



Leseprobe
aus: Reinhard Bröker:
Dürer und die Männer
Eindeutig zweideutig
Imhof-Verlag 2023

Tod des Orpheus (um 1494) oder Antike Vorbilder

Leseprobe
aus: Reinhard Bröker:
Dürer und die Männer.
Eindeutig zweideutig.
Imhof-Verlag 2023

Vor einem kleinen Wäldchen schlagen zwei Frauen mit ihren Knüppeln auf einen zwischen ihnen am Boden hockenden Mann ein, während ein kleiner Putto davonläuft. In einem Baum hängt ein Buch mit Musiknoten, darüber ein Spruchband mit der Angabe: „Orpheuß der Erst puseran“ (Abb. 66).

Es gibt eine sehr ausführliche Literatur¹ zu der Frage, ob Dürer bei dieser Zeichnung auf eine verloren gegangene Vorlage Mantegnas zurückgegriffen hat, wie diese ausgesehen haben könnte, welche anderen Künstler sich vielleicht auch mit dieser uns unbekanntem Vorlage beschäftigt haben, ob Mantegna wiederum auf eine andere Vorlage zurückgegriffen hat, die vielleicht auch in einer Kopie vorhanden war und so weiter.²

Und es gibt ausführliche Literatur zu der Frage, welcher Traditionsstrang der Orpheus-Mythologie bei der Zeichnung von Dürer eine Rolle spielt, wie das Liebesverständnis bei Ovid sei und ob die Thrakerinnen Orpheus wegen seiner Musikwidmung oder seiner Körperhingabe prügeln und so weiter.³

Die Analyse dessen, was auf der Zeichnung Dürers tatsächlich zu sehen ist, kommt in der kunsthistorischen Literatur jedoch zu kurz. So geben beispielsweise weder Fedja Antzelewsky noch Helmut Puff einen Kommentar dazu ab, dass Orpheus eine Erektion zu haben scheint, die er nur unvollständig mit dem Tuch verdecken kann. Auch der Feigenbaum verdient eine genauere Betrachtung. Hierzu fällt der Forschung bisher lediglich ein: „[...] auffälligerweise weist der Vordergrund keine Vegetation auf und der Feigenbaum als Symbol der Fruchtbarkeit kontrastiert mit Zeichen pflanzlichen Absterbens und der Leblosigkeit.“⁴ „Zeichen pflanzlichen Absterbens?“ Der Feigenbaum ist halb tot! Zur Bildmitte hin ist er zwar belaubt und trägt Früchte, aber am Bildrand ist er deutlich blatt- und fruchtlos, dürr,

abgestorben und insgesamt sicherlich kein „Symbol der Fruchtbarkeit“!

Auch bei diesem Blatt Dürers hat man den Eindruck, dass erneut nicht genau hingeschaut wird, was tatsächlich zu sehen ist, sondern eine Interpretation schon vorab besteht, die dann im Zirkelschluss zu belegen versucht wird. Im Vordergrund der Diskussion stand dabei die moralische und nicht weiter begründete Bewertung, dass Dürer sich mit dem Blatt von der Knabenliebe⁵ angeblich distanzieren wollte und eine Triebbeherrschung favorisierte.⁶ „Dürers Bild entwirft die Knabenliebe daher als Sodomie. Das heißt, das Blatt erzählt von Vergeltung, Strafe und Sterben.“⁷

Ich möchte darum erneut mit einer Beschreibung dessen beginnen, was wir sehen: Vor einem kleinen Wäldchen schlagen zwei Frauen mit ihren Knüppeln auf einen zwischen ihnen am Boden hockenden Mann ein, während ein kleiner Putto davonläuft. In einem Baum hängt ein Buch mit Musiknoten,⁸ darüber ein Spruchband mit der Aufschrift: „Orpheuß der Erst puseran“. Wir sehen zwei bekleidete, fast zierliche Frauen in Aktion; man kann sehen, dass sich ihre Kleider bewegen. Es sind junge Frauen, denen man nicht so ohne weiteres zutraut, dass sie dem wehrlosen, nur mit einem leichten Umhang bekleideten Mann gleich heftigen Schmerz zufügen, ja – so wissen wir aus der Orpheus-Tradition – sogar totschiagen werden, was mit Knüppeln gar nicht so leicht zu bewerkstelligen ist und so gelingt dies in Ovids 11. Buch der Metamorphosen letztlich erst mit Pfeilen und Steinen.⁹ Der junge, bartlose Mann wiederum scheint sich gar nicht zu wehren, er schützt sich unbeholfen mit einem leicht erhobenen Arm und schaut verwundert bis Mitleid erbittend auf die Frau in Rückenansicht, während ihn der Schlag der Frau hinter ihm wehrlos treffen wird – er hat sie offensichtlich noch nicht einmal bemerkt.

Orpheus ist hier jedoch kein älterer, weiser Mann, wie er etwa in der christlichen Tradition der „Ovide moralisé“ dargestellt wurde; er ist ein junger, kraftvoller Mann, eher ein gutaussehender und sympathischer Held als ein Verbrecher, der eine Todesstrafe verdient hat. Aber dieser reife Mann ist unzweifelhaft der Orpheus aus den Me-

◀ **Abb. 66** Albrecht Dürer: *Tod des Orpheus*, 1494, Feder in Braun, Blatt 289 × 225 mm, Hamburger Kunsthalle

Leseprobe

aus: Reinhard Bröker:
Dürer und die Männer:
Eindeutig zweideutig.
Imhof-Verlag 2023



Abb. 67 Orphée lapidé par les Ménades. In: Ovide moralisé en prose II Maître de Marguerite d'York. Enlumineur. Brügge 1470–1480. Heute Paris, Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Français 137. fol. 147r

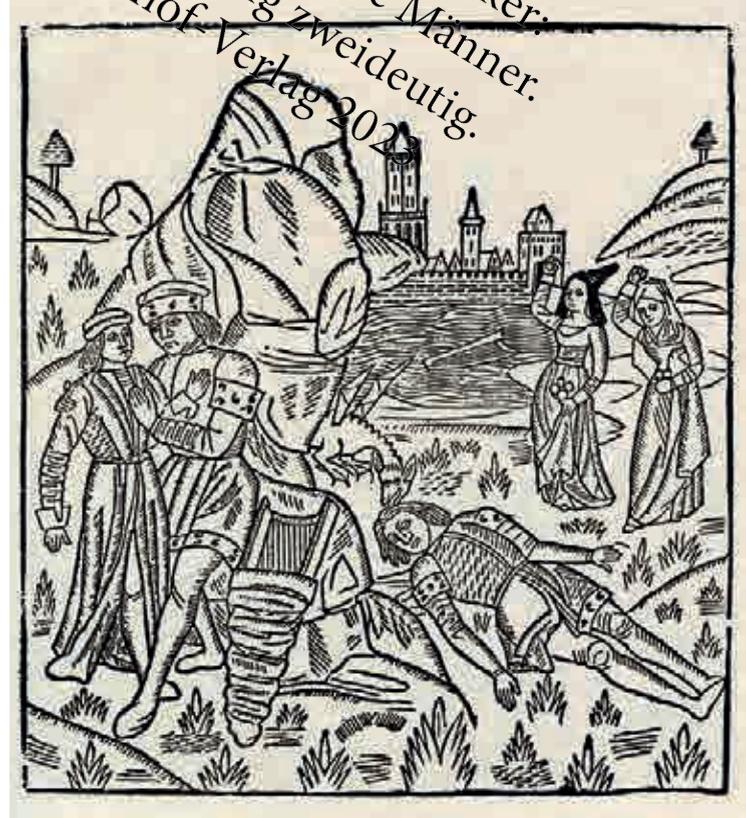


Abb. 68 De Houtsneden van Mansion's Ovide moralisé. Brügge 1484, Nachdruck Colard Mansion: Amsterdam 1922

tamorphosen des Ovid. Es entspricht einer langen Überlieferung, dass Orpheus sich nach dem Verlust seiner Frau den Knaben zuwendet und dafür von den von ihm verschmähten Frauen erschlagen wird. Zwar ist diese Ovid-Stelle in längst nicht allen vor und nach Dürer erschienenen Ausgaben vorhanden, aber sie ist bekannt und wird rezipiert. In der Übersetzung Thassilos von Scheffer lautet sie:

„[...] und Orpheus hatte aller Frauenliebe entsagt, sei es, weil sie ihm Unglück gebracht oder weil er Treue versprochen hatte. Gleichwohl erfüllte viele Frauen glühendes Verlangen, sich mit dem Sänger zu vereinen, und viele sahen sich voll Trauer verschmäht. Er aber gab Thrakiens Völkern das Beispiel, die Liebe zarten Knaben zuzuwenden und diesseits des Jünglingsalters des Lebens kurzen Frühling und die ersten Blüten zu pflücken.“¹⁰

In Bilddarstellungen, in denen die ovidische Knabenliebe-Stelle ignoriert wird, stirbt Orpheus, weil er Frauen abweist (Abb. 67). Warum er das tut, bleibt einfach offen.

Die Knabenliebe des Orpheus wird zwar gelegentlich visualisiert, etwa auf einem Holzschnitt, auf dem ein älterer Mann den um seinen erschlagenen Liebhaber trauernden Jüngling zu trösten scheint (Abb. 68).

Bei beiden Bildern ist aber auffällig, dass sie Orpheus angezogen, ja sogar in Rüstung zeigen, sie entsexualisieren auch in den Attributen die Geschichte der sexuellen Orientierung von Orpheus im Alter.

Dürer nutzt (wie auch das Mantegna-Bild der Vorlage) dagegen die Möglichkeit, durch Verwendung eines vorchristlichen, antiken Inhalts Nacktheit zu zeigen, ohne mit den kirchlichen Darstellungseinschränkungen in Konflikt zu geraten. In der christlichen Ikonografie

Leseprobe

aus: Reinhard Bröker:
Dürer und die Männer:
Eindeutig zweideutig.
Imhof-Verlag 2023

gab es nicht viele Menschen, die nackt sein durften. Sieht man von Jesus am Kreuz ab (und natürlich dem Jesuskind), konnten Adam und Eva fast nackt sein; nur wenige andere religiöse Motive erlaubten die Darstellung des unbedeckten Körpers. „Susanna im Bade“ aus dem Buch Daniel wird mit der Renaissance zu einem populären Motiv (etwa bei Lorenzo Lotto, 1517), der von Pfeilen getötete heilige Sebastian (den auch Dürer mehrfach darstellt) gehört ebenso dazu. Aber vor allem waren es die mythologischen Motive der griechischen Sagenwelt, die es erlaubten, den Menschen mehr oder weniger nackt zu zeigen.

Was in der Skulptur der Renaissance etwa bei Michelangelos „David“ (1501–1504) möglich war, nämlich komplett nackte Menschen ohne Tücher oder Feigenblätter vor der Schamgegend zu zeigen, ist in der öffentlich zugänglichen Malerei noch über Jahrhunderte so gut wie unmöglich. Die privat genutzten Handschriften und Minnekästchen¹¹ der Mächtigen zeigen natürlich schon mehr (Abb. 69) – aber das Nackte findet nur im Privaten statt.¹²

In der gerade aufkommenden und auch für den normal verdienenden Bürger erschwinglichen Druckgrafik kursierten ebenfalls Nacktbilder mit teils deftigen Szenen, die als erste Formen der Pornografie angesehen werden können. Hierzu gehört Dürers weiter unten (Kap. 7, S. 90) beschriebenes „Frauenbad“, besonders aber die Blätter des Dürer-Mitarbeiters Hans Sebald Beham (Abb. 70), der deswegen auch mit dem Rat der Stadt Nürnberg aneinandergeriet und angeblich (zumindest vorübergehend) der Stadt verwiesen wurde.¹³

Den Körper als sinnlich ansprechenden, erregten und erregenden Teil des Menschen zu zeigen, ist auch in der spätmittelalterlichen Kunst nicht nur nicht üblich; wer ihn öffentlich oder halböffentlich darstellt, ist von Sanktionen und Verfolgung bedroht.

Dürers Orpheus-Blatt ist darum nicht nur eine technisch beeindruckende Übung in der Wiedergabe und Erweiterung einer Vorlage, sondern der junge Dürer wagt sich thematisch („Knabenliebe“) und darstellerisch („nackter Mann“) in Darstellungsbereiche vor, die sakrosankt sind. Auch wenn die Zeichnung wahrscheinlich nicht zum Verkauf stand, damit auch nicht potentiellen Käufern vorgestellt, sondern nur in Dürers Freundeskreis gezeigt wurde – allein die Herstellung solcher Szenen konnte schon kirchliche und gesellschaftliche Anfeindung und Ausgrenzung bedeuten, wenn die Existenz des Blattes bekannt würde.

Aber Dürer hat sich vermutlich wenig um solche Dinge besorgt; ihn interessierte das Körperthema und dessen adäquate Wiedergabe so sehr, dass er auch der erste uns bekannte Künstler ist, der sich selbst komplett nackt malte und seine Geschlechtsteile sorgsam ausarbeitete (Abb. 72).¹⁴

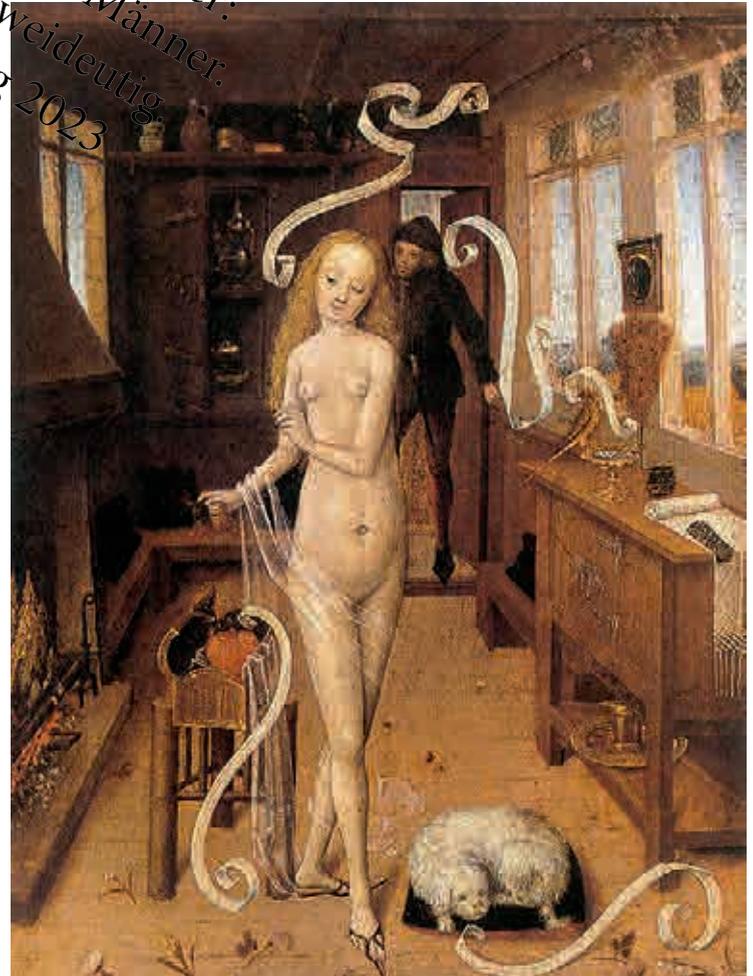


Abb. 69 Unbekannter niederrheinischer Künstler: *Der Liebeszauber*, um 1470–1480, Öl auf Holz, 22 × 16 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste. Wahrscheinlich erstellt für einen sogenannten Minnekasten, einem meist kunstvoll verzierten Behälter für Liebesgaben (Schmuckgeschenke, Briefe, usw.), der aber auch selbst als Liebesgeschenk übergeben wurde (vgl. im Bild den Kasten mit dem Herz auf dem Schemel).

Das Weimarer Blatt hat zwar eine beachtliche Monografie bekommen,¹⁵ aber auf die naheliegende geschlechtlich-sexuelle Dimension des Selbstaktes geht Demele überhaupt nicht ein. Dahinter steht wohl eine Moralvorstellung der Schamhaftigkeit, die auch bei anderen Autoren immer wieder zu Tage tritt. „Das Skrotum kontrastiert auffällig gegen die helle Fläche des hinteren, von links beleuchteten Oberschenkels anstatt schamhaft [sic!] im Dunkeln zu versinken.“¹⁶ Pokorny kann sich gar nicht vorstellen, dass Dürer ganz absichtlich den Kontrast und die Hervorhebung der Genitalien erreichen

Leseprobe

aus: Reinhard Bröker:
Dürer und die Männer:
Eindeutig zweideutig.
Imhof-Verlag 2023



Abb. 70 Sebald Beham (1500–1550): *Der Tod und das unzüchtige Paar*, 1529, Kupferstich, 82 × 49 cm

wollte, auch unter Vernachlässigung tatsächlicher oder vermeintlicher Schattenwürfe. Auch der unterstellte Fehler der „übertriebenen Beinmuskeln, den wir [auch] in seinem [...] Männerbad [...] beobachten können“, kann Pokorny nicht intensional begreifen, als absichtliche Darstellung seiner „*crura stabila*“;¹⁷ die auffälligerweise sogar in einem seiner Nachrufe erwähnt wurden. Pokorny meint dies mit

Dürers pejorativ gemeinter „Selbstverliebtheit“¹⁸ erklären zu können und resümiert: „Homöerotisches Interesse ist eher unwahrscheinlich.“¹⁹ „Dass dieses Blatt Manifestcharakter hat, beweisen allein schon die Sorgfalt und die Qualität der Ausführung.“²⁰ Aber was bedeutet „Manifestcharakter“? Ich sehe den „Selbstakt“ nicht als eine mediale, auf Herstellung von Öffentlichkeit zielende Erklärung von Zielen und Absichten, sondern vielmehr als ein Blatt mit „Werbecharakter“²¹. Dürer hat es vermutlich in Situationen mit anderen, gleichgesinnten Männern direkt oder beiläufig eingesetzt, wenn es darum ging, Werbung für sich und seine Anatomie zu machen, als ein „Selfie“ zur Anbahnung von Geschlechtsverkehr.

Zurück zur Orpheus-Zeichnung: Entgegen der bisherigen Deutung ist gar nicht zu erkennen, dass Dürer die Bildkomposition bewertend moralisch gestaltet. Orpheus wird nicht mit Attributen versehen, die ihn ins negative Licht rücken würden. Auch die Frauen erhalten keine Hinweise, die zeigen würden, dass ihr Handeln verurteilt oder gutgeheißen wird – die Zeichnung lässt eine Bewertung (zunächst) offen und hält nur fest, was gerade geschieht und gerade geschehen ist. Was ist gerade geschehen? Der fortlaufende Puttenjunge legt nahe, dass die Frauen ein Stelldichein zwischen Mann und Knaben unterbrochen und Orpheus „in flagranti“ erwischt haben.²² Dies ist wirklich unmittelbar vorher geschehen, denn Orpheus' Lust ist aufgrund seines erigierten Geschlechts immer noch sichtbar – nicht deutlich, aber doch erkennbar (vgl. Abb. 71).

Dürer (egal, ob er nun eine ähnliche Vorlage übernimmt und weiterentwickelt) verdichtet die Wut der Mänaden, ihren Totschlag (der wohl eher als Mord zu werten ist) und die späte Knabenliebe des Orpheus in dieser Szene des *coitus interruptus*.

Dass er Orpheus als „puseran“ bezeichnet, ist eben nicht, wie Puff²³ und andere Autoren schreiben, diffamierend gemeint, sondern es steht Dürer einfach kein anderes Wort zur Verfügung. Je nach moralischer Beurteilung können wir heute zwischen ‚Knabenliebhaber‘, ‚Kinderschänder‘ oder ‚Päderast‘ auswählen, aber Dürers Zeit kennt diese Differenzierung noch nicht. Welchen Begriff hätte Dürer also wählen sollen, um die in der griechischen Antike kulturell verwurzelte,



Abb. 71 Ausschnitt aus Albrecht Dürer: *Tod des Orpheus*, 1494, Feder in Braun, 28,9 × 22,5 cm (Blatt), Hamburger Kunsthalle

Leseprobe
aus: Reinhard Bröker:
Dürer und die Männer.
Eindeutig zweideutig.
Imhof-Verlag 2023

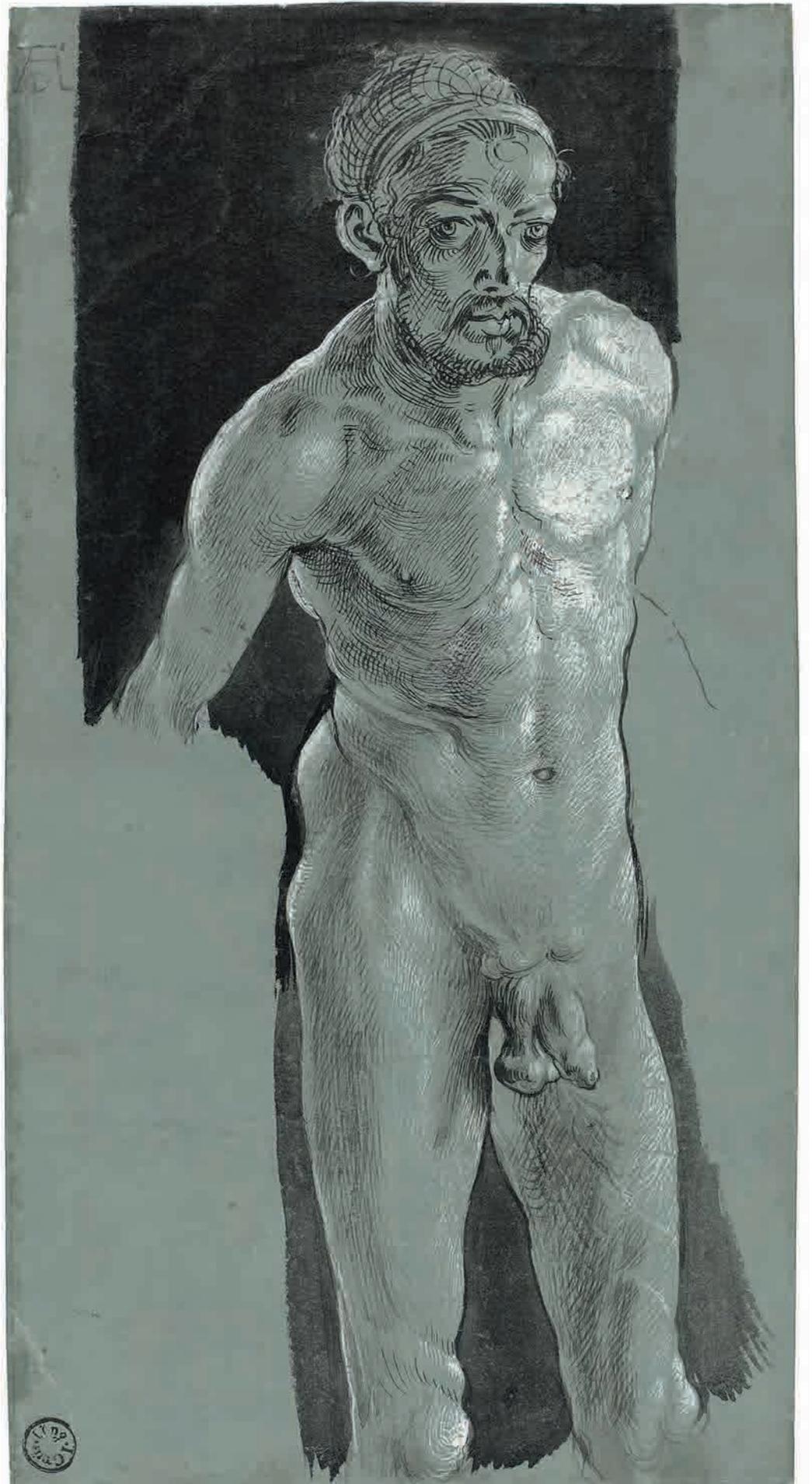


Abb. 72 Albrecht Dürer: Selbstporträt als Akt, 1500–1512, Zeichnung in Feder und Pinsel auf grün grundiertem Papier, weiß gehöht, 29,2 × 15,4 cm, Weimar, Schlossmuseum, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr.: KK 106

Leseprobe
 aus: Reinhard Bröker:
 Dürer und die Männer.
 Eindeutig zweideutig.
 Imhof-Verlag 2020

akzeptierte und praktizierte Dimension der Knabenliebe auszudrücken? Der „Sodomiter“, den viele seiner Zeitgenossen wahrscheinlich sprachlich einordnen konnten, hätte noch viel weniger gepasst, denn er bezeichnete übergreifend homosexuelle Männer (und nicht nur die) und war natürlich auch abwertend gemeint.

Neutrale Begriffe, die das für die Griechen unproblematische auch sexuelle Verhältnis eines älteren Mannes mit einem jüngeren, auch nicht volljährigen Mann hätten ausdrücken können, standen Dürer nicht zur Verfügung, so dass die Eindeutschung eines italienischen, pejorativen Begriffs und damit dessen semantischer Veränderung²⁴ eine gute Möglichkeit war, für den Betrachter prekäre Inhalte zu kaschieren und zu neutralisieren. Wie viele Nürnberger hätten schon ableiten können, was die von Dürer erstmalig im deutschen Sprachraum genutzte Wortbildung „puseran“ im Venezianischen bedeutete?²⁵

Es ist bezeichnend, dass Dürer mit der italienisch-venezianischen Bedeutung nicht nur vertraut war, sondern den Willen hatte, den Inhalt als titelgebendes Element ins Deutsche zu übertragen. Diese deutsche Betitelung hat etwas Programmatisches, was in der wissenschaftlichen Literatur noch nicht ausreichend thematisiert wurde. Wieso wählt Dürer eine deutsche Überschrift, um eine alte griechische Sage zu betiteln? Ein Spruchband zu wählen, um der dargestellten Szene eine Eindeutigkeit zu geben, wäre an sich gar nicht nötig gewesen. Gebildete Humanisten hätten ohnehin erkannt, welche Szene Ovids auf der Zeichnung vorgestellt wird. Und die Menschen, die Ovids Metamorphosen nicht kannten, hätten auch mit dem Spruchband nichts anfangen können, weil das Wort „puseran“ undurchsichtig ist. In seiner Wortwahl ist das Spruchband zur Darstellung entweder „doppelt gemoppelt“, ein Pleonasmus, oder es ist genauso unverständlich wie die Szene, die gezeigt wird.

Der Grund für die Wahl des Spruchbandes liegt nicht nur in der Bedeutung selbst, sondern in der Eindeutschung des gezeigten Phänomens; mit dem deutschsprachigen Spruchband holt Dürer gleichsam Orpheus nach Deutschland, er gibt dem griechischen Sänger in Nürnberg eine Heimat. Es ist der Versuch, die griechische Knabenliebe ins deutschsprachige Gebiet zu bringen, die Germanisierung der Ephebophilie, der Neigung zu jungen Männern in und nach der Pubertät. Das Spruchband ist also kein Hinweis auf die Verdammung der Knabenliebe durch Dürer, wie einige Kunsthistoriker es zu unterstellen versucht haben, sondern das genaue Gegenteil davon und lässt die Päderastie-Verurteilung zusammenbrechen. In den Figuren des Orpheus und des Knaben war ohnehin nicht das geringste Anzeichen von Dekadenz zu sehen: Die Zeichnung – ich wiederhole mich – zeigt den größten Sänger der Geschichte als einen attraktiven

Mann, dessen Schicksal wir bedauern, weil wir wissen, dass er gleich erschlagen wird. Auch die griechische Ovid-Vorlage rechtfertigt die Handlung der „kikonische[n] Frauen“²⁶ nicht, sondern verurteilt sie als Störung der apollinischen Ordnung. „Aber die Untat lässt nicht straflos bleiben Lyaios.“²⁷ Und so hängt Dionysos die Frauen an ihren Füßen auf und lässt sie sterben. Die Sympathie ist also auf Seiten des Orpheus. Im Bild gibt es nichts, was die Interpretation rechtfertigen würde, dass hier jemand sein gerechtes Urteil erhält. Die Mänaden erschlagen einen wehrlosen, nackten Mann, der noch nicht einmal Gegenwehr leistet und leisten will, obwohl er stehend so viel größer und stärker gewesen wäre als die beiden Frauen, die ja fast wie jugendliche Mädchen erscheinen. Orpheus verdient eher das Mitleid des Betrachters, weil er kein Krieger ist, sondern ein Künstler, der sich nur sehr begrenzt mit seiner Musik zur Wehr setzen kann.²⁸

Dürer geht aber über das reine Tötungsgeschehen hinaus. Er zeigt, dass zwar der Schöpfer einer großartigen Kunst stirbt, dass aber mit seinem Tod nicht dessen Kunst endet. In der Verschriftlichung der Musik, in der Erfindung einer Notation, die in einem Buch festgehalten werden kann, lebt seine Kunst weiter – in dem Musikbuch, das oberhalb der Szene festgehalten ist und das der brutalen Knüppelung der Mänaden und der noch brutaleren Zerfetzung des Orpheus-Körpers, die dem Mord folgt, entgeht. Diese Konstruktion entspricht dem Schöpfungsprozess Dürers. Das „Auf-Papier-Bringen“ macht die Kunst unabhängig von ihrem Schöpfer, das Kunstwerk überlebt, auch wenn der Künstler stirbt. In dieser Parallelität und Symmetrie des Kunst-Schöpfers zu seinem Kunstwerk wird Dürer zum Orpheus seiner Kunst. Seine Zeichnung verhält sich zum Musikbuch wie Dürer zu Orpheus. So wird Orpheus zu Dürer selbst, die beiden Künstler vereint ihre Verdammnis aufgrund ihrer sexuellen Orientierung, aber sie überleben in ihrer zu Papier gebrachten Kunst.

Der Feigenbaum unterstützt diese These. Die Kunstwissenschaft hat viel zu wenig berücksichtigt, dass der Feigenbaum, der leicht außerhalb des kleinen Wäldchens steht und darum schon gestalterisch eine besondere Rolle einnimmt, zur Bildmitte hin Blätter und Früchte trägt, nach außen hin aber verdorrt ist. Die kunstwissenschaftliche Forschung hat es sich hier ebenso viel zu einfach gemacht, indem sie den Feigenbaum mit dem Apfelbaum des Paradieses gleichsetzte und darüber eine Sündenfall-Analogie herzustellen versuchte.²⁹

Es ist zwar richtig, den Feigenbaum zunächst als Fruchtbarkeits-symbol zu deuten, aber das ist nur die Hälfte der Deutung. Denn der von Dürer seiner Vorlage wahrscheinlich hinzugefügte Feigenbaum ist zur Bildmitte hin belaubt und fruchtbar, nach außen hin abgestorben. Der fliehende Knabe verlässt die Mitte der Szene, verlässt

Leseprobe

aus: Reinhard Bröker:
Dürer und die Männer:
Eindeutig zweideutig.
Imhof-Verlag 2023

die fruchtbare Situation und strebt in die Dürre. Orpheus und Knabe bildeten – bevor die Mänaden kamen – eine produktive Situation, in der Kunst entstand. Die mit dürren Feigenbaumästen³⁰ schlagenden Frauen beenden diesen Schöpfungsakt.

Fruchtbarkeit wird also nicht wie in den herkömmlichen Darstellungen und Diffamierungen als biologische Reproduktionsgemeinschaft verstanden, sondern als künstlerischer Schöpfungsakt, der durch eine Mann-Junge-Beziehung möglich gemacht wird. Der Putto ist – ahistorisch gesprochen – die Muse, die Kunst erst hervorbringt. Mit dem Verlassen der Szene, der Flucht des Puttos auf die Dürreseite, endet auch die Kunst – und Orpheus muss sterben.

In diesem Sinne ist es auch verständlich, warum es keine Fehlleistung Dürers (oder des Künstlers der adaptierten Vorlage) ist, dass der Knabe viel zu jung für eine ephebophile Beziehung ist; seiner Größe nach ist er ja fast ein Baby, das frühreif schon recht gut laufen kann.³¹ Aber es geht Dürer nicht um die Visualisierung eines unterbrochenen sexuellen Aktes (oder Missbrauchs), sondern um die Versinnbildlichung der homosexuellen Beziehung als schöpferischen *Movens*. Der Knabe kann klein sein, weil er Symbol ist für die schöpferische Leistung, die aus Dürers gleichgeschlechtlichen Kontakten erwächst. Ein jugendlich gezeichneter Knabe hätte das Augenmerk viel zu sehr auf den Sexualakt als solchen gelegt; ein babyhafter Putto konnte besser zeigen, dass er ein Symbol für eine übertragen gesehene Befruchtung ist, der Fruchtbarkeit künstlerischen Schaffens, die auf Papier gebannt den Künstler überdauert. Darum ist auch der Raum vor den Gestalten leer und unbelebt, die Lyra hat keinen Spieler mehr. Die Kunst des Orpheus, belebte und selbst unbelebte Natur „zu bewegen“, liegt chronologisch und bildlich gesehen hinter ihm. Vor ihm, ohne ihn und ohne seine männliche Muse, ist die Welt leer und trostlos, die Lyra verstummt. Die Symbolik des Feigenbaums geht sogar noch weiter. Die Feige (σῦκον *sýkon*) galt den Griechen auch als Abbild des Hodensacks, ‚Feigen pflücken‘ als Synonym für „betasten“ und „erkunden“ auch im erotischen Sinn, ‚Feigen haben‘ (φαίνω *phainō*) als Synonymbasis für „ich zeige, bringe ans Licht, mache sichtbar“. Der biblische „Baum der Erkenntnis“ ist eigentlich nicht der Apfelbaum, sondern der Feigenbaum, der die einzige Pflanze des Paradieses ist, die in der Bibel explizit erwähnt wird. Erst die christliche Kunst des Mittelalters stellte den Baum der Erkenntnis als Apfelbaum dar. Der Apfelbaum war den europäischen Betrachtern geläufiger als der südländische Feigenbaum, der mit seinen zahlreichen kleinen Samen die Fruchtbarkeit (hier auch eine Parallele zum Eryngium des Selbstbildnisses von 1493, nur ein Jahr vor der Orpheus-Zeichnung!) eigentlich viel besser symbolisierte als der Apfel mit sei-



Abb. 73 Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553): Adam und Eva essen vom Baum der Erkenntnis. Ausschnitt aus dem Gemälde „Paradies“, 1530, Öl auf Lindenholz, 114 × 81 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum (Linie hinzugefügt vom Autor)

ner dürrtigen Anzahl Kerne (die noch dazu keine guten Apfelbäume hervorbringen).

Die Renaissance wusste von der Verschiebung der Ikonografie und von der phallisch-erotischen Lesart der Feige. Lucas Cranach d. Ä. malte in seinem Sündenfall einen Feigenbusch (Abb. 73), dessen Früchte nicht ohne Zufall auf der gleichen Horizontalen liegen wie die Geschlechtsteile von Adam und Eva (und des Apfels).

Die Erkenntnis von Gut und Böse entspricht der Erkenntnis, „dass sie nackt“ (Gen 3,7) waren. ‚Erkennen‘ aber ist in der Bibel oft auch die sexuelle Vereinigung. „Und Adam erkannte seine Frau Eva, und sie wurde schwanger [...]“ (1. Mose 4,1)³²

Die intellektuelle Erkenntnis und die erotische Erkenntnis werden parallelisiert, so wie das schon die hebräische Bibel spielerisch tat. Sie verband ebenfalls das Nackte von Adam und Eva mit dem Schlangen (der Schlange): עירום (°êrom = nackt) und ערום (°ârûm = schlaue).³³

Genau das sehen wir auch in Dürers Zeichnung: Der nackte Orpheus und der nackte Junge haben sich erkannt und Erkenntnis erlangt, haben Kunst geschaffen und werden aus ihrem kleinen Paradies vertrieben. Auf diese Weise verschmelzen auch die antike und die christliche Orpheus-Überlieferung auf ganz eigene Art. Dürer hat vermutlich einen Teil dieser Elemente in seiner uns unbekannt Vorlage als Möglichkeiten angedeutet erkannt; aber er hat sie wie

Leseprobe

aus: Reinhard Bröker:
Dürer und die Männer:
Eindeutig zweideutig:
Imhof-Verlag 2023

für ihn typisch mit eigenen Elementen ergänzt, um die Gesamtkomposition seiner Interpretation der Orpheus-Sage anzupassen: Orpheus' Erektion, das Musikbuch im Baum, das eingedeutschte Spruchband darüber, der halb verdorrte Feigenbaum, der bis auf die Lyra leere Vordergrund. Diese wenigen Elemente reichten ihm aus, um eine ganz persönliche, deutsche Chiffre über die Fruchtbarkeit homosexueller Beziehungen und über das Überdauern des Kunstwerkes über den Künstler hinaus zu entwickeln.

Dürer konnte ziemlich sicher sein, dass nur die allerwenigsten der damaligen (und die allerwenigsten der heutigen) Zeitgenossen diese Elemente dechiffrieren konnten. Der „puseran“, das Musikbuch, die Vieldeutigkeit des Feigenbaums sind nur für die verständlich, die ein unvoreingenommenes Verständnis für antike Texte, griechisches Liebesleben, venezianischen Soziolekt und die Mehrdeutigkeit von Bibelbildern hatten (und haben).

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu den Überblicksartikel und Fedja Antzelewsky: Dürer Studien: Untersuchungen zu den ikonografischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen. Berlin 1983, S. 15–28
- 2 Vgl. auch: Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel in Hamburg. Ausstellung der Hamburger Kunsthalle 2011.
- 3 Vgl. beispielhaft und zusammenfassend Helmut Puff: „Orfeuß der Erst puseran“. Eine Zeichnung Albrecht Dürers. In: Lev Mordechai/Sven Limbeck (Hg.): „Die sünde, der sich der tiuvel schamet in der helle“. Ostfildern 2009, S. 163–184.
- 4 Ebd., S. 167.
- 5 „Knabenliebe“ ist hier nicht im heutigen Sinne von Pädosexualität zu verstehen, sondern eher im Sinne antiker Ephebophilie, also der homosexuellen Neigung zu pubertären und postpubertären Jungen.
- 6 Peter Prange: Deutsche Zeichnungen 1450–1800, 2 Bde. Köln/Weimar 2007, S. 147.
- 7 Ebd.
- 8 Vgl. dazu Antoinette Roesler-Friedenthal: Ein Portrait Mantegnas als Alter Orpheus im Kontext seiner Selbstdarstellungen. In: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 31 (1996), S. 151–185, S. 154.
- 9 Vgl. Ovid: Metamorphosen, 11. Buch, 10–19.
- 10 Ovid: Metamorphosen. Verdeutsch von Thilo von Scheffer. Bremen 1948, S. 272.
- 11 Vgl. Jürgen Wurst: Reliquiare der Liebe. Das Münchner Minnekästchen und andere mittelalterliche Minnekästchen aus dem deutschsprachigen Raum. Dissertation LMU München 2005.
- 12 Vgl. Brigitte Lyman: Entflammen und Löschen. Zur Ikonographie des Liebeszaubers vom Meister des Bonner Diptychons. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 57 (1995), S. 111–122.
- 13 Vgl. Ulrich Kuder/Bärbel Manitz/Walter Sparr (Hg.): Des Menschen Gemüt ist wandelbar. Druckgrafik der Dürer-Zeit. Kiel 2004; vgl. auch Jürgen Müller/Thomas Schauerte (Hg.): Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder. Emsdetten 2011.

- 14 Vgl. dazu Christine Demele: Dürers Nacktheit. Das Weimarer Selbstbildnis. Münster 2012.
- 15 Zur Datierung und Einordnung vgl. insgesamt: Christine Demele: Dürers Nacktheit. Das Weimarer Selbstbildnis. Münster 2012.
- 16 Erwin Pokorny: Dürers Selbstakt. In: Christof Metzger (Hg.): Albrecht Dürer. Katalog zur Ausstellung in der Albertina, Wien (20.9.2019–6.1.2020). München 2019, S. 70.
- 17 Hans Rupprich (Hg.): Albrecht Dürer. Schriftlicher Nachlaß (Band 1): Autobiographische Schriften; Briefwechsel; Dichtungen; Beischriften, Notizen und Gutachten; Zeugnisse zum persönlichen Leben. Berlin 1956, S. 307, Z. 40.
- 18 Pokorny 2019, S. 72.
- 19 Ebd. Pokorny liefert keine Erklärung für seine aus heiterem Himmel kommende Behauptung. Was in seinem Aufsatz folgt, ist die Diskussion einer Notiz auf dem Profilbild Willibald Pirckheimers, die ich an anderer Stelle thematisiert habe. Im Ergebnis meint Pokorny, dass sich Eigenliebe und Homosexualität ausschließen würden: „Natürlich lässt sich eine homosexuelle Neigung [sic!] bei niemandem völlig ausschließen, doch galt Dürers Liebe vor allem sich selbst und seinem unglaublichen künstlerischen Talent.“ (Ebd., S. 73)
- 20 Bonnet 2014, S. 25. Was Bonnet genau damit meint, bleibt unklar.
- 21 Für diesen Hinweis danke ich Dr. Matthias Mende, Nürnberg.
- 22 Es ist völlig schleierhaft, wie man glauben kann, dass der Putto auf eine Mutter hinweise, wie das Erika Simon meint, vgl. Erika Simon: Der Tod des Orpheus. In: Dies.: Schriften zur Kunstgeschichte. Stuttgart 2003, S. 147–151; der Junge läuft nicht auf eine Frau zu (wie er das täte, wenn es seine Mutter wäre), eine Frau öffnet ihm nicht die Arme (wie sie das täte, wenn sie eine Mutter wäre), das Schriftband verweist ausdrücklich auf eine ganz andere Situation.
- 23 Vgl. Puff 2009, S. 166.
- 24 Das linguistische Phänomen der „Falschen Freunde“ ist keine ungewöhnliche Variante einer Wortentlehnung. Darunter versteht man eine Übereinstimmung (in diesem Falle eine phonologische Übereinstimmung) von zwei Wörtern in zwei Sprachen, die aber keine semantische Übereinstimmung bedeutet; vgl. etwa Regisseur – Verwalter – Film-/Theaterregisseur – metteur en scène; gift – Gift – Geschenk – poison.
- 25 Vgl. die überaus interessante sprachliche Analyse von Jeffrey Ashcroft: Albrecht Dürers Venexian. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, 141(3), 2019, S. 360–394. Ashcroft schreibt (S. 364–365): „Puseran dürfte der früheste Nachweis des Substantivs sein, das im DWb (Bd. II, Sp. 569 [Buseron]) mit den Bedeutungen *mendax* oder *concupinus* aufgeführt wird mit der Derivation: ital. *bugiardo*, *bugiardone*, und mit den frühesten Belegen, im Sinne von ‚Betrüger‘, in Luthers ‚Tischreden‘ und bei Hans Sachs. Auch im FWB (Bd. IV, Sp. 1481), zu *puseron*, fehlt jeder Hinweis auf Dürers Zeichnung. Friedrich Götze glossiert *buseron* als ‚Päderast‘ und betrachtet es ohne Belegangabe als Lehnwort aus ‚florentinisch‘ *buggerare*. Tatsächlich aber stammt Dürers *puseran* nachweisbar aus dem venezianischen *buzeron*, als Derivat (wie auch *bugiardo* und englisch *bugger*) vom spätlateinischen *bulgarus*, ‚bulgarisch‘, dessen pejorative Bedeutung von der mittelalterlichen Assoziation von Bulgarien mit Häresie und Sodomie herrührt.“
- 26 Ovid, a. a. O., V. 3. Die Kikonen sind ein thrakisches Volk.
- 27 Ebd., V. 67.
- 28 Im Ovid-Text lassen sich durch Orpheus' Gesang zunächst sogar die Pfeile erweichen, ihr Ziel zu erreichen! Vgl. Ovid, a. a. O. 10–14.
- 29 Vgl. Klaus-Peter Schuster: Zu Dürers Zeichnung „Der Tod des Orpheus“ und verwandten Darstellungen. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 23 (1978), S. 7–24, S. 11–12.

- 30 Vgl. Erika Simon: Dürer und Mantegna 1494. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1971/72), S. 23 f. Dort auch der Hinweis auf einen antiken Ritus, mit Feigenbaumästen auf Geschlechtsteile zu schlagen.
- 31 Es fällt dem Autor schwer, nicht doch moralische Elemente in die Bildanalyse zu integrieren. Ich glaube aber fest, dass solche Elemente nicht Teil der Interpretation sein sollten. Zur Vermeidung von Missverständnissen möchte ich trotzdem ausdrücklich betonen, dass ich jede Form von Sexualität von Erwachsenen mit Kindern und Jugendlichen für moralisch verwerflich halte, es richtig finde, dass dies heute verboten ist, verfolgt werden muss und straf- sowie zivilrechtliche Konsequenzen für den Erwachsenen haben sollte. Es fällt mir nicht leicht, in meiner Deutung darüber hinwegzusehen, dass ein schrecklicher sexueller Missbrauch von einem Minderjährigen, der ja dann doch in Dürers Bild irgendwie dargestellt ist, statt-

gefunden hat. Ich tue dies nicht, weil ich diesen implizierten Missbrauch für nebensächlich halte, sondern weil ich der festen Überzeugung bin, dass es Dürer nicht um die Thematisierung von Sex mit Kindern ging. Er sah in dem Putto nicht ein Kleinstkind, das mit Orpheus Sex hatte, sondern ein Symbol für einen jugendlichen Mann, mit dem man in Dürers Augen sehr wohl einvernehmlichen Sex haben konnte. Das war zu Dürers Zeit zwar auch schon verboten, aber nicht wegen des Alters des Sexualpartners, sondern aufgrund des Verbots gleichgeschlechtlicher Kontakte.

32 Vgl. auch Mose 4:17.25; 1. Samuel 1:19; 1. Könige 1:4; Matthäus 1:4.

33 Hubert Junker: Baum der Erkenntnis. In: Lexikon für Theologie und Kirche (LThK), Bd. 2, 1958, Sp. 67 f.

Leseprobe
aus: Reinhard Bröker:
Dürer und die Männer.
Eindeutig zweideutig.
Imhof-Verlag 2023

www.duerer-eindeutig-zweideutig.de