJV, D-8411 Zeitlarn
Abb. 9: Schweizerisches Landesmuseum Zürich
Abb. 11: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig
Abb. 13: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg
Abb. 14: Foto-Atelier Denk, Inh. Franz Denk, Regensburg