

Reinhard Bröker

# Dürer

und die Männer  
Eindeutig zweideutig

IMHOF

Reinhard Bröker

# Dürer

und die Männer

Eindeutig zweideutig

MICHAEL IMHOF VERLAG

Reinhard Bräker

# Dürer und die Männer

Eindeutig & zweideutig

© 2023

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG  
Stettiner Straße 25  
D-38600 Paterberg  
Tel.: 0567/299-66-0; Fax: 0567/299-66-9  
www.imhof-verlag.de | info@imhof-verlag.de

#### REPRODUKTION UND GESTALTUNG

Margitta Licht, Michael Imhof Verlag

#### LEKTORAT

Dorothea Saganu, Michael Imhof Verlag

#### UMSCHLAG

Albrecht Dürer: Selbstporträt als Akt, 1500-1510, Zeichnung in  
Feder und Pinsel auf grün grundiertem Papier, weiß gefärbt,  
29,1 × 15,4 cm, Weimar, Schlossmuseum, Klassik Stiftung Weimar,  
Museum, Inv.-Nr.: KK 105

#### DRUCK

Druckerei optimal-media GmbH, Berlin

Printed in EU

ISBN 978-3-739-1122-7

## Inhaltsverzeichnis



■ VORWORT	4	500 Jahre Dürer - Forschung - und keiner will's gesehen haben!
■ EINLEITUNG	10	Eindeutig & zweideutig - Albrecht Dürer und die Männer
■ KAPITEL 1	20	Selbstbildnis mit Eyngium (1493) oder <i>Sag's durch die Blume</i>
■ KAPITEL 2	30	Selbstbildnis mit Landschaft (1498) oder <i>Kleidung als Bekenntnis</i>
■ KAPITEL 3	40	Selbstbildnis im Pelzrock (1500) oder <i>Mann, sehe ich gut aus!</i>
■ KAPITEL 4	58	Schwert und Schwertknauf: Die drei Kitegleuze (1489) oder <i>Flottes Soldatenleben</i>
■ KAPITEL 5	70	Jüngling mit Henker (um 1495) oder <i>Lust und Gewalt</i>
■ KAPITEL 6	78	Tod des Orpheus (1494) oder <i>Antike Vorbilder</i>
■ KAPITEL 7	88	Knabenknauf, Nalle, Kamm: Das Männerbad (1496/97) oder <i>Badeleuden und Entertainment</i>
■ KAPITEL 8	112	Schweine: Der verlorene Sohn (1496) oder <i>Odysseus und die Männer</i>
■ KAPITEL 9	118	Hinterzelle: Die sechs Kitegleuze (1495/96) oder <i>Pfädekluppen und Minnespor</i>
■ KAPITEL 10	130	Boher: Anbetung Christi an das Kreuz (um 1496) oder <i>Der misshauchte Heiland</i>
■ KAPITEL 11	138	Hirsche: Der Paumgarner-Altar (1500), heiliger Eustachius oder <i>Macht der Bilder</i>
■ KAPITEL 12	150	Pfäe und Trommel: Der Jahach-Altar (um 1504) oder <i>Codes der Annäherung</i>
■ KAPITEL 13	160	Der heilige Antonius vor der Stadt (1519) oder <i>Alleinsein und Selbsterfahrung</i>
■ DANK	168	
■ LITERATUR	170	
■ BILDNACHWEIS	174	



## Selbstbildnis mit Eryngium (1493) oder Sag's durch die Blume

„Und da ich außgedient a., schick mich mein vater hinweg, und bleibe vier Jahr außen, bis daß mich mein vater wider fordert. Und da ich im 1490 Jahr hinweg zog, nach Orlan [-= 11. April 1490], darnach kam ich wider, als man zehlt 1491 nach Pfingsten [-= 18. Mai 1491].“

Albrecht Dürer ist 19 Jahre, als er sich auf Wanderschaft begibt und Nürnberg verlässt. Es ist kein Wanderaufbau, den der Junge wann da beginnt, denn während als Holzknechtbeschäftigung ist im 15. Jahrhundert und bis lange in die Neuzeit hinein vollkommen unbekannt. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts „wandern“ niemand aus Lust an der Bewegung in freier Natur. Darum ist der Begriff „Wanderschaft“ ein wenig missverständlich. Gemeint ist damit, dass junge Handwerksburschen (Frauen gehen im Spätmittelalter nicht auf „Wanderschaft“) ihre Heimatorte verlassen und mit mehr oder weniger genauen Zielvorstellungen „unwegwärts“ sind, um woanders etwas zu lernen, was in der Heimat unbekannt ist, weil es am Geburtsort keine Beschäftigung gibt, oder weil man dem Lehrmeister entfliehen möchte.

Wir wissen nur sehr wenig über die konkrete Ausgestaltung dieser Erkundungen, die im Spätmittelalter unter den Handwerkern eine gewisse Popularität erlangten und bis heute in einigen Zünften als „Walz“ gelobt werden.

Vor dem Spätmittelalter hat es vergleichbare Wanderbewegungen wohl schon bei den Säuleuten, den Steinmetzen und Baumelssam gegeben, die an großen Bauwerken arbeiteten. Carus räumt dieser sogenannten Bauhütten oder auch einzelne Spezialisten zogen nach einem fertigen (oder pausierenden) Großauftrag zum nächsten, einfach aus der Notwendigkeit heraus, dass für Großbaustellen mit „modernem Anspruch“ (hauptsächlich Burgen und Kirchen) die heimischen Handwerker oft nicht geeignet waren und umgekehrt

die Fachleute in einem kleinen Regionalmarkt nicht genug Auftraggeber finden konnten. Die Vorbereitung der Gotik beruht auf diesen Wanderbewegungen der Säuleute – eindrucksvoll beschrieben etwa in dem Roman „Die Säulen der Erde“ von Ken Follet. Andere Angehörige der Handwerker Elite beginnen um die Mitte des 15. Jahrhunderts ebenfalls zu wandern, bei zahlreichen der Zünfte wird im Laufe der frühen Neuzeit eine z. B. sechsjährige Walz zur Voraussetzung, um weiter wandern zu können.

Dürer wandert nicht als Goldschmied – dieses Handwerk hatte er schon erlernt, bevor er zu Michael Wolgemut in die Lehre ging –, sondern als Maler. Diese Berufsgruppe zieht auch umher, um Malertechniken, Bildinhalte und Innovationen zu erkunden, die „dahel“ noch unbekannt sind. Umwärtlich neue Malweisen kennen zu lernen, genügt Beschreibungen anderer nicht – und es gibt nur wenige deutsche Käufer, die Bilder aus Italien nach Deutschland bringen lassen.

Besonders die gerade entstehende Drucktechnik mit ihren Möglichkeiten der vervielfältigung in hohen Stückzahlen ist eine neue Herausforderung, da Holz- und Kupferstiche als Illustrationen für die neuen Inhalte sehr gefragt sind. Die Werkstatt von Michael Wolgemut etwa fertigt für die Schedelsche Weltchronik, die 1493 erscheint, über 800 Holzschnitte an.

Das Wissen vom Neuen verbreitet sich zuerst über die Erzählung, die Instruktionen lebenden Kaufleute (die Berufsgruppe, die am meisten von der Welt sieht) berichten als erste von den Neugkeiten aus aller Welt: „in Florenz wird jetzt ganz anders gemalt“, „in Venedig hat die Kirche San Zaccaria eine wunderbare neue Fassade bekommen“, „in Rom Managria hat den vom Kreuz genommenen Christus gemalt – legend, von den Römern aus, grotesk verkürzt – unvors-

Abb. 40 Albrecht Dürer: Selbstbildnis mit Eryngium, 1493, Öl auf Leinwand, 57 × 43 cm, Paris, Louvre

bringen, jaige, welche eigenschaften als typisch und namensbildend angesehen wurden, egal, ob dies nun vor düners selbstporträt von 1499 oder erst nach dessen fertigstellung in denw orkopus des späten mittelalters ehang gefunden hat.“

vor diesem hintergrund bekommt die auf dem selbstbildnis von 1499 immerwieder probleme betreffende inschrift „my soen dieg a / als es oem soe a“ (wäh e soen werden von oben bestimmt) eine neue bedeutung.

dies ist dann womöglich kein hinweis düners auf die grundsätzliche bestimmung des schicksals durch höhere mächte, sondern kann als ergebnis in sein homosexuelles schicksal gedeutet werden. dieses schicksal hat sich der künstler nicht selbst gesucht, sondern er dauon es als ein von göttlicher hand bestimmtes los. so wird das selbstbildnis von 1499 zu einem bekenntnis seiner homosexualität, die düner als ein von Gott gegebenes schicksal erlebt.

viele menschen ist aufgebildet, dass düners etalkelt, die sich in seinen zahlreichen selbstporträts äußert, für die damalige zeit höchst ungewöhnlich war. die forschung hat diese etalkelt, die nur schwer unter den mantel der „christusnachfolger“ gepasst hat, als „soxismus“ abgetan, als ausnahme einer ansonsten unterwürfigen normalität.



versucht man düners „soxismus“ in ein mehrdimensionales persönlichkeitsbild zu integrieren, eröffnet die lesart: homoerotischer Anspielungen neue und produktive einblicke für die interpretation dieses bildes und zahlreicher weiterer arbeiten düners.

es scheint mir, wie in den noch folgenden Analysekapiteln gezeigt werden soll, ein auch in zahlreichen späteren werken wiederkehrendes muster zu sein: das dargestellte objekt versteckt zunächst seine eigentliche, oder zumindest ambivalente bedeutung, aber verweist versteckt auf etwas, was eigentlich oder zumindest gezeigt werden soll.

man kann dieses verhalten auch mit dem begriff der camouflage fassen: etwas zu verstecken, das jedoch hinter der „fassade“ sichtbar wird – und sichtbar werden soll. so wie das reigenblatt zwar die geschlechtsmerkmale verdeckt, aber gleichzeitig deutlich auf sie aufmerksam macht, so gibt es auch bei düner immer wieder soe s coones, deren aufgabe es ist, gesellschaftlich tabuisierte sexuelle Anspielungen zu verstecken und im selben Atemzug auf sie hinzuweisen.

dass die pflanze auf düners selbstporträt von 1499 nicht als christliches symbol und auch nicht als „stammes mbot“, sondern als erotisches attribut zu verstehen ist, wird im vergleich mit dem „bildnis einer jungen frau mit aufgestecktem haar“ von 1499 (Abb. 7), ehemals bekannt als eine der beiden „rürliegerinnen“ (nach dem nachnamen der Nürnbergger familie „rürlieger“), das sich heute in der berliner Gemäldegalerie befindet, besonders deutlich.“

war ganz zart, aber doch deutlich erkennbar trägt diese junge frau in ihrer rechten hand (Abb. 6) die gleiche pflanze, die auch düner 1499 auf seinem selbstporträt in den händen hält, das „warrestreut.“

richtig bleibt vanessa morrs feststellung, dass die „junge frau mit geflochtenem haar“ auch in slock, coetus und kleidung erotisch gedeutet werden muss.

„die jung frau in diese erid au all os om sietracter selbstbewusst und ohne an – für un sila oos n eie nics au dieg ewöhnliches, für die damalige zeit war es unverschäm, man könte sogar von einer schamlosen Anmaße sprechen.“

Abb. 6-7 Albrecht Düner: Bildnis einer jungen Dame mit aufgestecktem Haar, 1499, Öl auf Leinwand, 56,6 × 42,5 cm, Berlin, Staatliche Museen





## Selbstbildnis mit Landschaft (1498) oder Kleidung als Bekenntnis

**A**uch zu diesem Selbstporträt Dürers, das heute im Prado zu bewundern ist (Abb. 10), gibt es natürlich eine Fülle von Literatur: sie beschäftigt sich nicht ohne Grund mit dem im Bild zum Ausdruck kommenden Selbstbewusstsein des 26-jährigen Künstlers. Dürer wusste, dass er sich mit einem ganzformatigen Selbstbildnis in die Tradition von Porträts einreihen, die bisher nur hohe weltliche und kirchliche Funktionsträger, Adelige oder reiche Bürger darstellen. Und er wird wohl mit zunehmendem Ruhm gehabt haben, dass diese Tradition mit ihm eine neue Zäsur erfährt.

Das eigenständige Bildnis des Künstlerporträts begann sich in der Mitte des 15. Jahrhunderts gerade erst herauszubilden, vornehmlich in den sogenannten Altmeisterporträts.

„Zu den neuem Selbstporträts und die Lösung des Künstlers aus dem anonymen Wesen: merkmale sind die Höhepunkte für diese Porträts, eine Gestaltung, die vom nur Auffigen, dem Klerus vorbehalten sägtem versendet war. Das Selbstbildnis wurde nun nicht mehr nur zum Ansehen der seinen Erscheinung strom, des ständes, der gesellschaftlichen Rolle, sondern zum in sich selbst. Eine Demonstration der Selbstbewusstheit.“

Die Forschung hat sich in unzähligen Publikationen damit beschäftigt, welche Landschaft im Hintergrund dargestellt sein könnte, ob die Hände unter Zuhilfenahme eines Spiegels gemalt worden seien, ob Dürer auf dem Bild schiele oder nicht und dass die langen, gelockten Haare eine modische Erscheinung waren.

Mit viel weniger Eifer wurde der Frage nachgegangen, welche Kleidung Dürer auf dem Bild trägt und noch viel weniger wurde die Tatsache bedacht, dass Dürer auf dem Bild Handschuhe trägt.

Für die Bewertung und Interpretation des Bildes scheint es mir von großer Wichtigkeit zu sein, nicht nur allgemein einen „modischen“ Census festzustellen, sondern der Frage nachzugehen, was es konkret bedeutet, wenn Dürer sich gut hütet darzustellen, mit geschminkten Lippen, mit fast halbnackter Brust und mit weichen Handschuhen.

Die immerwieder erneuerten Kleiderordnungen des Mittelalters und der frühen Neuzeit sind nicht, wie es öfter in der Forschungsliteratur behauptet wird, Restschreibungen einer tatsächlich gelebten Norm gewesen. Es waren keine „harren“ Gesetze, an die die Menschen sich halten mussten, sondern es waren Willensankündigungen der Städteberrn, an die die Bürger sich halten sollten. Letztlich bringen die Kleiderordnungen mehr zum Ausdruck, dass die alltägliche Praxis von diesen Vorschriften abwich, weil die Menschen sich zunehmend nicht mehr Vorschriften lassen wollten, ob und welchen Reiz sie nun tragen durften oder nicht.

Die Kleidung lebte im Hochmittelalter eine gut sichtbare Differenzierung der Stände des Adels, des Klerus und der Bauernschaft. Mit der Herausbildung der städtischen Berufsgruppen konnte man aber auch unter den Bürgern unterschiedliche Tätigkeitsbereiche gut voneinander unterscheiden. Wir kennen dies heute nur noch bei den schwarzweißroten oder bei den schmelzigen „auf der Waid“, die eine Kleidung tragen, die sie als einer spezifischen Gruppe zugehörig erscheinen lassen.

Diese Differenzierung war in vielen Fällen durchaus sinnvoll und förderte Gruppenbildung und eine augenfällige Zuordnung von Personen, waren doch mit Stand und Beruf auch verschiedene Rechte verbunden. Aber sie konnte Menschen auch ähnen und stigmatisieren, so wie dem Juden vorgeschrieben wurde, den Judensam gut sichtbar auf der Kleidung zu tragen, oder Prostituierte im Mittelalter regional unterschiedlich die Schandfarben rot, gelb oder grün tragen mussten.

10 Abb. 10 Albrecht Dürer: Selbstbildnis mit Landschaft, 1498, Öl auf Leinwand, 61 × 40 cm, Madrid, Prado



Abb. 12 Detail aus *Albrecht Dürer: Selbstbildnis mit Landschaft*, 1498, Öl auf Leinwand, 47 × 40 cm, Madrid, Prado

eine Gruppenerschulung ein, die ein venezianischer Mann sofort erkannte: hätte, die in Nürnberg aber nur insidern verständlich und gefällig war: einen Habitus zu vermitteln, bedeutet immer – sonst führt der Verweis ins Leere –, auch einen bestimmten Lebensstil zu pflegen, der Habitus des Homosexuellen impliziert ein Leben (oder zumindest eine Lebensphase) als Homosexueller.

ein weiteres Bildespiel stützt diese These: die eng anliegenden Handschuhe, die Dürer auf seinem Selbstbildnis trägt (Abb. 13). Diese sind zwar bemerkt, aber als modisches Accessoire bagatelisiert worden.

„Ihre Besonderheit ist die tief dagelagerten Leinwandstücke, die allein ohne das Maß wie eine zweite Haut umhüllen. Es ist das drückende Selbstbildnis, auf dem Dürer klar als stolischer Homosexueller trägt. Während er sonst viel Wert auf die Darstellung der Hände als Werkzeug des Meisters legt: und sie ihm in dieser Hinsicht gar nicht einräumt, „spürt“ er hier ganz bewusst diese Merkmale der modischen Gesamterscheinung, wenn ein kleiner Winkeln sein Handwerk und erkennen lässt.“

Auch der Prado, der das Selbstbildnis mit Landschaft heute beherbergt, bemerkt auf seiner Internetseite, dass es „handschuhe aus glacileder“ seien, die Dürer dort trägt.<sup>1</sup>

es ist fraglich, ob es sich wirklich um glacihandschuhe handelt (wie sie etwa heute noch beim Wiener Openball getragen werden), denn die Technik der Glacébearbeitung kommt erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich auf.<sup>2</sup>

unabhängig davon, ob der Begriff des „Glacéhandschuhs“ hier angebracht ist oder nicht – es sind weiche, eng anliegende, helle,

fast wolke Handschuhe, die Dürer hier trägt. sie sind so dünn und so eng, dass sich sogar die Ringmängel an der Oberseite abzeichnen. Philipp Zitzelsperger hat richtig angemerkt, dass „der Handschuh seinen privilegierten Träger in der Regel vom Handwerker ab(hob), denn der Handschuhträger war kein Handarbeiter, der sich die Hände schmutzig machte.“<sup>3</sup> Aber diese Ressozialung geht an der eigentlichen Metaphorik der Handschuhe vorbei. während es auf der einen Seite natürlich Handwerker gab (und gibt), die bei der Arbeit Handschuhe tragen, wissen wir wenig von der in der Öffentlichkeit zur Schau getragenen Kleidung städtischer Handwerker, die sich von ihrem Anschein und Selbstverständnis her gegenüber Carbern, Schmiedern, Schmieden usw. abgrenzen wollten. die Goldschmiede etwa, oder das gerade in Nürnberg aufkommende Drucker- und Verlegerhandwerk werden sich schwerlich als vorrangig durch „die Hände Arbeit“ geprägten Berufsstand erlebt haben.

ich halte es für sehr wahrscheinlich, dass sich die wohlhabenden unter diesen „edelhändlern“ in der Öffentlichkeit oder beim Ehrgeiz mit Modeaccessoires ausstatten, die denen der Kaufleute zumindest ähneln.

welches Wissens gibt es keinen Hinweis darauf, dass Dürer Schwierigkeiten damit gehabt haben soll, ein Handwerker zu sein, der durch Handarbeit sein Geld verdient. das künstlerische „recl“, mit dem er gelegentlich signiert hat, ist im Gegenteil eher ein Hinweis darauf, dass das selbst Gemachte sogar mit dem Selbstbewusstsein des Schaffenden war.

das entspricht der Ressozialung bei Helke Sahm, die nach der Sichtung der kleinen Nase Dürers festgestellt hat:

„Amso dem schenke ich die Arbeit, und Dürer wieder in der „familientheorie“ noch im „ausländisch“ eine Arbeit gegeben im Wirt, sondern sie sind nicht in der Handwerker verortet.“<sup>4</sup>

die unersetzte Gegensätzlichkeit von Handarbeit und Handschuh scheint mir insgesamt problematisch zu sein. Dürer hatte keinen Grund, sich von seiner Handwerkertradition abzuwenden und hätte dafür wohl kein so kurzes Detail wie ein Modeaccessoire gewählt. der Handschuh muss auf eine andere Dimension verweisen, die mit dem Berufsfeld des Künstlers weniger zu tun hat.

Neben seiner Funktion als Schutz der Hand dient der Handschuh spätestens seit Petrarca sonst: vor als Liebesmetapher und voraussetzung erhoffter Intimität:

„cavallo leggioane so e coto guato,  
che capria e' avato et fresco e rose,



Abb. 13 Handschuh aus weißer Wachsleinwand, mit Zucken und goldener Spitze, filz rund Seidenfäden, besetzt mit mehrfarbiger Seide, Goldfaden-Camille und vergoldete Palmetten, 162, 26 × 24 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

„el' vior al monco mal si ocol spoglier  
casi avessio ad ad velle abromar  
o incosare lo de humane cose  
pur questo etato, e vien el' me ne spoglier“

Aus der Liebes- und Auszieh-Metaphorik des weißen Handschuhs ist dieser schon in der Renaissance als Liebesgabe belegbar und wurde zu besonderen Anlässen wie der Verlobung oder der Heirat verschenkt.<sup>5</sup> je nach Reichtum des Mannes konnte ein solcher Liebeshandschuh auch stark verziert sein und gewann als kostbare Gabe einen herausragenden Stellenwert für die Werbung.<sup>6</sup>

Vom Beginn des 17. Jahrhunderts existieren zwei eindrucksvolle Bilder von Nicolaes Rickensz (Porträt der Johanna le Maire, um 1622, Amsterdam, Rijksmuseum; Porträt einer jungen Frau von 1632, Los Angeles, Getty Museum), die diese Liebesgaben zeigen. im Falle der Johanna le Maire konnte das Rijksmuseum im Jahre 1976 sogar die dargestellten Handschuhe erwerben (Abb. 14).<sup>7</sup>

Aus einer einfachen Liebesgabe entwickelte sich spätestens im Laufe des 18. Jahrhunderts eine Rechtskürzung des Handschuhs.<sup>8</sup> Peter Stallybrass und Ann Rosalind Jones haben überzeugend gezeigt, wie sich aus der segnenden Hand des Herrschers und über den sym-



Abb. 14 Titian (ca. 1488-1576): Mann mit dem Handschuh, 1520-1525, Öl auf Leinwand, 100 x 89 cm, Paris, Louvre

bolisch zu sehenden Handschuh eine ikonografie der zuwendung und Liebe herausbildete. Sie ist für den einzelnen Handschuh, der als rhand und teil der Liebes-qualität gegolten hat, besonders gut in werken Titians (Mann mit dem Handschuh, 1520-1525, Abb. 14), Anthonis Wors oder Marcus cheeraerts' zu belegen.<sup>14</sup>

Die kraft der Handschuh-symbolik liegt in der naheliegenden Übertragung des Eindringens eines körperteils in eine (körper-)Öffnung als „vervieltachtes vulva-Äquivalent“<sup>15</sup>. renestration und renestriation-wenden, Aktivität und passivität sind mit der sexuellen implikation des Handschuhs leicht darsellbar und können als relativ eindeutiges erkenntnismerkmal auch im Alltag der Handschuh-träger eingesetzt werden.

es ist bereit hand, dass wir bei dem in vielerlei hinsicht ambivalenten Lorenus lotto das motiv des Handschuhs mehrfach finden (Jungermann am Schreibstift, um 1530; bildnis des Rebo da anscia, 1544). besonders interessant in unserem Zusammenhang ist das bildnis eines jungen Mannes am Schreibstift (Abb. 15a und b).

patricia simons hat eine überzeugende lesart dieses ganz und gar nicht idealisierendes, sondern eher traurigen Mannes gegeben, der

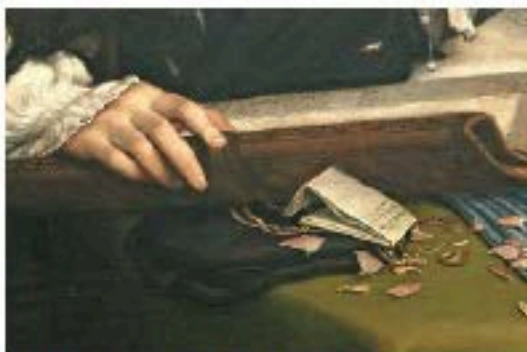


Abb. 15a und b Lorenzo lotto (ca. 1480-1556): Jungermann am Schreibstift, um 1530, Öl auf Leinwand, 98 x 81 cm, Venedig, Accademia

den nennungsbrief seines männlichen Liebhabers erhält.<sup>16</sup> besonders hervorheben ist, dass die schwarzen Handschuhe, auf denen der nennungsbrief liegt (vgl. Abb. 15b), nun ungenutzt und gleichsam überflüssig nicht mehr der in unmittelbarer Nähe befindlichen hand



Abb. 16 Napoleonic Sarahy (1820-1850): Oscar Wilde, ill., 30,6 x 18,4 cm, Washington D. C., Library of Congress Prints and Photographs Division

dienen. sie sind als Liebesgabe und sexuelsymbol nutzlos geworden, eben noch nah, nun in ihrer übertragenen funktionalität unerschickbar.<sup>17</sup>

bei Ötters bildnis ist das genaue gegenstück der fall. Ötters trägt seine Handschuhe durch und durch, seine hände sind vollkommen und geschmeidig in sie gehüllt. Handschuhe und hände, renestration und renestriation-wenden liegen in seiner hand. der lockere und selbstbewusste castus ist letzten endes eine besätigung Ötters homosexueller orientierung. Anders als bei Lorenus lotto hat die sexuelle orientierung nicht ausgedient (= abgelegte Handschuhe), sondern er ist „mittendrin“, über den kleidungshabitus demonstriert er seine



Abb. 17 Giovanni Baldini (1840-1930): Parodie des Robert de Maribus, 1897, Öl auf Leinwand, 86 x 82 cm, Paris, Musée d'Orsay

zugehörigkeit zu einer sexuell aktiven, männlichen Gruppe, zu der er sich – wenn auch im modus eines nicht leicht zu dechiffrierenden codes – öffentlich bekennt.

Diese lesart wird durch eine weitere, im „tagebuch“ seiner reise in die Niederlande gut bezogene eigenschaft Ötters gestützt. in zahlreichen einseitigen notizen der körstet, dass er Handschuhe kauft, einmal auch geschenkt bekommt.<sup>18</sup> Aus wenig nachvollziehbaren gründen werden diese zufällig häufigen Handschuhkäufe von der Öttersforschung nicht wahrgenommen, sondern lediglich dem rosigen „Ausgaben für kleidung“ zugerechnet.<sup>19</sup> 14 paar Handschuhe für eine einjährige reise





## Selbstbildnis im Pelzrock (1500) oder Mann, sehe ich gut aus!

Auf dem etwa 60 x 30 großen Bild (Abb. 18) schaut uns Dürer frontal mit langem, ab der Schläfe gelocktem Haar mit Vollbart an. Er trägt einen mit Pelz besetzten braunen Rock. Die rechte Hand spielt in eigenartiger Haltung mit dem Pelzbesatz, die linke Hand ist nicht zu sehen. Das „Selbstporträt im Pelzrock“ von 1500 hat allein schon hinsichtlich seiner Datierung viele Deutungen ausgelöst.<sup>1</sup> Die Entstehungszeit wird z. B. auf nach 1509 vorlegt, weil Dürer erst ab diesem Zeitpunkt zu den reichhaltigen Familien Nürnbergs gehörte und damit auch die Pelzjacke hätte tragen dürfen. Wenn dem so ist, wäre aber u. a. auch das „Jensenkränzes“ von 1504, auf dem Dürer sich selbst ebenfalls mit der Pelzjacke malt, „falsch“ datiert.

Anstatt Datierungsangaben Dürers in Zweifel zu ziehen – denn er hat ja angegeben, dass er dieses Bild in seinem 28. Lebensjahr gemalt habe –, ist es wahrscheinlicher, davon auszugehen, dass er den modischen Obergriff einfach als Esquille ansah – und dass ihm das Pelzattribut als modischer Zeichen wichtiger war als eine retrospektiv unanzweifelbare Datierungswichtigkeit, die ihm vermutlich vollkommen gleichgültig war.<sup>2</sup>

Schwierig bleibt die in der Forschungsliteratur konstatierte Christusähnlichkeit, die man als Ekstasie zu benennen sich scheut. Sie wurde lieber als „Christusnachbilder“ oder „Sehnsucht nach Christusähnlichkeit“ begriffen. Die Frontalansicht war quasi eine Tür die Darstellung Christi vorbehaltenen Respektive, so dass Dürers Porträt auch hier wieder eine neue Seite im Buch der Kunstgeschichte aufschlägt. Die Ähnlichkeit zu den traditionellen Darstellungen des Antistes Jesu war zweifellos gegeben, allerdings trägt Dürer in der Nürnberger Wirklichkeit nun mal einen Bart, der bei einem Porträt

dann auch abgebildet werden muss. Aufgrund einer Aukerung Lorenz Behlms in einem Brief an Willibald Pirckheimer von 1517 wissen wir, dass er einen Vollbart getragen hat: „Denn sein son no selbte nhdert in, an er gewilt odigen anen und wilsset, ook er glicke coerdnen von ihm oostert. Ane senken oerftrone, in welkes, sehen aam. Dener schon sollte er oostert machen, ook er glicke erschein e.“

Hier ist nicht nur der Hinweis auf Dürers „Knaube[n]“ interessant, sondern auch der gegen die Mode getragene Bart, der ihn – es ist nicht Dürers „Schuld“ – mit Christus ähnlich mache.

Aber wie sahen sich die Menschen des spätmittelalters Christus/Jesus überhaugt vor? Wie sah Jesus aus? War es ein schöner Mann, ein hübslicher, groß, klein, dick, dünn, von Krankheiten gezeichnet und wie entsatz eine heute relativ fest umrissene Vorstellung vom Antlitz des Heilands?

Um diese Aspekte rankt sich durch die Jahrhunderte eine Fülle von Fakten und Darstellungen, die letztlich die Sehnsucht ausdrücken, sich dann eben doch ein „Bildnis“ von Gott zu machen, obwohl das mosaische Bilderverbot im Alten Testament nicht klar formuliert ist. Im Detail der Bild Darstellungen ging es oft auch um die Frage, wie realitätsnah Jesus etwa am Kreuz oder beim Kreuzweg wiedergegeben werden könnte. Zeigt man einen Jenseitigen Jesus wie stark darf der Coressohn wegen der Coemerkome blauen?

Im Laufe des Mittelalters bildete sich – nicht zuletzt aufgrund der sich immer wieder einbringenden östlichen Antike – allmählich ein Konzept heraus. Um 1400 zeigt der stark verbreitete „schöne Stil“ etwa bei Conrad von Soest im Würdiger Altar (Abb. 19) einen bartlosen Jesus mit den typischen langen Körperproportionen und einem proportional kleinen Kopf. Im spätmittelalter hat sich dann aber ein idealisierter Coressohn herausgebildet (Abb. 20): Jesus ist meist ein mittelgroßer, schlanker Mann mit normalen Proportionen, schulterlangen, leicht gelockten Haaren, mit einem am Kopf zweigeteilten Vollbart, ohne Brust- oder Körperbehaarung, ohne sichtbare Haut-

<sup>1</sup> Abb. 18 Albrecht Dürer: Selbste Bildnis im Pelzrock, 1500, Öl auf Holz, 67 x 49 cm, München, Alt- und Kunstmuseum.

sehen, manchmal auch als Ausdruck seines Superfortsdankens verstanden und als Hadem mit den gängigen Rechenanschriften.

Wer sich andere Gemälde Ölers oder die seiner malenden Zeitgenossen ansieht, wird feststellen, dass es eine Fülle von Bildern gibt, auf denen nicht-naziriter, nicht-Adelige, nicht-kleriker poltrabende Kleidung tragen, obwohl sie das eigentlich nicht „dürften“. Die Kleidervorschriften (auch die spätere der Stadt Nürnberg von 1548) verließen nicht-privilegierten zwar immer wieder das Tragen von Pelz, aber gerade die Vorschriften verweisen darauf, dass man sich faktisch nicht daran hielt.<sup>30</sup> Es wurde bereits erwähnt, dass Öler im sogenannten „rosenkränzer“ von 1506 (Abb. 31) auch schon einen Pelz getragen hat, wovon jenseits der Alpen ein solcher Pelz auch offiziell getragen „durfte“:

Es ist schwer vorstellbar, dass Öler rechtliche Vorschriften und gelebte Wirklichkeit im Selbstporträt von 1500 thematisieren wollte – jedenfalls wäre das für Öler höchst ungewöhnlich, wenn er quasi ein (lokal)juristisches Pamphlet abgeben wollte. Wahrscheinlicher ist, dass er sich ganz selbstverständlich in genau der Kleidung darstellen wollte, die ihn am besten kennzeichnete: als eleganten, modisch bewussten, gut frisiert, wohlhabenden Nürnberger, der – wie viele andere – sich nicht sonderlich an Kleidervorschriften hielt. Wenn ihm der Pelz als Statussymbol wichtig gewesen wäre, dann hätte er ihn 1509 gemalt, also ein Jahr, nachdem er zu den ratsfähigen Erbgögen Nürnbergs gehörte, denn dann wäre es ein Statement gewesen: „Seht, ich habe es geschafft.“ Aber berechnenderweise macht er genau das nicht: er malt sich im Heiler-Altar von 1509 (Abb. 33) ohne Pelz. Erst 1511 malt er sich im sogenannten Dreifaltigkeitsaltar (Abb. 34) wieder im Pelz.

Nein, Ölers Pelz ist kein Statussymbol, das er sich vor 1508 angeeignet hat, sondern ein Symbol homosexueller Sinnlichkeit, das er ab 1500 immer wieder verwendet, um sich genau damit zu kennzeichnen. Da die Statusfrage beim Pelzverzicht nicht zu klären war, sollte man eine sexuelle Lesart, wie sie in den beiden Selbstbildnissen

von 1493 und 1496 dargelegt wurde, auch hier unterstützen: Der Waidpelz kann und sollte als erotischer Habitus gelesen werden – und es gibt eine Vielzahl von Belegen in der Renaissance-Malerei, die den Pelz als sexuell verstanden haben. Um dieser These näherzukommen, ist zunächst ein Blick auf ein anderes Ölerbild zu werfen, in dem auch eine Pelzjacke vorhanden ist. Es enthält auch ein Selbstporträt Ölers, aber hier zielt der Pelz nicht Öler, sondern einen Mann, der mit Öler kommuniziert (Abb. 35).

In der „Warnung der zehntausend Christen“ von 1508 malt Öler fast in der Mitte des Bildes, zufällig ebenso durch die schwarze Kleidung, sich und einen Begleiter mit pelzbesetzter Schube. Die Forschung hält den Mann neben Öler für Konrad Celtis, der als „poeta laureatus“ den Pelz auch offiziell tragen durfte. Allgemeinlich versteht man die Bildübergabe als eine Hommage an den „Zehntausender“, für den Öler spätestens 1500 auch zwei Illustrationen gefertigt hatte. Thomas Schauerer hat 2015 gezeigt, dass die Verbindung zwischen Celtis und Ölerwelt über das hinausging, was die Forschung bis dahin zusammengetragen hatte. Schauerer ist der Überzeugung, dass Celtis und Öler u. a. im „Wäinertbau“ eine weitreichende Allegorie zu dem von Celtis betriebenen Projekt einer Nürnberger Reierschule umgesetzt haben.<sup>31</sup> Es ist das der Grund, warum sich Öler mit Celtis so nah verbunden fühlen ist: der dargestellte Pelz nicht nur die Kennzeichnung der Reierschule, sondern auch eine chiffrische sexuelle Aktivität.

Aufällig in Ölers Darstellung der „Warnung der zehntausend Christen“ ist auch, dass auf Mithras die Ölers und Celtis: der schwarze in blauer Kleidung einen im Waidraum Ölers spitz auslaufenden Hammer schwingt, mit dem er einen am Boden liegenden Menschen einschlagen wird (Abb. 36). Es kann kein Zufall sein, dass Celtis’ deutscher Name Pyckell dem hammerartigen „rickel“ entspricht, also jenem Instrument ähnelt, das gleich in der Wachbarschaft den Tod bringt. Ölers Methode der Chiffrierung männlicher Genitalien durch

Abb. 31. Au rechts: aus Albrecht Dürer: Rosenkränzer, 1506, Öl auf Poppeifalz, 112 × 136,5 cm, Prag, Nationalgalerie

Abb. 33. Au rechts: aus Albrecht Dürer: Heiler-Altar, 1509–1511, Tempera auf Tanneholz, Gesamtgröße des Altars: 150 x 2260 cm, Frankfurt am Main, Städt.

Abb. 34. Au rechts: aus Albrecht Dürer: Dreifaltigkeitsaltar (auch Landauer Altar), 1511, Öl auf Poppeifalz, 112 × 136,5 cm (Gesamtgröße), Wien, Kunsthistorisches Museum

Abb. 35. Au rechts: aus Albrecht Dürer: Warnung der zehntausend Christen, 1508, Öl auf Holz, auf Lederwand übertragen, 99 x 87 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum





Abb. 40 Sebastiano del Piombo (ca. 1485–1547): Bildnis einer jungen Römerin (Gloria), um 1512, Öl auf Poppeholz, 78 × 61 cm, Berlin, Gemäldegalerie



Abb. 41 Titian (1488–1576): Frau bei der Toilette, um 1515, Öl auf Leinwand, 99 × 76 cm, Paris, Louvre



Abb. 42 Ausschnitt aus Albrecht Dürer: Selbstbildnis im Pelznick, 1500, Öl auf Holz, 67 × 69 cm, München, Altes Pinakothek

der Geschichtsschreibung, also nicht nur etwas, was in einem steht und rückblickend als Modell einer Zeit übergeschildert wird. Diesen Umbruch haben die an diesem Paradigmenwechsel beteiligten Menschen konkret erfahren: sie haben gemerkt, gewusst, gesehen, dass sich die Zeiten ändern – und es als Aufbruchsstimmung weitergetragen. Dürer wusste, dass nicht nur er selbst mit seinem Werk neue Wege beschritt, sondern dass überall um ihn herum Neues geschah – neue Erfindungen, neue Einsichten, neue Toleranzen, neue Möglichkeiten, ein Leben mit früherer kolonialer tabuisierten Lebensentwürfen zu führen. Dazu gehörte, dass es Dürers Zeitgenossen nicht egal war, ob und wie er Männer liebt, solange er damit nicht in die Öffentlichkeit ging. Und ich finde es beschämend, dass wir heute mehr Schwierigkeiten haben, einen oft klarer schwulen Dürer zu akzeptieren, als seine Zeitgenossen.

Die Geschichte des Pelzes als Attribut homosexueller Selbstinszenierung beginnt bei Dürer. 300 Jahre später ist er bei Johann Joachim Winckelmann (1717–1766), dem Begründer der Kunstgeschichte, Sinnbild eines „offenen Geheimnisses“ (Abb. 43).<sup>14</sup> Nochmals 300 Jahre später ist er z. B. bei dem US-amerikanischen erotanther Librettist zum doktrinären Wegesymbol geworden (Abb. 44).

Pelz, Kleidung und Fäsur ergaben einen veränderten Ansatz für die Übersetzung des Spruchbandes „Albrechtus dicitur / ipsam me propriis sic efficit / gemin coloribus detalis / anno xovvii.“<sup>15</sup> Es wird allgemein übersetzt mit: „so mal ich, Albrecht Dürer aus Nürnberg, mich selbst in meinen typischen Farben im Alter von 27 Jahren.“<sup>16</sup> Auffällig ist einerseits, dass Dürer nicht das an sich naheliegende „pinxer“ („malen“) wählt, sondern „effingere“, das die Bedeutung „erfinden, wiedergeben“ hat. Diese Bedeutungsverschiebung sollte auch in der Übersetzung wieder auftauchen: „so gar ich, Albrecht Dürer aus Nürnberg, mich [...] wieder.“ Nicht minder auffällig ist andererseits das fast lauzologische „ipsam me propriis“, das die Selbstbezugshaltung auf besondere Weise akzentuiert. Die „propi coloribus“ als „typische Farben“ haben in der Deutung immer Schwierigkeiten gemacht, weil



Abb. 43 Anton von Maron (1717–1808): Johann Joachim Winckelmann, 1719, Öl auf Leinwand, 116 × 99 cm, Weimar, Stadtmuseum, Kunstsammlung Weimar, Museum, Inv.-Nr. G 70



Abb. 44 Wladimir Alexandrowitsch Ilitschew (1879–1948): Las Vegas, um 1915, Las Vegas River Bureau (Bild: Vegas Convention and Visitors Authority)



## Schwert und Schwertknauf: Die drei Kriegskneute (1489) oder Flottes Soldatenleben

Das vermutlich während Ödres Lehrzeit bei Michael Wolgemut angefertigte Blatt (Abb. 4) zeigt Kriegskneute, möglicherweise als Teil einer geplanten Kreuzigungsdarstellung. Auffällig sind die drei großen Stangenwaffen, die Halberde, die Pike und die Lanze, die zusammen mit den über den Schamkapseln hängenden Schwertern parallel und sich schneidende diagonale herstellen. Die Bewaffnung der drei Männer weist sie als Schweizer Söldner aus, Knechte, deren deutsches Pendant, die Landsknechte, erst nach 1500 als Kolonien und taktik und Bewaffnung der Schweizerischen Kriegskneute adaptieren.

Die drei Männer stehen in einer hügeligen, kargen Landschaft zusammen, pausierend und miteinander sprechend. Der linke Kneute lehnt lässig auf seiner Halberde, der mittlere weist geschickt in die hinter den Knechten liegende Richtung, der rechte – in einer fast thrasischen Stand-spielbein-Haltung – rührt mit seiner rechten, nach oben geöffneten Hand eine Art stimulierende Geste an der Schamkapsel des mittleren Kriegsmannes aus.

Eine typische Bewaffnung der Knechte waren neben der charakteristischen Pike die sogenannten Karzbalger, etwa 50 cm lange Kurzschnitwerter mit breiter Klinge, die am Heft meist keinen Schutzbügel hatten. Sie wurden außerhalb einer Kampfsituation entweder seitlich getragen, oder nach hinten gedreht, wie das etwa bei Altdorfers Bild des venezianischen Krieges von 1512–1515 (Abb. 47) gut zu erkennen ist.

Auch bei Hans von Kulmbach, Ödres Mitarbeiter ab ca. 1504, findet sich etwa auf dem Rühlich-Stich von 1521 (Abb. 48) das typische kurze, zur Seite gedrehte Karzbalger Schwert.

Grundsätzlich war das in Kampfsituation vorne getragene Schwert aber bei einer Wanderung störend und wurde darum am Gürtel nach hinten oder zur Seite geschoben. Vermutlich war das Schwert jedoch als Kennzeichen und Handschütze so „stylisch“, dass es auch dann vorne getragen wurde, wenn es ein wenig die Bewegung behinderte.

Die Schweizer Knechte bzw. die deutschen Landsknechte waren ein im spätmittelalterlichen und in der frühen Neuzeit weit verbreiteter Typus des angeworbenen Söldners, der auf der Seite des Herrscher kämpfte, der dafür zahlte. Da die Schweizer Knechte im späten Mittelalter (besonders in den sogenannten Burgunderkriegen von 1474–1477) gezeigt hatten, dass sie in der Kampfsituation diszipliniert, vorwiegend bis gewalttätig, schnell und gut ausgerüstet operieren konnten, waren sie bald bei allen europäischen Fürstentümern, die in Kriegshandlungen verwickelt waren, als Soldaten geschätzt. Taktisch hat dieses Volk die Adligen, auf einem Pferd agierenden Ritter als Soldaten überflüssig gemacht und damit das Zeitalter des Rittertums beendet. Zwei Dinge machten die Schweizer Söldner zu überlegenen Soldaten: die Taktik des sogenannten Cavaulhaufers und die Fähigkeit, den schwerfälligen Ritter auf seinem Pferd im Nahkampf effektiv kampfunfähig zu machen. Stark verkürzt kann man sagen, dass die Knechte herausgefunden hatten, dass ein Ritter aufgrund seiner schweren Rüstung ohne Pferd im Prinzip handlungsunfähig war. Also verletzten sie mit der Halberde entweder das Pferd so schwer, dass es stürzte, oder sie rissen den Ritter vom Pferd, so dass er wie ein Ritter auf dem Rücken am Boden liegen blieb. Der Cavaulhaufen bestand aus einer im Viereck aufgebauten Formation, die außen von den Rittern gebildet wurde. Mit ihnen bis zu drei Meter langen Pikas „öffnen“ sie die gegnerische Abwehr für den Nahkampf mit den innerhalb des Cavaulhaufers befindlichen Halberdleren und den Schwertkämpfern. Mit den Pikas konnten die Lanzenangriffe der Ritter abgewehrt und damit deren größter Vorteil neutralisiert werden (Abb. 49).

Abb. 46 Albrecht Dürer: Drei Kriegskneute, 1489, Tinte auf Papier, 22 × 16 cm, Berlin, Kupferstichkabinett



Abb. 54 Albrecht Dürer: Der Fahnen schwinger (Der Führer), um 1520, Kupferstich, 14,2 × 7,2 cm

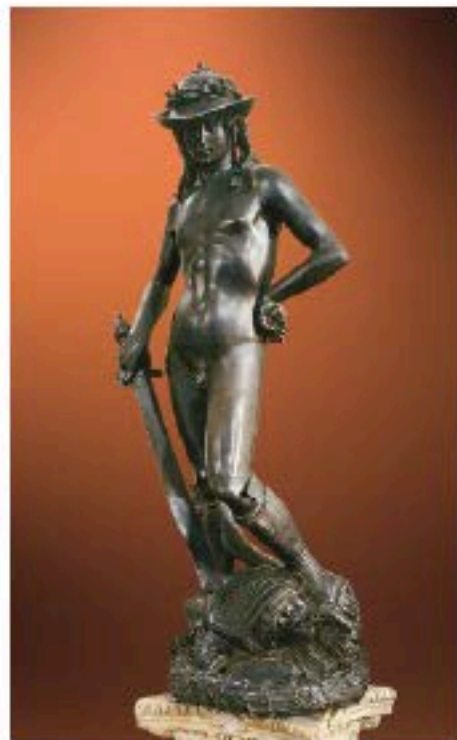


Abb. 55 Donatello (ca. 1386–1466): David, um 1490, Bronzekulptur, Höhe 158 cm, Florenz, Museo Nazionale del Bargello

post eine theoretische Begrifflichkeit über stand- und spielbein, die unerschlägt, dass diese rose auch eine erotische dimension hat. Dürers rühmlich stützt den linken arm nicht auf die saite, sondern hält das schwert, aber beide köpfe schauen leicht verführerisch von unten nach oben zum betrachter.

die homoerotische usanz - und das ist eine wichtige erkenntnis, die für fast alle seine redem zielgenden darstellungen gilt - wird



Abb. 56 David von Donatello (ca. 1386–1466): David, um 1490, Bronzekulptur, Höhe 158 cm, Florenz, Museo Nazionale del Bargello

durch eine sprachliche eigentümlichkeit unerschlägt: redem (auch calleder) heißen italienische „ganner“ und bilden damit eine lautliche, sprachliche nähe zu dem italienischen wort für den männlichen penis, italienisch „ganer“ dass die bei Dürer oft überproportioniert wirkenden redem nicht ungewöhnlich waren, sieht man gut auf zahlreichen bildern des schwertler goldschmieds und schmieders usanz, der auch selbst als kaiserlicher echte kriegspartaführungen gesamt



## Jüngling mit Henker (um 1493) oder Lust und Gewalt

**D**ieser fertigte noch während seiner Wanderjahre 1493 eine Ritzzeichnung an, die immer wieder für Verwirrung gesorgt hat. Sein „Jüngling mit Henker“ (Abb. 57) intensivierte die Forschung besonders hinsichtlich der zärtlichen Zwiesprache zwischen dem Henker (der ja eigentlich ein schamtrichter Ist) und dem zu köpfenden.

Der Henker „na die Handfläche auf die Schulter des Jünglings gelegt und so eine so dahn er nicht ihm, dass seine schamkapsel am Arm des Opfers verläuft. sein also für die dahn: nach links um ein geneigte Haupt des Opfers zum rechts des Henkers, der zum rechts wie:“ resigniert hängt die rechte Hand des Jünglings bewegungslos herab, während die linke Hand nach außen gebietet noch eine Bewegung anzudeuten scheint.

Die eckdiagonale von links oben nach rechts unten verläuft sowohl durch das Gesicht des Henkers wie auch des Jünglings und verbindet so die Geschlechtsstelle der beiden Männer; der Mund und der phallische Schwertknauf liegen auf einer horizontalen, verstärkt in ihrem gegensätzlichen Bezug noch durch die helle Kinnrindung des Jünglings, die mit der hellen Wölbung des Schwertknaufs korrespondiert. Die so angelegte erzählerische Relation dynamisiert das Bild – aus einer statischen Szene wird eine Geschichte von Missbrauch und Misshandlung, das Bild thematisiert eine sexuelle Spielart von Macht und Umarmdrückung bei gleichzeitig zärtlicher Annäherung zwischen den beiden Männern. Es geht hier aber nicht nur wie oben konstatiert, um ein „bildliches Interesse im Bereich der gleichgeschlechtlichen Beziehungen“, sondern die Visualisierung einer komplexen Mannweib-Relation. Das Bild gibt keine explizite Erklärung für den Grund der Hinrichtung. Das Attribut des Jünglings selbst scheint so sanft, sein schmaler nackter Körper so fragil, dass



Abb. 58 Andrea del Verrocchio (1425–1488): Taufe Christi, um 1470–1475. Tempera und Öl auf Holz, 77 x 101 cm, Florenz, Uffizien

eine Gewalttat, ein klassisches Verbrechen, das dem Täter „ins Gesicht geschrieben steht“, unwahrscheinlich erscheint.

Erzählt der feminisierte, mit ausgeprägten Locken frisierte junge Mann in seiner schulterlosen Aktaktivität, dass genau diese Erotik ihn auf den Balken des Henkers gebracht hat? Es spricht Vieles dafür,

\* Abb. 57 Albrecht Dürer: Jüngling mit Henker, um 1493, 25,2 x 14,6 cm, Tinte auf Papier, London, British Museum

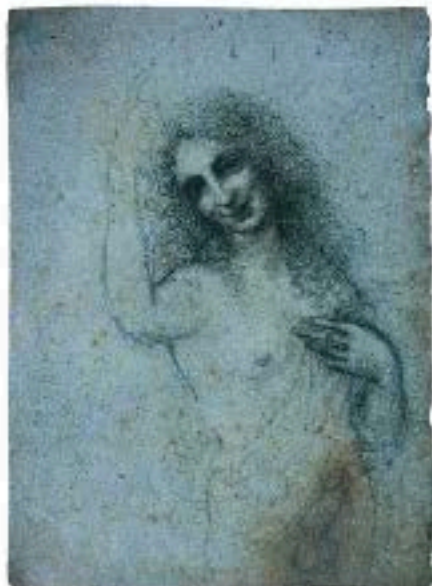


Abb. 59 Leonardo da Vinci (1452–1519): Angelo Innanzi, 1501–1505, schwarze Kohle auf rotem millau papier, 26,8 x 19,2 cm, Paris, Louvre

dass Dürer hier die ihm zweitbeskannt gewesenen statuen für sodomisten thematisiert und in einer eigenen deutung darstellen wollte. Dürer amalgamiert den wortklaub „johannes (der türler) und jesus“, also die innerbeziehung zwischen johannes und jesus, mit dem wortklaub „die enthaupung johannes (des türlers) durch befehl der salome“, also den zusammenhang von erock und gewalt.

Die johannes-jesus-relation war schon vor Dürer erotisch aufgeladen. sei Leonardo da Vincis Lehrer Andrea del verrocchio finden wir etwa in dem bild der „taufe christi“ (Abb. 58) neben dem zerbrechlichen, weiblich wirkenden jesus zwei engel, die neben dem taufgeschehen offensichtlich zärtlichkeiten austauschen. Leonardo soll diese beiden zärtlich nahen engel gemalt haben und man kann sich fragen, ob die parallelität ihrer handlung eigentlich auf ein geschehen zwischen jesus und johannes verweisen soll.

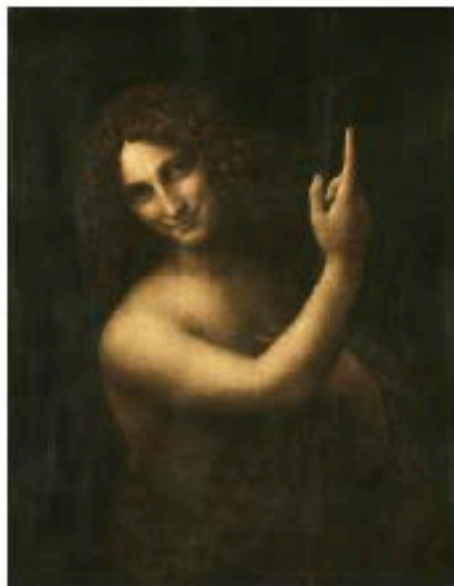


Abb. 60 Leonardo da Vinci (1452–1519): Johannes der Türler, um 1505, Öl auf Holz, 49 x 37 cm, Paris, Louvre

zu dieser deutung passt auch, dass Leonardo bei seinem um 1505 gemalten jünger johannes (mit erigiertem penis) sein lehrlinge Jacopo saltarelli als modell gedient hat (Abb. 58). dieses stütz wir wohl vorstudiez um eigentlichen bild des johannes, das heute im Louvre hängt (Abb. 60). genau dieser Jacopo saltarelli (kurioserweise wie Dürer ein Goldschmied, bevor er in die werkstatt eines malers, d. h. zu verrocchio kam) soll der grund dafür gewesen sein, dass Leonardo im jahre 1498 der sodomie angeklagt wurde.

Dürer wird sicherlich von dem prozess gegen Leonardo gehört und von den drakonischen strafen gewusst haben, die sodomisten befechten mussten, auch wenn Leonardo im florentiner verfahren freigesprochen wurde. in diesen jahren seines kaschierens „coming-out“ hat sich Dürer mit der chiffrierung der gleichgeschlechtlichen sexualität beschäftigen müssen. und er hat nach bildmoden ge-



Abb. 61–62 Albrecht Dürer: Ecce homo, Holzschneide aus der „Großen Passion“, um 1495, 11,6 x 7,4 cm

sucht, die schon im Mittelalter das besondere verhältnis von männer untereinander und dessen verbildlichung ausgedrückt haben. dazu gehören das bild von jesus und johannes dem türler und das verhältnis von jesus zu seinem Lieblingsjünger johannes.

messias und bezeichnend ist die bewertung der auswahlzeit[ig] auf Leonardos skizze und Dürers zeichnung sowie die damit verbundene sexualisierung des männerkörpers: der nackte mann ist kein kraftprotz, kein david und erst recht kein colliath, er ist ein sensibel auf zärtlichkeiten auch erotisch reagierendes, schöner und frisiert mann.

Der Henker konzentriert. in seiner zärtlichen handgeste, der gleichzeitig aggressiv-saxuellen körpersprache und der offensichtlich sodomistischen „Anmacher“ gegenüber dem verurteilten das offizielle sodomieverbot, dessen zurühnendes organ er ist. Dürer spricht da-

mit auch die Doppelmoral seiner zeit an, die – gerade in florenz und venedig – die sodomie ächtet, aber gleichzeitig in einem maße praktiziert, die besonders für florenz und venedig ausführlich dokumentiert ist.)

Der Henker von Dürers jünger sucht erneut beim „ecce homo“ der croiken passion Dürers auf (Abb. 61 und 62). Auch dort steht der Henker in fast intimer körperlicher nähe zu jesus. er „reißt ihm die kleider vom leib“ und entblößt die Brust des Hollands, die auf besonders intensive eines mehr inmassiert als schaulustig schauenden landsknechts rechts im publikum stößt.

Der Modus des zeigens, der ja ohnehin schon im „ecce homo“ als conatithema angesprochen wird, erfährt durch die zuschau-sellung der männlichen Brust im kontext des „seher“ eine verdopp-lung im detail. es ist nicht nur coet als mensch, es ist auch jesus als mann, als geschlechtswesen, der hier explizit bezeichnet wird. die körperliche nähe von cyper und Henker, der Ausdruck von macht und unterdrückung mit einer sakralen konnotation wurde in der spätrenaissance immerwieder gerade in den johannes-salome-darstellungen aufgegriffen. sei caravaggios malteser bild (Abb. 63) kehrt der Henker mit halbnacktem und muskulösem oberkörper über dem ebenfalls halbnackten, mit gespreizten beinen daliegenden johannes. man hat fast den eindruck, als wäre das rote tuch nachlässig über den körper des johannes gelegt worden, als wäre die enthaupung



Abb. 63 Michelangelo Caravaggio (1597–1610): Die Entkopplung des Johannes, 1594, Öl auf Leinwand, 38 × 50 cm, Museo Valotto, Kirche San Giovanni



Abb. 64 Giovanni Francesco Barbieri, genannt Ottaviano Guercino (1591–1666): Salomo erhält den Kopf des Hirschen (Johannes des Täufers), 1637, Öl auf Leinwand, 139 × 95 cm, Rom, Museo del Prado-Ara

eine dem sodomitischen Missbrauch folgende Handlung gewesen. Die Körper der beiden Männer sind auf der gleichen vertikalen angeordnet, genauso die Hüften. Die brutale Szene macht Johannes und seinen Henker zum Mittelpunkt des Bildes, auf dem Salomo und ihre Dienerin als Nebenfiguren erscheinen, noch unwichtiger als ein dritter, bekleideter Mann, auf dessen Hüfthöhe sich der Kopf des Henkers befindet und der damit einbezogen wird in die sexual-gewaltvolle Handlung, ebenso scheinen die beiden Männer hinter dem zentralsten seltsam verbunden, stehen sie doch zufällig hintereinander, obwohl es für die Betrachtung der Szene räumlich nebeneinander stehend an sich bequemer gewesen wäre. Auch bei Barbieri, genannt Guercino, ist die erotisch-männliche Dimension des Henkers im Salomo-Bild von 1637 deutlich präsent (Abb. 64). Der muskulöse Oberkörper und das sich unter der Hose deutlich abzeichnende Gesäß des Henkers stehen stärker im Mittelpunkt als der etwas zu klein gezeichnete Kopf des Johannes, den eine kühl erscheinende Salomo betrachtet.

Der Zusammenhang von Gewalt und homosexuellem Missbrauch wird in einem anderen, etwas späteren Bild öfters, das in einem eigenen Kapitel ausführlich behandelt wird (siehe S. 130ff.), noch deutlicher. In den Jahren um 1496 malt öfters ein siebenköpfiges Altarbild (heute befinden sich die kleinen Teile im Zwinger in Dresden und die Maria in der Alten Pinakothek in München): „Die sieben Schmerzen

der Maria: unten rechts ist die sogenannte „Anheftung Christi an das Kreuz“ Christi zu sehen (Abb. 65).

Wieder ist es typisch und eindeutig zweideutig, dass öfters – wie beim Helgenblatt – zeigt, indem er versteckt. Der Scherge, der das Loch für den Nagel der linken Hand Jesu mit einem Drehbohrer vorberätet, befindet sich mit seinem Gesäß auf Gesäßhöhe von Christus am Kreuz. Wenn es nicht Jesus am Kreuz wäre, sondern ein rackertar Mann auf dem Boden, würde uns die sexuelle Dimension sofort naheliegend erscheinen, bei einer Kreuzigungsdarstellung wohnt wir uns dagegen. Aber das Bild zeigt, was es zeigt: Gesäß und Penis sind auf einer Höhe und „Mittelpunkt“ des Geschehens. Dass zudem der Scherge, der die rechte Hand von Christus anregelt, nicht auf seine Arbeit schaut, sondern in Richtung des Gesäßes des Kollegen, kann keine belanglosigkeit sein. Öfters geht es hier – wie beim „Jüngling mit Henker“ – um den Zusammenhang von Gewalt und homosexuellem Missbrauch. Die Ernsthaftigkeit des Bildes in der Kreuzigungszone kennt öfters „Jüngling mit Henker“ nicht. Die beiden Männer bilden zunächst auch die Antipoden von Gewalt und Hilflosigkeit, aber sie sind durch die zämielche Hand-Schulter-Geste des Henkers ein schicksalhaft zusammengebrachtes Paar, das in einem anderen situativen Kontext vielleicht die Chance auf echte Zämielchkeit und Nähe gehabt hätte.



Abb. 65 Albrecht Dürer: Die sieben Schmerzen der Maria, Anheftung Christi an das Kreuz, um 1496, Öl auf Nadelholz, 60 × 66,5 cm, Dresden, 3 seitliche Kantenstreifen, Gemäldegalerie Alte Meister



## Tod des Orpheus (um 1494) oder Antike Vorbilder

Vor einem kleinen Wäldchen schlagen zwei Frauen mit ihren Knütteln auf einen zwischen ihnen am Boden hockenden Mann ein, während ein kleiner Putz davonläuft. In einem Baum hängt ein Buch mit Musiknoten, darüber ein Spruchband mit der Angabe „Orpheus der erst Puseran“ (Abb. 66).

Es gibt eine sehr ausführliche Literatur zu der Frage, ob Ötzer bei dieser Zeichnung auf eine verloren gegangene Vorlage Wagners zurückgegriffen hat, wie diese ausgesehen haben könnte, welche anderen Künstler sich vielleicht auch mit dieser uns unbekanntem Vorlage beschäftigt haben, ob Wagners wiederum auf eine andere Vorlage zurückgegriffen hat, die vielleicht auch in einer Kopie vorhanden war und so weiter.<sup>6</sup>

Und es gibt ausführliche Literatur zu der Frage, welcher Traditionstrang der Orpheus-Mythologie bei der Zeichnung von Ötzer eine Rolle spielt, wie das Liebesverständnis bei Ovid sei und ob die Theaterkünstlerinnen Orpheus wegen seiner Musikwirkung oder seiner Körperhingabe prägen und so weiter.<sup>7</sup>

Die Analyse dessen, was auf der Zeichnung Ötzers tatsächlich zu sehen ist, kommt in der kunsthistorischen Literatur jedoch zu kurz. So geben beispielsweise weder Tatja Anzelmowsky noch Helmut Ruff einen Kommentar dazu ab, dass Orpheus eine Erektion zu haben scheint, die er nur unvollständig mit dem Tuch verdecken kann. Auch der Regenbaum verdient eine genauere Betrachtung. Hierzu fällt der Forschung bisher lediglich ein: „[...] auffälligerweise weist der Vordergrund keine Vegetation auf und der Regenbaum als Symbol der Fruchtbarkeit kontrastiert mit Zeichen pflanzlichen Absorbierens und der Leblosgkeit.“<sup>8</sup> „Zeichen pflanzlichen Absorbierens“ der Regenbaum ist halb tot zu der Erde hin ist er zwar belaubt und trägt Früchte, aber am Bildrand ist er deutlich blatt- und fruchtlos, dort

abgestorben und insgesamt sicherlich kein „Symbol der Fruchtbarkeit“!

Auch bei diesem statt Ötzers 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 Bemerkung, dass Ötzer sich mit dem statt von der Krabbenliebe<sup>9</sup> angeblich dissenzieren wollte und eine Mißbeherrschung favorisierte.<sup>10</sup> „Ötzers Bild entwirft die Krabbenliebe daher als sodomisch. Das heißt, das Bild erzählt von Verfertigung, Strafe und Sünden.“<sup>11</sup>

Ich möchte darum erneut mit einer Beschreibung dessen beginnen, was wir sehen: Vor einem kleinen Wäldchen schlagen zwei Frauen mit ihren Knütteln auf einen zwischen ihnen am Boden hockenden Mann ein, während ein kleiner Putz davonläuft. In einem Baum hängt ein Buch mit Musiknoten,<sup>12</sup> darüber ein Spruchband mit der Aufschrift: „Orpheus der erst Puseran“. Wir sehen zwei bekleidete, fast zierliche Frauen in Aktion; man kann sehen, dass sich ihre Kleider bewegen. Es sind junge Frauen, deren man nicht so ohne Weiteres zu urteilt, dass sie dem wehrlosen, nur mit einem leichten Umhang bekleideten Mann gleich heftigen Schmerz zufügen, ja – so wissen wir aus der Orpheus-Tradition – sogar tötschlagen werden, was mit Knütteln gar nicht so leicht zu bewerkstelligen ist und so gelingt dies in Ovids v. auch der Metamorphosen letztlich erst mit Pfeilen und Steinen.<sup>13</sup> Der junge, bartlose Mann wiederum scheint sich gar nicht zu wehren, er schützt sich unbeholfen mit einem leichten erhobenen Arm und schaut verwundert bis Mitgefühl erlösend auf die Frau in Rückenansicht, während ihn der Schlag der Frau hinter ihm wahrheits treffen wird – er hat sie offensichtlich noch nicht einmal bemerkt.

Orpheus ist hier jedoch kein Täter, 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 ohne Todesstrafe verdammt hat. Aber dieser tolle Mann ist unwohlwollend der Orpheus aus den Mo-

<sup>6</sup> Abb. 66: Albrecht Ötzer: Tod des Orpheus, 49, Folio in Braun, 1800, 245 × 215 mm, Hamburger Kunsthalle.



Abb. 47 Orpheus lapidat par l'Enchiréon. In: *Orphée marotain en prose* // Maître de Marguerite d'York. *Enluminures*, Brügge 1470–1480. Musée Paris, Bibliothèque nationale de France. *Œuvres manuscrites*, Paris 1977, fol. 147r

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

¶ Ino Orpheus nate alle rau enlebe mesage, se es, wif sinem unglück geyt an: ooe wif er nate versprochen nate. Gleichwol ertüßbar vieler nate glän oes verlanget, sin mit oem sängern zu verheinen, unovide sanen sich voll nater verschämte. Er ooe goo in nate in zvilken oes aet pried, die lise z nate n nate z nate oem un o d i e s s e k oes jüngling sab es oes. e o e s k o e m n i n i n g u n o d i e e s o e n a l l e m z u p r i l l o e n .<sup>11</sup>

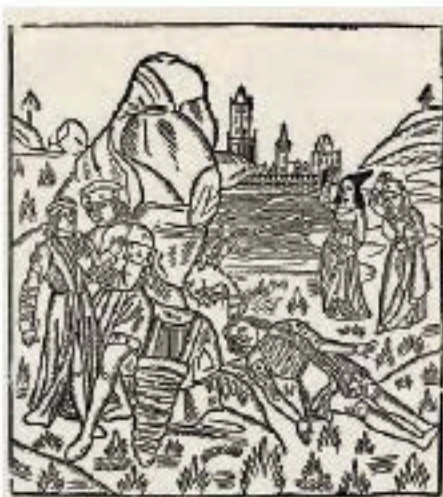


Abb. 48 Die Haisentzen von Man von der Ovid marotain. Blätter 148r, 148v. Nachdruck: Colard Mansion: *Annales* 1922

in Bildausstellungen, in denen die Ovidsche Knabenliebe-stelle ignoriert wird, stirbt Orpheus, weil er Frauen abweist (Abb. 47), warum er das tut, bleibt einfach offen.

Die Knabenliebe des Orpheus wird zwar gelegentlich visualisiert, etwa auf einem Holzschnitt, auf dem ein Jünger wann den um seinen erschlagenen Liebhaber trauenden Jüngling zu trösten scheint (Abb. 48).

Bei beiden Bildern ist aber auffällig, dass sie Orpheus angucken, ja sogar in Körper zeigen, sie ersexualisieren auch in den Attributen die Geschichte der sexuellen Orientierung von Orpheus im Altar.

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

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 Bad“ aus dem Buch Daniel wird mit der Renaissance zu einem populären Motiv (etwa bei Lorenzo Lotto, 1507), der von freien geborene heilige Sebastian (den auch Oidros 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 Michelangelo's „David“ (1501–1504) möglich war, nämlich komplett nackte Menschen ohne Hüter oder Reigenblätter vor der Schamgegend zu zeigen, ist in der öffentlich zugänglichen Malerei noch über Jahrhunderte so gut wie unmöglich. Die privat genutzten Handschriften und Minnebücher der Mächtigen zeigen natürlich schon mehr (Abb. 49) – aber das Nackte findet nur im privaten Raum.

In der gerade aufkommenden und auch für den Normalverdienenden Bürger erschwinglichen Druckgrafik kursierten ebenfalls Nacktbilder mit sehr deftigen Szenen, die als erste Formen der Pornografie angesehen werden können. Hierzu gehört Oidros' weiter unten (Kap. 2 S. 94) beschriebenes „Nauenbad“, besonders aber die Wälder des Oidros-Mitarbeiters Hans Sebald Beham (Abb. 70), der deswegen auch mit dem Kar der Stadt Nürnberg angehängt und angeblich (zumindest vorübergehend) der Stadt verwiesen wurde.<sup>12</sup>

Der Körper als sinnlich ansprechend, erregend und erregendes Teil des Menschen zu zeigen, ist auch in der spätmittelalterlichen Kunst nicht nur nicht üblich, war ihn öffentlich oder halböffentlich darzustellen, ist von Sanktionen und Verfolgung bedroht.

Oidros' Orpheus-Bild ist darum nicht nur eine technisch beeindruckende Übung in der Wiedergabe und Erweiterung einer Vorlage, sondern der Junge Oidros 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 populären Kreisen vorgestellt, sondern nur in Oidros' Freundeskreis gezeigt wurde – allein die Herstellung solcher Szenen konnte schon kirchliche und gesellschaftliche Anfechtung und Ausgrenzung bedeuten, wenn die Exzesse des Bildes bekanntwürde.

Aber Oidros hat sich vermutlich wenig um solche Dinge besorgt. Im Intransigente 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 Geschlechtsstelle sorgsam ausarbeitete (Abb. 70).<sup>13</sup>



Abb. 49 Unbekannter niederländischer Künstler: Die Uebenauber, um 1490–1495, Öl auf Holz, 21 × 16 cm, Leipzig, Museum der Bildenden Künste. Wahrscheinlich handelt es sich um einen sogenannten Minnekeren, einen mehrkennzeichen vorliegend für Liebes- oder Schmutzgedichte, Briefe, usw., der aber auch selbst als Liebesmaler übergeben wurde (vgl. im Bild den Kosen mit dem Herz auf dem Scheitel).

Das Wolmarer Bild hat zwar eine beachtliche Monografie bekommen,<sup>14</sup> aber auf die naheliegende geschlechtlich-sexuelle Dimension des Selbstaktes geht Oidros überhaupt nicht ein. Oidros sieht wohl eine Moralvorstellung der Schamhaftigkeit, die auch bei anderen Autoren immer wieder zu Tage tritt: „Das skrotem kontrastieren auffällig gegen die helle Fläche des Hinteren, von links beleuchteten Oberschenkels ansatz schamhaft [sic] im dunkeln zu verschleien.“<sup>15</sup> Oidros kann sich gar nicht vorstellen, dass Oidros ganz absichtlich den Kontrast und die Hervorhebung der genitalen erziehen



Abb. 70 Sebald Beham (1590-1597): Der Teufel d' des unrichtige Paar, 1593, Kupferstich, B. = 49 cm

wolte, auch unermächtigung tatsächlicher oder vermeintlicher schmerzpunkte. Auch der unanstelle fehler der „Überlebenen sein muskeln, den wir [auch] in seinem [...] wännerbad [...] beobachten können, kann kokomy nicht intransional begreifen, als absichtliche darstellung seiner „crura stabila“ die zufällige weise sogar in einem seiner nachrufe erwähnt wurden. kokomy meint dies mit

Öfers pejorativ gemeinter „selbstverliebtheit“ erklären zu können und resümieren: „homosexuelles interesse ist eher unwahrscheinlich.“ „dass dieses nicht manifestcharakter hat, beweisen allein schon die sorgfalt und die qualität der ausführung.“ „Aber was bedeutet „manifestcharakter“? ich sehe den „selbstzue“ nicht als eine mediale, auf herstellung von öffentlichkeit zielende erklärung von ziele und absichten, sondern vielmehr als ein stück mit „verbechtaktoren“. Öfers hat es vermutlich in situationen mit anderen, gleichgeschlechtlichen männern direkt oder beiläufig eingesetzt, wenn es darum ging, werbung für sich und seine anatomie zu machen, als ein „selber“ zur anbahnung von geschlechtsverkehr.

zurück zur orpheus-zeichnung: entgegen der bisherigen deutung ist gar nicht zu erkennen, dass Öfers die bildkomposition bewussten moralisch gestaltet. orpheus wird nicht mit attributen versehen, die ihn ins negative licht rückwärts wänden. Auch die frauen erhalten keine hinweise, die zeigen würden, dass ihr handeln verurteilt oder gutgeheißenen 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 putterjunge legt nahe, dass die frauen ein ständchen zwischen mann und krabben unterbrochen und orpheus „in flagrant“ erwische haben. dies ist wirklich unmittelbar vorher geschehen, denn orpheus' lust ist aufgrund seines entgärten geschlechtes immer noch sichtbar – nicht deutlich, aber doch erkennbar (vgl. Abb. 71).

Öfers (egal, ob er nun eine ähnliche vorlage übernimmt und weiterentwickelt) verdichtet die wur den wänden, ihnen zuschlag (der wohl eher als wort zu werten ist) und die späte krabbenliebe des orpheus in dieser scene des coitus inueniens.

dass er orpheus als „puseran“ bezeichnet, ist eben nicht, wie ruff<sup>19</sup> und andere autoren schrieben, diktierend gemeint, sondern es steht Öfers einfach kein anderes wort zur verfügung, je nach moralischer bewertung können wir heute zwischen „krabbenliebhaber“, „kinderschänder“ oder „päderast“ auswählen, aber Öfers' zeit kennt diese differenzierung noch nicht. welchen begriff hätte Öfers also wählen sollen, um die in der griechischen antike kultivierten wurzeln,



Abb. 71 Albrecht Dürer: Teil des Orpheus, 894, Feder in Braun, 28,9 × 22,5 cm (Blatt), Wamburger Kunsthalle



Abb. 72 Albrecht Dürer: Teil des Orpheus, um 894, Feder in Braun, 28,9 × 22,5 cm (Blatt), Wamburger Kunsthalle

## Knabenkraut, Nelke, Kamm: Das Männerbad (1496/97) oder Badefreuden und Entertainment

Das 1496/97 angefertigte „Männerbad“ (Abb. 74) gehört zu den bekanntesten Holzschnitten Ötters, weil es als sogenanntes Genrebild einen exemplarischen Eindruck von der Badekultur des Mittelalters zu geben scheint: sechs Männer verbringen fast nackt im Außenbereich eines Badehauses eine gute Zeit zusammen, zwei der Männer hecken vorne an einer Mauer, zwei machen Musik, einer trinkt Bier, ein anderer sitzt an einer Stele und blickt in die Runde, ein stabler, angarogener Mann schaut von außerhalb auf das Geschehen in der Laube. Wer genauer hinschaut, fragt sich schnell, was für eine Szene denn hier genau dargestellt ist. Gehören der spärlich bekleidete Hölzer- und der Gelogenspieler wirklich zu den Badegästen? Rindet diese Art von „performances“ tatsächlich in einer spätmittelalterlichen Badesube statt? Und ist es üblich gewesen, dass der deutlich außerhalb stehende Betrachter im Hintergrund, den wir vielleicht heute als „Spion“ ansehen würden, so in das Badegeschehen Einblick nehmen darf?

Der dicke rechts am Bildrand trinkt Bier aus einem großen Humpen, die linke Hand zwischen den Beinen; zwei muskulöse Männer im Vordergrund sind einander zugewandt: der eine hält eine Art Schaber, der andere eine Elime in der Hand. Ein Hölzenspieler in der Elime sitzt einem Mann Elime zu, der auf einem Holzpflock lehnt. Direkt vor seinen Genitalien kommt ein Wasserhahn aus der Stele. Es ist eigentlich keine Badesube, sondern eine überdachtes Terrasse, auf der sich die Männer wohl von einem Schwitzbad abkühlen; im spätmittelalterlichen war diese Ort Teil eines Badehauses. Wüssten wir nicht, dass diese Laube Teil einer Badeanstalt ist, würden wir viel

etw von einem homosexuellen Szene-Motivpunkt mit Freikörperkultur, Musik und Cardianen im halböffentlichen Raum ausgehen, ähnlich einem heutigen Hot-Club.<sup>1</sup>

Hätte Ötter das Baden, die Körperpflege in den Vordergrund stellen wollen, hätte er es ähnlich gemacht wie in seinem Zeitrahn im Jahre 1496 fertig gestellten „Frauenbad“, das eine echte Badeszene innerhalb des Schwitzbades zeigt (Abb. 73).<sup>2</sup> Infolgedessen ist in diesem Frauenbad nicht nur darum, welche wasch- und Pflegehandlungen ausgeführt werden, sondern das Blatt ist deutlich sexualisiert: die beiden kleinen Jungen links schauen der uns den Rücken zuwendenden Frau zwischen die Beine; auf vertikaler gleicher Linie steht im Türspalt ein voyeur, der wohl auch auf die Scham der Frau blickt, die sich vielleicht sogar ein wenig demonstrativ und exhibitionistisch präsentiert.<sup>3</sup> Das zweite Kind am Bildrand schaut der Frau eine Elime zu reichen. Diese gilt spätestens seit Konrad von Würzburgs „Halber Elime“ als sexual- und Phallussymbol. Der Würburger Weisensinger Hans von Scharnitz 1487/1488 eine Nachdichtung dieser Erzählung (die „Halbe Elime“),<sup>4</sup> die Ötters wahrscheinlich kennen war.

Und welche Funktion hat der abgeschraubte Wasserhahn rechts unter der Bank, der eben nicht zum über der Bank stehenden Wassernopf (mit Wasserhahn) gehört, sondern der Hahn im Frauenbad auf das, was im Männerbad der Hahn verdeckt?

Eine Linie von der Elime Spitze zum Wasserhahn verläuft über das Schlüsselbein des Rückenaktes durch die Brustwarze der Frau in der Mitte – und durch die Röhre der großen Wasserkanne. „Röhre“ bezeichnet im Mittelalter jedoch nicht nur den Kannenausguss, sondern auch die Röhre, in die ein Schaft gesteckt wird.<sup>5</sup> Auf der gedachten Linie sind also drei Phallussymbole (zwei davon Hölzgeräten aussehende Phalli), ein Penis und eine Brustwarze platziert (Abb. 74).

<sup>1</sup> Abb. 74. A. Brecht: Ötters: Das Männerbad, um 1496/97, Holzschnitt auf Bismarckpapier, Blatt 33, r+ 28,3 cm.



Abb. 75 Albrecht Dürer: Frauenbad, um 1496, Tusch, Papier, Feder, 232 × 22,5 cm, Bremen, Kunsthalle

Das „Frauenbad“ ist hochgradig erotisch aufgeladen und gibt in der sukzessiven Abfolge der Frauenakte eine Art „360°-Schau“ des nackten weiblichen Körpers. Das Bild wird dem damaligen Betrachter wie ein pornografisches „Lektüre“-Vorgeschehen sein.<sup>14</sup> Es wäre sehr verwunderlich, wenn das fast zeitgleich entstandene Männerbad keine sexuellen Implikationen hätte. Wenn das „Frauenbad“ ein Panorama des erotischen Frauenkörpers ist, könnte dann nicht auch – auf seine Art – das „Männerbad“ ein ähnliches Panorama des erotischen Männerkörpers sein?

Das „Männerbad“ ist nicht einfach eine Szene mit freundschaftlich zusammensitzenden Männern im Außenbereich eines Badehauses, sondern vielmehr ein männlicher Szenepunkt, wo Männer und Knicker ihre auch sexuellen Leistungen anpreisen. Auch schon im späten Mittelalter ist das Galgen nämlich nicht nur eine musikalische, sondern auch eine sexuelle Handlung.<sup>15</sup> Die naheliegende Deutung der Hölle als Beelitschheit zur Hölle wird noch im Rahmen der Mantegna-Daption des „Bacchus mit Silen“ besprochen und ist im Kapitel zu Hölle und Hölle des Jabach-Alters erneut Thema.

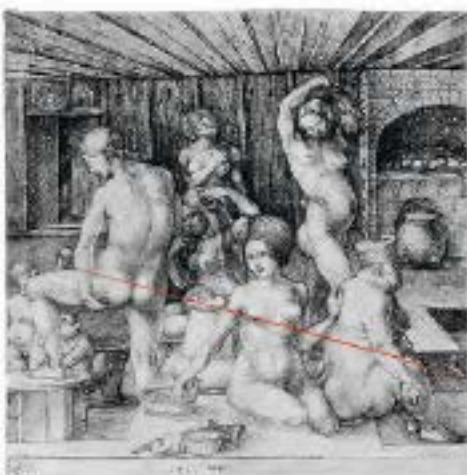


Abb. 76 Albrecht Dürer: Männerbad, um 1496, Tusch, Papier, Feder, 232 × 22,5 cm, Bremen, Kunsthalle [Eine hier zu sehen ist eine Farbproduktion von G. von der Aue]

Die in Dürers Männerbad gezeigte Laube ist wahrscheinlich eine der Anlagen des historisch gut belegten „Wildbades“ auf der Insel Schütt.<sup>16</sup> Man sieht einen Fluss (= die Regnitz) mit einer über diesen führenden Brücke und dem historisch belegten Schüttdamm (= die heutige Hauptbrücke, damals die Schüttdammbrücke) im Hintergrund, rechts den Vorhof zur Kaiserburg mit seinem Brunnen, links das Lorenzerviertel mit dem Blick auf ein Gebäude am heutigen Berggalerieplatz. Neben dem „Wildbad“ gab es auf der Insel auch einen kleinen Stadtpark, „den Konrad-Celtis im Jahr 1495 als einen von Baumplantagen umgebenen halbrunden Platz“ beschrieb.<sup>17</sup>

Dass Dürer diesen Holzschnitt um 1496/97 ansetzt, könnte durchaus eine tagspolitische Anspielung sein. Genau in diesem Jahr erließ der Rat der Stadt Nürnberg nämlich ein Verbot des Badehauses für Gäste, die an der als „Ranzosenkrankheit“ bezeichneten Syphilis leiden. Die Ursachen für die Natur oder sonstige Behandlung dieser Kranken müssen, so der Erlass, vernichtet werden:

„[...] dem Rat der Stadt Nürnberg, daß die Ranzosen und vor sich, damit die Menschen, die an der Ranzosenkrankheit, nicht in ihre-

rosen, delfest und krank sein, in ihre Ranzosen nicht geben, auch ihre Rosen und lassen gehen, die diesen und messen, so sie die Ranzosen krankem Menschen nutzen, damit in den Ranzosen nicht mehr gestrauchen.“<sup>18</sup>

Wichtig ist die Münch hat sehr überzeugend aufgezogen, wie sich bei Dürer die thematische Intensivierung mit der Ranzosenkrankheit in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts niederschlagen hat. Sie sieht dabei eine konsequente Entwicklung vom „Syphiliskranken“ von 1496 über das „Frauen-“ und „Männerbad“ bis hin zum Jabach-Altar (um 1503). Aber obwohl Münch schreibt, dass die Szene im Männerbad „homosexuell aufgeladen wirkt – man beachte etwa, wie viele einladende „Kohlscheitel“ der fremde Reisende (gemalt ist der Zuschauer außerhalb der Laube, v. S.) präsentiert bekommt – [...]“, bezieht sie die Implikation dieser Analyse nicht mit ein: Was bedeutet die Ranzosenkrankheit für einen homosexuellen Freundeskreis und seine Kontakte nach außen?

Münch sieht in dem Bild eine „Klage über eine neue Sauche“, obwohl die Männer in der BadeLaube – genauso wenig wie die Frauen im Frauenbad oder die Spielleute des Jabach-Altars – ganz und gar nicht den Eindruck machen, als ob sie etwas beklagen oder vor etwas warnen wollen. Im Gegenteil: Das Bild vermittelt den Eindruck, dass hier eine kurze Pause herrscht, eine Pause vor einem grandiosen Abschluss, an dem alle Männer beteiligt sind. Und dieses Finale bedeutet wahrscheinlich nicht „jeder sollte jetzt lieber allein nach Hause gehen“, sondern eher „jetzt haben wir mal so richtig auf die Ranzosen“.

„Auf jeden Fall: die Syphilis eine Krankheit, mit der sich die Götter nicht auskommen können nach dem Aufbruch ihrer Kraft nicht anspruchsvoll auszuhalten.“<sup>19</sup> Ohne dass man genau wusste, woher die Krankheit kam und wie sie weitergegeben wurde, hatte man doch die Vermutung, dass die Badehäuser Kulminationen für die Ansteckung waren und es eben auch Männer sind, die dort miteinander „zusammen waren“. Zweitens spielt die Syphilis im Leben Dürers eine besondere Rolle und er hat schon 1496 dazu eine Darstellung gestaltet (Abb. 77), spätestens auf seiner Reise in die Niederlande hat er auch versucht, sich durch den Kauf von besonderen Objekten, die als Heilmittel gegen die Ranzosenkrankheit galten, entweder prophylaktisch vor der Krankheit zu schützen oder frühzeitig therapeutisch einzugreifen.“<sup>20</sup>



Abb. 77 Albrecht Dürer (Jug beschreiben): Darstellung eines Syphiliskranken, Flugblätter mit dem Titelgedicht des Arztes Hieronymus Weyer, Nürnberg 1496



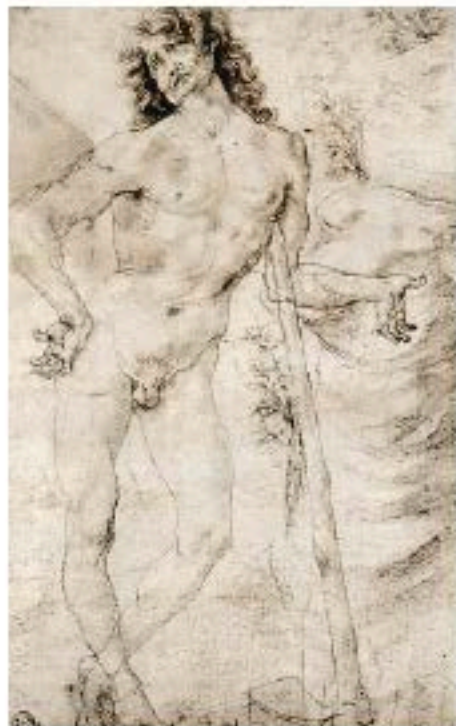


Abb. 100 Antonio Pollaiuolo (ca. 1429–48) *Männlichkeit*, ca. 1465/66  
 Öl auf Papier, Feder in Schwarz, über schwarzer Kreide,  
 Blei auf Pergament, auf Papier, 28,2 × 11,8 cm, Florenz, Uffizien



Abb. 101 Ausschnitt aus Albrecht Dürer: *Das Männerbad*, um 1496/97  
 Holzschnitt auf Blei auf Papier, Blatt: 39,2 × 28,3 cm (Pfeilspitze durch den  
 Ausschnitt)

angesprochen, weil Dürer oft vor die männlichen Geschlechts-  
 Objekte rückt, die diese verdecken, aber gerade dadurch auf sie hin-  
 weisen. Der Hahn verdeckt zwar oberflächlich die Genitalien, aber  
 in der aufzähligen Kaschierung weist er wiederum besonders auf sie  
 hin und verstärkt damit die Aufmerksamkeit. Dies dürfte weniger  
 „ironisch“ (nach Hinz) oder „witzig“ (nach Schausma) als vielmehr  
 ostentativ gemalt sein: Hier äußert sich ein männlicher Künstler  
 als soziales Wesen,<sup>10</sup> besonders unter Berücksichtigung, dass der  
 Hahn ohnehin als Tier der Unkeuschheit galt.<sup>11</sup> „Denn das von Wille  
 und anderen erkannt, offensichtlich profane Symbol [...], kann noch  
 eher an eine Bedeutung haben: es kann esoterisch die Männer sein per se  
 und nicht die anderen durch sie selbst, wie auch der Symbolismus ist.“<sup>12</sup>  
 Die Stellung des Dürer-ähnlichen Mannes, der lässig an dem Holz-  
 block lehnt, aus dem der Wasserhahn ragt, erinnert an ein Bild von  
 Antonio Pollaiuolo, dessen Arbeiten Dürer während seiner ersten Ita-  
 lienreise kennen gelernt haben könnte. „Dürer also found a useful  
 model of the human figure in action in the works of Antonio Pollaiuolo  
 and his followers. Dürer's assimilation of these sources can be vividly  
 observed in a series of a nude male figure, with one arm raised, the other  
 supporting a shield, in morphology and in the specifics of anatomical  
 interest, the central warrior of Pollaiuolo's prime battle of the  
 Naked Man. It also has striking affinities with the figure holding a car-  
 na copious warrior's prime of a peccant.“<sup>13</sup> Rappellender ist meiner  
 Ansicht nach die Ähnlichkeit zwischen Pollaiuolos Männerakt und  
 Dürers Selbstbildnis (vgl. Abb. 100 und 101). Bei Pollaiuolo hat der  
 Mann den rechten Arm leicht abgewinkelt und drückt mit einer heute  
 affektiert erscheinenden Geste das Handgelenk mit der Oberseite  
 an die Hüfte. Auf der anderen Körperseite kann er sich nicht wirklich  
 auf einen langen stecken stützen und wirkt, als würde er gleich nach  
 vorne umstürzen. Bei Dürer steht der Mann auf den Holzblock ge-  
 lehnt, fest da und betrachtet mit an die Wange gelegter Hand sichtlich  
 zufrieden die Szene. Die Forderung geht trotzdem davon aus, dass  
 damit der schwermütig-depressive „Melancholiker“ – stets am auf-  
 geschauten Kinn erkennbar [...]<sup>14</sup> gemeint sei, obwohl die Hand des  
 Mannes gar nicht das Kinn stützt und der Dargestellte auch nicht  
 zum Boden schaut, wie das bei dem von dem französischen Schrift-  
 steller Théophile Gautier im 19. Jahrhundert begründeten Typus der  
 raff sein müsste.<sup>15</sup>

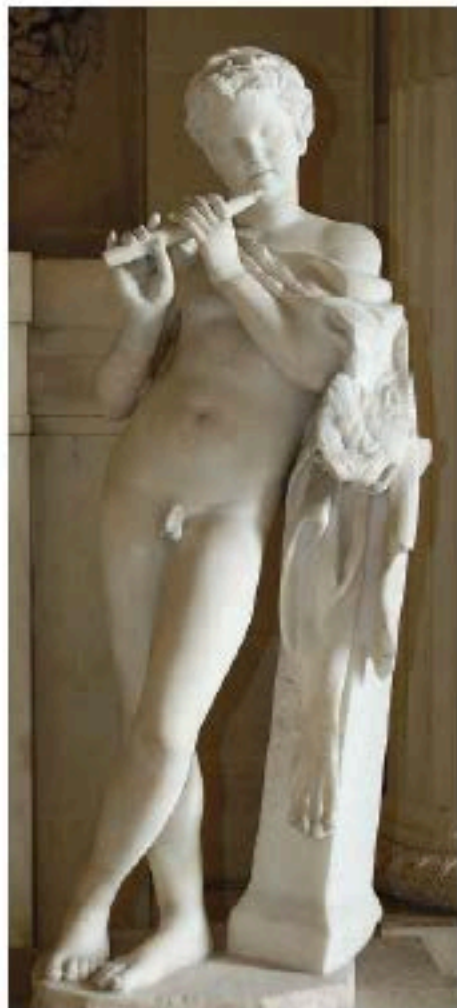


Abb. 102 Phidias (ca. 490–430 v. Chr.): *Wille, der glänzende Mann*,  
 um 460 v. Chr., Paris, Louvre

## Schweine: Der verlorene Sohn (1496) oder Odysseus und die Männer

Deres Bild vom verlorenen Sohn (ersandten um 1496, Abb. 103) hat in seiner Gestaltung mit Schweinen und regionalistischem Bauernhof eine lange tradition ästhetischer Szenendarstellungen begründet: zwei Situationen aus dem Gleichnis des Lukas-Evangeliums werden dabei typischerweise thematisiert: die Situation des Sohnes als Schweinehirt, der sogar die Schweine um ihre schon bereidete (Jawa bei Jan Colloen d. A., 1530–1581) und die Situation der Rückkehr in die gedürfteten Arme des Vaters, wie sie etwa bei Rembrandt auftaucht. Während der Schweinehirt meist in ländlicher Umgebung dargestellt wird, oft in einem herbstlichen Wald, die Rückkehrerszenen fast immer den Hof des Vaters, Menschen, die dort arbeiten, und den zornigen Bruder, der die Wiederaufnahme des Bruders in die Arme des Vaters missbilligt.

Auf Dürers Blatt ist es jedoch nicht eindeutig, ob hier noch die Schweinehirt-Situation oder schon der Anfang der Rückkehr-Szene dargestellt ist, noch bevor der Vater den Sohn ertockt. Der Sohn ist jedenfalls allein auf dem Hof, ein Kuriosum, dürfte doch ein spätmittelalterlicher Bauernhof dieser Größe tagüber Immervon arbeitenden Menschen bevölkert gewesen sein. Es ist aber auch nicht die Situation des Schweine-Hüters, die hier dargestellt ist, einer Tätigkeit, die nicht nur auf dem biblischen, jüdischen Bauernhof, sondern auch in deutschen Ländern als eine der niedrigsten und am schlechtesten entlohnten Tätigkeiten galt. Denn der Sohn trägt auffällig gute Kleider, die so nicht zu einem Schweinehirten passen, sondern eher zu einem wohlhabenden Reichen, der sich für die erhoffte Vergebung noch mal in schale geworfen hat. Wie ist diese Diskrepanz zu erklären? Wieso bleibt unklar, ob es Hüter oder Rückkehrer ist oder gibt

es nur vordergründig um die Visualisierung des Gleichnisses aus dem Lukas-Evangelium, das im Bild aber eine weisere, verstecktere Dimension enthält? Ich glaube, dass die Bedeutung des Bildes sich nicht primär aus dem Bildtext herauslesen lässt, sondern vielmehr aus den gegebenen Motivelementen des Bildes selbst. Es geht nicht um Rückkehr, nicht um Vergebung, nicht um Gerechtigkeit, es geht um das Alleinsein dieses Menschen mit seinem Schicksal und seiner Schuld. Eberlein schreibt in seiner Dürer-Biografie: „ohne reduzierte die Geschichte nur verlorene auf alle Erzählweisen d'ennes auf das ein same case des usages oben. Er konstatiert: eale same des neuen den Schweine in den mit einem Menschen können. Inklusiven can dit [...]“ das Blatt ist jedoch mehr als nur eine eigenwillige Reduktion des biblischen Gleichnisses unter Weglassung des Vaters, der bäuerlichen Knechte und des zurückgesetzten Bruders. Dürer zeigt, dass der Sohn allein mit seinem Schicksal ist und bleibt; wir können nicht sagen, ob der Vater noch nicht oder nicht mehr im Bild ist, oder ob er vielleicht gar nicht mehr kommen wird, um seinem Sohn Vergebung zu gewähren. Der Sohn sagt für sich genommen nur: der Vater ist nicht da, die Vergebung ist nicht greifbar. Das Verlorenen Geklingene bleibt verloren.

Um welchen Verlust geht es eigentlich im Gleichnis des Lukas-Evangeliums? Es ist das väterliche Erbe, das der Sohn sich auszahlen lässt und dass er im Ausland „mit Ölweinen“ verprasst hat. Es war im biblischen Judentum nicht ungewöhnlich, dass sich der zwitwitscherone, der den Hof diskussionslos dem Bräutigam überlassen musste, sein Erbe – nämlich ein Ortsteil – auszahlen ließ und damit „im Ausland“ sein Glück zu machen versuchte. Hinter dem Geldverlust steht jedoch als höheres Gut der Verlust der sozialen Moral durch ein unethisches Leben. Die Schuld des Sohnes besteht in der Lasthaftigkeit seines Lebenswandels. Der zurückkehrende Sohn hat eine moralische Schuld auf sich geladen, unter der er leidet. In der griechischen Vorlage unserer Bibelübersetzung taucht das Wort *ἁμαρτία* auf, das zwar tatsächlich dem entspricht, was wir mit „sündigen“ übersetzen, aber auch noch eine interessante weitere Bedeutung hat: „ich bin

103 Abb. 103 Albrecht Dürer: Der verlorene Sohn, um 1496, Kupferstich, 24,7 cm × 20,2 cm





Abb. 104 Hans Sebald Beham (1500–1550): Der verlorene Sohn ist zu die Schweine, 1538, Kupferstich, 11,5 × 17 cm  
In Schrift: PISCARUM CONSUMET IDEMQUE SUCCORUM  
(Ich habe geirrt: 99 in den Hirt und vor dir?)

den Erwartungen nicht gerecht geworden. Diese alternative Bedeutung macht aus einer persönlichen Schuld ein – in den Augen der anderen – definitives Verhalten, das jedoch eine ganz andere Kategorie von Fehlverhalten ist: „Erwartungen nicht zu erfüllen“ ist kein moralisches Versagen, sondern eine Nicht-Erfüllung von Hoffnungen, die andere in einen setzen, letztlich nur eine Enttäuschung über



Abb. 105 Hans Sebald Beham (1500–1550): Der verlorene Sohn die Schweine, 1540, Kupferstich, 5,9 × 5,9 cm  
In Schrift: CIVIBAT IMPURE VITREM SVM DE SVCCORVM SVCCO  
(Er begibt sich seinen Sauch zu fällen mit den Schen?)

nicht umgesetztes, aber erwartetes Verhalten, als Unselbstigkeit in die göttliche Ordnung.

Ötters Bildgestaltung gibt einen Hinweis auf das, was für ihn dieses unsittliche Leben ausmacht. Das gesamte untere Drittel des Bildes ist die Schweinewelt, zu der auch der Unterleib des Mannes gehört. Auf der Höhe des Schweinezugs, parallel zu den Schweinerüsseln, befinden sich die Lenden des Sohnes, dessen auffällig gelassene Cavendish verdecken, auf was sie durch den Kontrasteffekt hinweisen sollen. Es ist die Umache für den Verlust der Unschuld: die Geschlechtlichkeit, der Trieb, der auf der gleichen Ebene wie der Schweinekoben stattfindet.

Caro abgesetzt von dieser Sphäre befindet sich der Kopf des Mannes oberhalb der Schweineebene, mit eigener Orientierung zu „Haus und Hof“. Die geistige Ebene bezieht sich auf andere, höhere Dinge als die geschlechtlich-leiblichen Dinge. Aber diese höhere Ebene ist entleert, menschenlos. Der trübsalig anmutende Ort lässt zwar romantisierte und romantisierende Gefühle aufkommen, aber gesellschaftlich sozial bleibt er unbesetzt. Auch die Welt jenseits des Schweinezugs scheint unbesetzt und verspricht keine personale Rettung. Im Umkehrschluss könnte man fragen, ob diese seelenlose, unbesetzte, nihilistische Weltstelle überhaupt eine Aussage zur Schuldhaftigkeit des Betenden im Vordergrund treffen kann, ob die Gesellschaft also – so meine These – die Sündhaftigkeit homosexuellen Verhaltens beurteilen kann.

„Im ewigen ist festgesetzt worden, dass der Jungfrau noch nicht der Mann öfter seitz den ihr ist. Und sich nicht an der Künstler ein Oesen Oesverstandnis für diesen Jungen auf, so dass er ihm seitz par rönat er züge verfallen hat – als mancher Mann öfter die langen Ringellocken, was er na son zu einem. Seiner Oesfüllung gewinn: Ood nra daz es ein nelson Oese er. Niemand an diesen proccollen Ku pison in Auftrag gegeben, niemand an Oese als öfter seitz – für sich selbst.“

Zwei solche Hans Sebald Behams, der Auktions und Ötters und ein Oesende Nürnberg, sollen die homoerotische Lesart der Schuld des verloren gegangenen Sohnes stützen.

Auf dem Beham-Bild von 1538 (Abb. 104) bilden vier Schweine zusammen mit dem Hintern ein Halbband, bei dem alle dem Betrachter ihr Hinterteil präsentieren. Diese ungewöhnliche Perspektive auf die Afrosalbe wird nur wenig durch ein „umherdes“ Schweinepaar am rechten Rand relativiert. – Es bleibt bei der homosexuell deuten

darstellung des Gesäßes als Erklärungsmodell für die Sündhaftigkeit des Hintern, der seinen Trieb nachgegeben hat.

In einem Stich von 1540 (Abb. 105), also nur zwei Jahre später, stellt Beham eine zweite Interpretation neben die von 1538. Die Schweinegruppe ist nun gar nicht mehr deutlich ansatzig angeordnet, sondern gräbt zu rößen des Hintern. Aber der Wohlgenähme und sich in die runde räumende Schweinehintern passt so gar nicht zu dem lateinischen Epitaph. Dieser heißt in der klassischen Übersetzung so viel wie „er begab sich seinen Sauch zu fällen mit den Schoten.“

Der Schweinehintern, den Beham zeigt, ist mit seinem schicksal durchaus zufrieden; in lüssiger Pose, die an Ötters Pose im Männerbad erinnern, sieht er mehr neben den Schweinen, als dass er diese aufmerksam hinst. Zieht man eine zweidautige Übersetzung des Spruchbandes zur Interpretation heran, erkennt man die Carnouffage der Gesellschaft. „Wasser“ steht lateinisch nicht nur für „Sauch“, sondern auch für den gesamten Unterleib, bei der Frau kann es auch die Gebärmutter bedeuten. Die Schoten des Johannbrotbaums, die durch die „Silique“ angesprochen wurden, können zudem problemlos als phallische Metapher gelesen werden (Abb. 106).

Vor diesem Hintergrund bekommt das Spruchband die zweidautige Bedeutung: „Ich wünsche meinen Unterleib mit Schoten zu füllen.“ Die mentale Bewusstheit und klare Unbedürftigkeit des Hintern gewähren damit eine Deutung, die viel schlüssiger erscheint als die des darben und sich bedauernden Schweinehintern des Lukas-Evangeliums.

Die Darstellung von Schweinern kann bei Ötters als Symbol für homosexuelle Handlungen verstanden werden, eine Bedeutung, die sich bei Beham und Ötters vielleicht in der gemeinsamen Wälszeit herausgebildet hat. Ein kleiner, aber wichtiger Hinweis für diese Interpretation liefert der bereits erwähnte Lorenz Beham, der in einem Brief an Willibald Rieckhelmer Ötters sagt mit der an sich völlig unpassenden Zeichnung von Eberdähnen verglichen hat: „Diese Aukerung ist dann jedoch schlüssig, wenn auch die zeitgenossen die Schweine Metaphorik mit der homosexuellen Orientierung Ötters in Zusammenhang bringen konnten. Auch die Nähe zu den Eichen, die das wichtigste Nahrungsmittel für die Schweine war: Im spätmittelalter und der frühen Neuzeit waren,“ knüpft den Bogen zur phallischen Bildwelt der Homosexualität.

Die griechische Mythologie gibt einen weiteren Hinweis, wie die Schweine gedeutet werden müssen. In der Odyssee Homers erfahren wir, dass einst Odysseus und seine Männer auf einer Insel der Halb-



Abb. 106 Gelag Ötters will verfrüchte des Johannbrotbaums

götin Kiria anlanden. Diese wandelt durch ihre Zauberkünste die Männer – in Schweine

„Und sie setze die Männer auf prächtige sessel an O rone, Am ge gelassen es Oes mit Men zu nag dafon ein Manig unter promisschen Weitz, und misse seiden der söhe in des Carice, damit sie der Helmt gärten vergäben. Als sie dieses empfing und Oug dremet, so d rone eine sie mit der ma e, und sperme sie Oom in die Köfen. Oem sie nase van so wehen alex Orie, sähm er und d Oet, Auch die Oarson; alle in r ver sone alle völlig, wie vormal. Wenn O Oles sie sich ein spermet; so schreie alle e in ein zickel und Ouch em os, und rax Oem fien vor, Oes gewöhnlich er raser der O Ouch dafon am Schweine.“

Ötters konnte zweitens diese Geschichte, die auch in Sebalds Weltchronik von 1499 in einem seinem Lehrer Michael Wöhlgemut zugeschriebenen Blatt thematisiert wurde (Abb. 107).

In der psychologisch-mythologischen Deutung postklassischer Texte erfahren „die noch lä Oem Menschen eine Verwandlung in diese Tiere (gemeint sind Schweine; v. a.), die nun als Zwitterwesen se Oes Oese gefährt Oug Oese: un Oie der röge O Omonisten wurden. [...] wenn jedoch O Oevat Oer Oelich Ogrüge O Oer Oormung zu O Oim Oere wurde, O Ouch ein sau und der vor allem als Verkörperung des O Oalgen und O Oen auf. Die nag O Oev Oem Oung des O Oer O Oe, O Oer Oer O Oeg: diesen Zusammenhang als auf den nächsten Tag.“

## Hinterteile: Die sechs Kriegersleute (1495/96) oder Pferdekruppen und Männerpos

Das männliche Geschlecht ist auf Öörers Eikdem ein eher untergeordneterer Körperpart. Aber gerade auf einigen Eikdem des Nürnbergers ist der Männerpo so deutlich akzentuiert (Abb. 110), dass man über diesen Körperpart nicht hinwegsehen sollte. Wir wissen aus zahlreichen psychologischen Studien (und ggf. auch der Eigenbeobachtung, dass der Po von Männern wie Frauen ein herausragend stark wahrgenommenes sekundäres Geschlechtsmerkmal ist, das als echter Blickfang betrachtet werden muss.<sup>1</sup> Dass die Kunstwissenschaft auch hier ihre Aufmerksamkeit abgewendet hat, mag vielleicht mit Schamhaftigkeit erklärt werden, vielleicht auch mit Ignoranz gegenüber erotischen und erezierenden Eikdemelementen generell. Nur zu gerne glaube man (oder wollte glauben), dass solche Sexualattrakte „doch nicht bei Öörern anzutreffen seien und schloss sie damit per se von einer Untersuchung aus. Öörers Wissen zweifellos von der Ambivalenz des Schauens und Wogschauens bei erotisch aufgeladenen Icons und konnte sich sicher sein, dass bei Zweifeltigkeiten der Erektion seiner zeitgenössischen Eikdembeobachter nur die eine Seite des Eikdemmeres explizit machen würden, während sie die sexuelle zweite Seite durch schweigende Übergangsformen, Zweideutigkeit schützen ihn vor der Doppelmoral seiner (und unserer) Zeit und es gab ihm die Möglichkeit, sexuelle Anspielungen wohlgelesen zu platzieren.

Im Kapitel zum „Trommler und Pfeiler“ des Jakob-Albans (Abb. 11) werde ich später noch auf das heimliche erotische Zwiesgespräch zwischen dem Pfeiler und dem Trommler eingehen, das wir hier als weitere Möglichkeit zur Selbstdarstellung – in Form eines Selbstporträts – sehen können. Die Pose des Pfeilers mit Dargabotonen



Abb. 11 Albrecht Dürer: *Traverseur un d'Pfeiler*, *Au Service des rochers* (Wegeln des Jakob-Alban), um 1504, Öl auf Holz, 96 × 112 cm, KÖN, Wolfen-Blatt aus Museum

Abb. 10 Albrecht Dürer: *Die sechs Kriegersleute*, um 1495/96, Kupferstich, 132 × 142 cm (Blatt)



Abb. 112 Au rechts: aus Albrecht Dürer: Die sechs Kriegsknechte, um 1499/1506, Kupferstich, 13,2 × 11,3 cm

Hinterfeld und den geöffneten Beinen findet sich in ähnlicher Weise auch in anderen Bildern wieder: im Bild „Die sechs Kriegsknechte“ (auch bekannt unter „Landsknechte mit türkischem Kettler“) von 1499/1506 etwa streckt der im Vordergrund rechts stehende Landsknecht dem Betrachter deutlich sein Gesäß entgegen und hält sich an einer mächtigen Helikobandenschnur fest. Diese Schnur befestigen dann auch der frontal stehende vollbärtige Mann – bereichnendweise auf Hüfthöhe des den 10 streckenden Landsknechts, der da, wo die Hose den Anus verblüht, zudem noch eine dunkle Marke trägt (Abb. 112).

Oberhaupt befinden sich die Hüften der fünf stehenden Landsknechte auf gleicher Höhe und bilden eine Achse vom Landsknecht links außen, dessen Schwert in Höhe des Anus über dem Gesäß hängt, bis hin zum den 10 herausstreckenden Soldaten rechts. Aus heutiger Sicht wissen wir, dass die Anordnung des Männerhinterans zum Standardrepertoire homoeroticischer Bilderverhalten gehört. Nicht erst seit Tom of Finland sind die knackigen 10s elementarer Bestandteil der erotischen Werbung, sondern schon bei Dürer wie später bei Tom of Finland: Chliche Bilder der vollen Männlichkeit von Soldaten, Volkshelden, uniformierten (Abb. 113).

Auf drei Bildern der „Großen Passion“ Dürers von 1499 finden wir bei genauerer Betrachtung Männerposen, die ihnen besser auf ganz besondere Weise auszeichnen.

Matthias führt Christus den Juden vor und spricht: „Izzo homo sebet, wolt ein Mensch“ (Abb. 114). Der Landsknecht rechts im Bild



Abb. 113 Tom of Finland (eigentlich Touko Laaksonen, 1910–1995): Briefmarkenblock, 2 04, finnische Post (Jutta Post/Dy)

scheint sich an den demütigen Gefangenen nicht zu beteiligen; ruhig und interessiert schaut er den leidenden Jesus an – und zeigt uns sein Hinterfeld. Das kulturell negativ besetzte Hinterfeld zeigt hier umgedeutet: der Guss zeigt 10!

„Die Aalemmu og des Hivom s i: eng verknüpft mit unserer Aalemmung des schlichten oder wackeligen, das sich in dem begreifen zierlich und Jini: Aalemmungswiese Jini s: zusammenschließen lieke. Wir sprechen von Hivomgeankem oder Hivom emältig ketten und mehr an dem: Aalemmung und Aalemmung. Over Hivom: wolt g Jini sam dem ciptit des schlichten oder, so sich in ihm „Aalemmung“ (im Sinne des wroangem) und des Aalemmung verstehen.“



Abb. 114 Albrecht Dürer: Izzo homo, aus der „Großen Passion“, um 1499/1506, Holzschnitt, 4,3 × 10,6 cm

der nächste sich der „Großen Passion“, die „Kreuztragung“ (Abb. 115), bestätigt diese Umkehrung herkömmlicher Darstellungsweisen des Hinterans. Der Landsknecht, der uns wieder an der rechten Seite köcken und Gesäß zeigt, hält das Seil, mit dem er den gestrauchten Jesus führt. Aber er zieht den Guss nicht brutal weiter, er beteiligt sich nicht an den Hieben und Quälereien der anderen, hinter Jesus befindlichen Soldaten, sondern er lässt Jesus kurz ausruhen, ja, man hat den Eindruck, er würde das Kreuz, das Jesus trägt, ein wenig anheben, um ihm seine Last zu erleichtern.



Abb. 115 Albrecht Dürer: Kreuztragung, aus der „Großen Passion“, um 1499/1506, Holzschnitt, 13 × 18 cm

Das nächste Bild („Christus der gekrümmte“, Abb. 116) zeigt uns im rechten Bildraum erneut oben Soldaten von hinten, hier auf einem Pferd. Der Hinterans des Pferdes und das Gesäß des Kotters liegen mit dem Gesicht des Jüngers Johannes und dem Nagel, der die Rippe von Jesus durchbohrt, auf einer diagonalen Linie. Sie trennt die obere Bildhälfte links unten von einer diskutieren abwägenden, eher unsichtlichen Bildhälfte im rechten, oberen Teil ab.

## Bohrer: Anheftung Christi an das Kreuz (um 1496) oder Der missbrauchte Heiland

„Christus wird ans Kreuz genagelt“ (Abb. 107) ist ein Ausschnitt aus dem Altarbild „Die sieben Schmerzen der Maria“, das Oliver um 1496 fertiggestellt hat (Abb. 106). Der an das Kreuz genagelte Jesus stellt ein zentrales Element in der christlichen Heilslehre dar, nach der Christus diesen Leidensweg gehen musste, um die Menschen zu erlösen. Dieser grausame Akt der langsamen und damit qualvollen Hinrichtung des Bestraften beschäftigt bis heute die Menschen.

Historisch gesehen vollzieht Pontius Pilatus, der von Kaiser Tiberius eingesetzt wurde, die Hinrichtung eines für die damalige Zeit nicht ungewöhnlichen für Unromer, die nicht das römische Bürgerrecht hatten und des Hochverrats (Jesus galt ja als „Aufwiegler“) für schuldig befunden wurden, war diese Verschärftung der Todesstrafe keine Besonderheit. Quirinus, als Statthalter von Syrien der Kommandeur der römischen Ostarmee und Militärführer in der weihnachtsgeschichte beschriebenen „Volkszählung“, hatte um e. n. czt. – nach heutiger Zählung – als abschreckende Machtdemonstration Hunderte jüdische Aufwiegler ans Kreuz schlagen lassen. Auch später kommt dies noch vor, z. B. unter der Herrschaft des Kaisers Vespasian, als dessen Sohn Titus, der als Feldherr den sogenannten „Jüdischen Aufstand“ zwischen 69 und 74 n. czt. niederschlug, mehrere Hunderte Juden ans Kreuz schlagen lässt, um den Glauben zu demonstrieren und den Widerstandgeist zu brechen. Neben diesen Massen Hinrichtungen gab es kontinuierlich Kreuzigungen nicht-römischer Bürger, die sich schwerer Straftaten (meist gegen die Staatsgewalt) schuldig gemacht hatten. Der Tod am Kreuz sollte eine stark abschreckende Wirkung haben, indem er ein weithin sichtbares Zeugnis abgab, das Überwachen an den Strafen vor

den Toren der Stadt zu sehen war. Teil des Strafvollzugs war die öffentliche Castration mit 36 Schlägen (40 waren maximal erlaubt und man kalkulierte ein vorziehen mit ein) einer Peitsche, an deren Ende Knochen und Metallringe eingearbeitet waren. Sie rissen die Haut auf fürchterlichste Weise auf, schlugen tiefe, stark blutende Wunden in den Körper, so dass Hautfetzen herunterhängen und das Gewebe herausquillt. Die Reinger achteten darauf, dass der Verurteilte nicht schon durch die Castration starb, sondern es ging um maximale Schmerzauflage bei lebendigem Leibe. Der Delinquent sollte ja noch das eigene Kreuz (das heißt den oberen Querbalken davon, denn das gesamte Kreuz wäre natürlich zu schwer gewesen) zur Hinrichtungsstätte tragen, an den dort vorbereiteten Stamm genagelt werden und erst dann sterben. Die Schergen, im Dienst des römischen Heeres stehende nicht-jüdische Hilfstruppen, hatten viel Freiheit im Umgang mit den Verurteilten. Sie konnten mit ihnen kräftig machen, was sie wollten. Man ließ ihnen ganz bewusst diese „Freiheit“ – und so taten sie, was ihnen gefiel, was erniedrigend für den Verurteilten war und ihre Lust am Quälen befriedigte. Die sexuelle Erniedrigung wird – öffentlich, halböffentlich, versteckt oder angeleitet – zum Kanon der brutalen Foltermethoden gezählt haben. Die Verurteilten starben meist nicht an den Qualen der Castration oder während sie an das Kreuz genagelt wurden, sondern erst an den Folgen der körperlichen Überbelastung. War nicht das „Glück“ hatte, früh an einem Kreislaufkollaps oder an Herzversagen zu sterben, siechte manchmal tagelang dahin. Durch die Aufhängung am Kreuz und der die Schmerzen verlängern und erhöhenden Abstützung am Fuhrer (es war ein Akt der Gnade, wenn man den Castrierten die Oberschenkel brach, wodurch der Tod schneller eintrat) kam es zu Muskelspasmen besonders im Lungenbereich, die das Atmen zunächst erschwerten und dann irgendwann unmöglich machten: Der Verurteilte ersticke, weil die Lunge versagte. Eine Kreuzigung zog nicht nur die mit Ohrenden Wunden und rammenmitglieder an, sondern auch schaulustige, die sich in einem Gemisch aus Neugier, Informationslust und dem „unerbaukten Wunsch nach Bestä-

10 Abb. 107 Altarbild Oliver: Anheftung Christi an das Kreuz, um 1496, Öl auf Holz, 60 × 46,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen. Der Ausschnitt befand sich im ganz rechts, unter dem Teil des Altarbildes „Die sieben Schmerzen der Maria“ (weiter oben die Abbildung).



Abb. 19 Albrecht Dürer: Kreuzigung Christi, um 1496, Öl auf Holz, 62 × 46,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen



Abb. 20 Albrecht Dürer: Anheftung Christi an den Kreuz, um 1496, Öl auf Holz, 62 × 46,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen (Bildsch. von oben durch den Autor)

zielt zudem das „Wagelr“ eine erotische Dimension,“ auch das Lächer-nehmen mit großem Coit beschreibt eine sexuelle Metaphorik heraus, die in diesem Bild eine ungläubliche, blasphemische Dimension erreicht. Das Hinterbild des grau gekleideten Schergen befindet sich genau über der Höhe Jesu. Wie ein Regenblatt überlagert der Schergen hinterm den nur knapp sichtbaren Schurz mit den Geschlechtsstein des Heilands; das Intervallartige Achten des Schergen bei den rückwärts Prohnbewegungen seines Coits entspricht dem Ausstöhnen beim Geschlechtsakt. Und was in dieser Hüftgegend vor sich geht, scheint den rechten Schergen, der seinen Blick in diese Richtung lenkt, sehr zu interessieren.

Zieht man diagonalen durch markante Punkte des Bildes (vgl. Abb. 19), zeigt sich noch deutlicher, dass die Hüftgegend von Jesus und der Hüften des mittleren Schergen im Zentrum des Geschehens stehen. Die römisch-katholisch „pennr“ und römisch „penr“

klingen sehr ähnlich – des Schergen naches, Bohrer und M und des mittleren Schergen, der Hammer des in den Fuß schlagenden Schergen lenken die Aufmerksamkeit nicht auf das Gesicht des Heilands, nicht auf die klagenden Frauen im Bildhintergrund, sondern auf die Centralregion von Jesus und die Analregion des Schergen.

Ist es wirklich möglich, dass Dürers carnale ein Szenario des homo-sexuellen Analverkehrs erweckt?

Selbst wenn es uns schwerfällt, einen Geschlechtsakt zwischen Jesus und dem Schergen zu visualisieren, so deutet die Korrelation aber doch auf die Möglichkeiten des sexuellen Missbrauchs hin, den die Colliquenzen durch ihre reinigend zweifeltlos berühren müssen und dem sie schmerzlos ausgeliefert waren. Tatsächlich muss man das Verhältnis vom Schergen zu Jesus spiegeln, gleichsam „dreher“, um die Missbrauchsdimension zu erkennen und die Camouflage zu

lösen. So, wie der Scherge seinen Bohrer umdrehen, muss die aktive und passive Rolle zwischen Schergen und Jesus umgedreht werden: nicht Jesus führt den Missbrauch aus, sondern der Scherge diesen an Jesus. Der Scherge ist der aktive Part der Vergewaltigung; er schraubt sein Coit in Löcher. Jesus ist dieser weiteren Qualität ebenso ausgeliefert wie allen Qualen zuvor auch. Sein entrückte und verloren erscheinender Gesichtsausdruck drückt aber keinen Schmerz mehr aus. Es ist der Ausdruck eines Menschen, der keine Mühen mehr hat, der nur noch erleidet und erträgt, was ihm an Gewalt angesetzt wird.

Dürer steht mit der perspektivischen Verzerrung des Kreuzigungsgeschehens am Anfang einer Entwicklung, die für den Beginn des 16. Jahrhunderts bei vielen Künstlern konstatiert worden ist:

„Diegenen die künstlerischen Generationen sind um 1500 mit den Konventionen und Verboten nicht nur menschliche Dilemmata, sondern auch gleich das christliche Hauptmotiv. Das Kreuz ist plötzlich nicht mehr moralisch dem Betrachter zu gewohnt, wie es der konventionellen Form entspricht, sondern wie stark verändert in seinen Anzeichen; die Kreuzigung der Schergen zur linken und rechten Christ sind die ersten Schritte von ihnen zu sein. Doch nicht genug; vielleicht wird diese apokalyptische Anagnathen noch gesteigert, indem das Kreuz nicht nur schuldig im Bild ist – es verliert nämlich auch seine zentrale Stellung und rückt an den Rand.“

Nach Edwin Panofsky hat Dürer nur die Maria ausgeführt, während die Schmerzensbilder von Gohillen nach Vorzeichnungen Dürers ausgearbeitet wurden; erma stand widerspricht ihm sehr überzeugend und zeigt, dass „die Titel der sieben Schmerzen Maria keine Werkstatt-Arbeit sein kann, sondern daß wir in ihr das erste große selbständige Auftragswerk des jungen Albrecht Dürer vor uns haben.“

Kann es sein, dass Dürer sich in der Komposition der Proportionen „penr“ hat? Dass er aus versehen das Werkstück so sehr in den Vordergrund gestellt hat? Wir müssen diese Fragen mit „nein“ beantworten. Wir müssen davon ausgehen, dass Dürer die Weiblichkeit in der Interaktion Jesus/Scherge absichtlich angelegt hat. Vielleicht wollte er in dieser zentralen Szene ein neues Element einbringen, weil er der Inflation von verweideten Symbolen der Kreuzigungszenen überdrüssig war. Er wollte die emotional-seelische Brutalität des Missbrauchs ansprechen, der über die rein körperlichen Qualen hinausging.

Der Altar mit seinen sieben kleinen und seinem einen großen Bild in der Mitte bot Dürer die ideale Chance, diese revolutionären Bildimplikationen unter den anderen Darstellungen zu verpacken. Aber in seiner Positionierung umson rechts wählte er einen beson-



Abb. 21 Hans Baldung Grien (ca. 1496–1503): Die Kreuzigung Christi, 1503, Öl auf Lindenholz, 104 × 151 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

ders zufälligen Punkt, der in der psychologischen Wahrnehmung gleich nach der Bildwahrnehmung der Witte (mit Maria) kam.

Bei Hans Baldung Grien, der in seiner Nürnberger Zeit von 1503–1506 mit Dürer die Werkstatt teilte und der für seine „gemalten Doppeltüchtigkeit“ bekannt wird,“ werden die sexuellen Implikationen zwischen Reinger und einem gekreuzigten erneut sichtbar (Abb. 21). Hier begehrt schaut der Scherge links (erkennbar an seinem Holknüttel) einem der knapp bekleideten Schächer auf den Hüften. Und er steht da mit seinem frontal präsentierten Hinterbild



## Hirsch: Der Paumgartner-Altar (um 1500), heiliger Eustachius oder Macht der Bilder

„Die Anbetung des Jesusk Kindes durch Maria, Joseph und die Hirten zeigt Dürer entsprechend der Schilderung der Legende aurea in einem überdachten Durchgang zwischen zwei Gebäuden. Im Vordergrund links: die Familie Paumgartner mit dem zweiten Gemälde der Barbara Paumgartner, Hans Schönboch. Auf dem Filialen erscheinen die Brüder Stephan und Lukas ein zweites Mal in Gesellschaft der hl. Georg und Eustachius.“

**D**ieser Hinweis der Alten Pinakothek München kann in seiner Kürze natürlich keine Erklärung für die zahlreichen Schwierigkeiten mit diesem Werk (Abb. 134) geben, das 1988 staunige Aufmerksamkeit erhielt, als Hans-Joachim Schürmann dieses (und andere) Bilder mit Schwerhelme überzog und es zu 70 Prozent zerstörte.<sup>1</sup>

wenig relevant erscheint die Unsicherheit mit diesem östlichen Altar hinsichtlich der beiden Hirten, die sich im Hintergrund des Trigonchon-Winzelbildes der Heiligen Familie nähern. Es folgen sie sich auf dem treppenartigen Zugang, wie als erster Jesus sehen darf, oder ist das ein leicht homoeroticisches Anbandeln mit der Präsentation eines nackten Beines und unklaren Verneinungen der Hände in der Kleidung des anderen (vgl. Abb. 137)?

wichtiger und entscheidend für die Gesamtbeurteilung des Werkes ist die Frage, warum die beiden hier porträtierten Brüder aus dem Nürnberger Patriziergeschlecht der Paumgartners sich für eine Darstellung des heiligen Eustachius (Lukas) bzw. des heiligen Georg (Stephan) entschieden haben, die ihre Personen charakterisieren sollen (Abb. 135a und b), viel näherliegender wäre die Darstellung der je-

welligen Namenspatronen gewesen, des evangelisten Lukas bzw. des durch Steinigung gestorbenen heiligen Stephanus, des ersten Märtyrers des Christentums, die in der Forschungsliteratur immer wieder auftauchende Bemerkung, dass die beiden Brüder diese Modelle wohl nicht angemessen gründen hätten, ist ziemlich unbefriedigend, denn sie drückt sich um den Versuch der Erklärung, warum denn diese beiden Heiligen nicht als Rollenbilder hätten dienen können, um einer befriedigenderen Erklärung näherzukommen, sollte man sich gegenwärtigen, wie östlichen Altar auf die Betrachter gewirkt haben muss, als er gegen 1500 in der Nürnberger Katharinenkirche aufgestellt wurde. Die Besucher werden erstaunt, ersetzt, irritiert oder vielleicht auch belustigt und anerkennend das Altarbild betrachtet haben, dass die Kirche des Klosters, das damals für seine hervorragende Elfenbeinwerkstatt bekannt war, nun in einer Seitenkapelle zitiert. Denn es führte eine echte Neuhäut in die Darstellung von Seitenbildern ein: nicht mehr klein und unscheinbar irgendwo am Rande, sondern groß, selbstbewusst und prominent. Es ist ein Altarbild, das ganz offensichtlich zwei Heilige zeigt, den heiligen Georg und den heiligen Eustachius oben, aber mit stadtbekanntem Gesichtsmal die Betrachter in der Haus nur noch als ruhige existierende Kirche werden sich gedacht haben: ist das Gottesdienort? ist das Anknüpfungspunkt das Konform mit den Patrizierregeln und den Vorgaben des Rates, standesgemäß, aber unostentativ.

Heilige waren 1500 aber die beiden Brüder haben ja noch, gingen zum Gottesdienst, standen auf den Plätzen der Stadt mit anderen zusammen, besuchten die Winzhäuser und die Badehäuser. Und hier in der Katharinenkirche schauen die beiden vom Altar als Heilige herab, in der Wirkung von einem, groß, größer sogar als Maria und

<sup>1</sup> Abb. 135a und b: Albrecht Dürer: Der heilige Georg, nach 1504, Öl auf Tanneholz, 102,8 × 60,4 cm, München, Alte Pinakothek, linke Seite des aufgeklopften Trigonchons und der heiligen Eustachius, um 1500, Öl auf Tanneholz, 102,8 × 60,4 cm, München, Alte Pinakothek, rechte Seite des aufgeklopften Trigonchons



Abb. 199 Flagge des Königreichs England

sonen mit der Lanzentzähne aufzuzen (auch das ein phallisches Bild), beide im soldatischen Habitus (Georg/Stephan als Ritter, Eustachius/Lukas als Rittersknecht) und in schwarz-roter Optik erscheinen, schwingt auch für beide die sexuelle, männlich-homosexuelle Spannung mit, die bei Eustachius durch die im Kontopost herausgestaltete Hüfte und die nur leicht verdeckte Schamkappe plus den deutlichen Schwergürtel noch verstärkt wird.



Abb. 190 Albrecht Dürer: Der heilige Eustachius, um 1500, Öl auf Tannenzahnbrett, 27 × 60,4 cm, München, Alte Pinakothek, Fotografie der Situation vor der Restaurierung um 1900

„Das Wichtigste von ihm: sehr männlich ist ist das Geweih des Hirsches. Mit ihm war der Zusammenhang von Natur und Geweih geboren. Die Männlichkeit des Hirsches ist eine Übertragung auf den Menschen, als Naturgültigkeit von ihm einigen Kulturen des Natur- und Kulturbereiches.“ Diese Hirsch-Pantheon-Assoziation war Herzog Maximilian I. von Bayern, der der Altar 1505 kaufte, wohl zu deutlich, so dass er sie vom Hofmaler v. c. Fischer übermalen ließ. Aus Eustachius wurde ein beliebiger Ritter mit Pferd und Lanze (Abb. 190).“

Die homosexuelle Komponente der oberschen Eustachius-Figur wird noch deutlicher im größten\* jemals von Dürer erstellten Kupferstich „Der heilige Eustachius“ von 1501 (Abb. 191), also in zeitlich unmittelbarer Nachbarschaft zum raumganzen Altar geschaffen.

Auffällig und noch nicht ausreichend in der Forschung diskutiert sind hier die Darstellungen der männlichen Geschlechtsstile der Hundertfüßer (Abb. 192). Die Hundegestalten zu zeigen, gar in einer erektion wie bei den wusel sitzenden Hunden vorne rechts, ist vor und lange nach Dürer nicht gewagt worden und verdientte beläufige ein wenig mehr Aufmerksamkeit. Die „Vision des heiligen Eustachius“ von Antonio Pisanello (Abb. 143) zeigt – wie bei allen vorgängigen Bildern – faktisch geschlechtslose Hunde; typischerweise ist auch hier der Windhund als Jagdhund zu sehen.

Aufmerksame Betrachter hatten das Besondere der erektionen Hunde gesehen, wenngleich nicht explizit angesprochen, sondern – wie Giorgio Vasari (1511–1574) – „schöner“ umschrieben. Vasari, der Biograf vieler Künstler und einer der ersten Kunsthistoriker über-

haupt, war zu dem Eustachius-Bild aufgetreten: „[...] ein wunderbares Bild, namentlich wegen der Schönheit einiger Hundemannsgestalten, die nicht schön, er sieht ihnen.“

Wir wissen von Dürer, dass er viel mit Hirschen und Kreisen gearbeitet hat, um Proportionen zu bestimmen und bezügte hierzustellen. Zieht man nun beim Dürer-Bild eine vertikale Linie durch den Penis des zweiten und vierten Windhundes trifft diese genau auf den bekannten Kopf des Hirsches bzw. auf den Centralbereich des Eustachius (Abb. 193). Die Diagonale, die das Kurzschwert des Eustachius andeutet, auch hier als Phallussymbol gelesen werden kann, geht genau durch das Maul des Pferdes und das Caes, das Maul des Hirsches.

Der thematisch eigentliche Mittelpunkt des Bildes, das Kreuz im Geweih des Hirsches, ist in Größe und Position nebensächlich geworden, ja Eustachius kann das Kreuzchen im Hirschgeweih noch nicht einmal sehen, weil es von dem Baum direkt vor ihm verdeckt wird. Es geht Dürer ganz offenbar weniger um die Darstellung einer clausurvision, sondern mehr um die männlich-erotische Naheverbindung zwischen Hunden, Ritter, Pferd\* und Hirsch.

Die Kieler Kunsthalle hatte 1973 dem röhrenden Hirschen eine Ausstellung gewidmet, weil in dessen Anrufschrei die Gesamtsymbolik von Hirsch, Geweih und Männlichkeitskultur am eindringlichsten geäußert worden konnte.

Der Dürer-Hirsch in seiner Wildheit: das ist die Darstellung von Ungewöhnlichem. Sein Schwanz schneidet sich ab, Befreiung von Zwängen, vom Dasein der Geschlechter, von der Determination des Alltags, sowohl das alle-mal doppelseitig, zweiseitig, zweiseitig, in den Seiten der Übersee, aber auch in der gesellschaftlichen Dimension. An der Seite der Natur, die Spiegelung, Raum und Wunder, die Natur der Natur (Abb. 194).

Abb. 191 Albrecht Dürer: Der heilige Eustachius, um 1500, Kupferstich, 26,4 × 26,7 cm



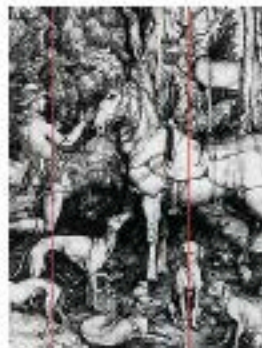


Abb. 140 und 141: Ausschnitte aus Arnolfo di Cimbos Die heilige Eustachius, Kupferstich, um 1500, 26,4 × 26,7 cm, Frankfurt, Süddeutsches Museum (links eingehängt von Autor)

Hinter der Heiligengeschichte des Eustachius verbergen sich also eine ganze Fülle von Andeutungen zu gesellschaftlichen Normen und deren Relativierung, zu Non-Konformismus und männlicher Potenzsymbolik. Hierzu kommt eine dem Italienreisenden Österröher wahrscheinlich bekanntgewordene Tatsache: so steht im italienischen *sciozzo* (deutsch: Hirsch) phonetisch und orthographisch neben italienisch *sciozzo* (deutsch: eigentlich rülpst, oummkopft), das aber eine wichtige erotische Komponente hat: „Das wort *sciozzo* deit not et [...] erodiere kommt a l'ore. In der deutschen maotien der zwölften jehre poesie, das rülpst, in der driten kant, die sin vor allem auf die soomnie bezieht, wie *sciozzo* vewendet, um dem passiven, in driten namer in homosaxuellen beziehung [sic] zu beschreiben.“<sup>12</sup>

Dass das Hirschgeweih und die Männerthematik nicht nur in den Eustachius-Darstellungen eine Rolle gespielt haben, sondern eine wichtige Dimension im Leben Österröher, belegt auch die Geweihsammlung, die Österröher angelegt hatte.<sup>13</sup> Aus seinem niederländischsprachigen Tagebuch (das eigentlich kein Tagebuch, sondern ein Wirtschaftsbuch) ist bekannt, dass Österröher mehrfach Hirschkäufte hat, so berichtet er über ein „Hirshornlein“, „Hirshorn“, „Hirshorn“, „Hirshorn“, „Hirshorn“. An seinen Nürnberger Freundeskreis lässt er 1521 u. a. Hornabgaben schicken. So erhält Hieronymus Holzschuerer ein „Übergroß Horn“ und Fickelmeier eine Schreibgamut aus Hirschhorn, „Hirshornlein“ sollte inschreiben.<sup>14</sup>

Fickelmeier, der ebenfalls geweihsammelte, bittet Österröher Frau Agnes nach dessen Tod darum, dass die Hirschgeweihe zu ihm kommen. Agnes gibt diese jedoch nicht heraus bzw. teilt Fickelmeier

mit, dass sie diese schon anderen gegeben habe: „nem oies clear ist a gnes die not vater eines anders, anen e obvlously beflower not in e noo no rign e so a l'ore: s'ant les – ant'les being, de may observe, a v'le die sign of m'ostality on in many ways one ant' d'equivalent of d'ore's much oater e'ore.“<sup>15</sup> Agnes' Verhalten wird ein entscheidendes Motiv für das schlechte Bild, das Fickelmeier daraufhin von Österröher Frau verfertigt.<sup>16</sup>

Interessant und vielbelegend ist auch, dass Österröher im Auftrag Fickelmeiers 1515 ein sogenanntes Löwenweibchen malt, eine Art Saubere in einem Hirschgeweih (Abb. 144).

Diesen Löwenweibchen wurde grundsätzlich eine Kraft gegen Dämonen zugeschrieben.<sup>17</sup> Im Löwenweibchen fließen aber auch männliche Potenzphantasien mit dem Aphrodisiakum des Horns zu einem lustig dörben, aber gesellschaftlich nicht sanktionierten Statement zusammen. Österröher soll mehrere dieser Löwenweibchen nach eigenen Skizzen im Auftrag gegeben haben.<sup>18</sup>

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die allgemeinen Heiligengeschichten des heiligen Georg und des heiligen Eustachius in Österröher's Raumpantner Altar nur eine vordringliche Geschichte erzählen – und es daher bis heute keine befriedigende Deutungsansätze gibt. Die allgemeine Geschichte verlegt sich aber in den Bedeutungsdetails der Rahmen, die die beiden individualisierten Heiligen tragen, in der Geortsbühne bei Stephan, der den Necheller um eine Schonung vor Geschlechtskrankheiten bittet, bei Lukas das Hirschhorn, das auf die Eustachius-Legende verweist. Sie bei Lukas



Abb. 142: Arnolfo di Cambio (ca. 1255–1325) – Vision des heiligen Eustachius, Tempera auf Holz, 56,5 × 62,5 cm, London, National Gallery

legenheit, in der Hirsch-Symbolik seine homosexuellen Neigungen durch männliche, erotische Elemente auszudrücken und sich gleichzeitig mit Eustachius zu identifizieren, der im Anblick des Hirsches seinem alten Glauben abschwört und zu einem neuen Glauben findet.

Den Nürnberger Betrachtern des Altars wird diese Deutung nur dann aufgefallen sein, wenn sie als Hirschgeweihe um die Intimen Praktiken der Schar gewusst haben. Ihnen wird die Camouflage, die Vielschichtigkeit der Bildaussagen, gefallen haben. Sie werden gleichzeitig die Notwendigkeit verstanden haben, dass die Geschichte hinter der Geschichte nicht für die Örtlichkeit bestimmt sein konnte. Das Versteckspiel hat bis heute auch die Kunstwissenschaft nicht durchleuchten können, da sie sich nicht getraut hat, die erotischen Komponenten der Bildobjekte zu wühligen.

In der Größe der Darstellungen zeigt sich gleichzeitig ein gesellertes Bewusstsein von der Rolle des Individuums. Stephan und Lukas geben sich nicht mehr zufrieden mit einer puppenhaften Erhöhung am Bildrand. Selbstbewusst und mutig treten sie in fast lebensgroßer Darstellung gegenüber dem Betrachter auf. Fast im vorgriff auf Luthers Ausruf vor dem Wormser Reichstag 1521 scheinen die Raumpantner-Eröder zu rufen: „Hier stehen wir, in driten nicht an'ore“ sie stellen sich dar, geschützt zwar durch die Camouflage Österröher, aber doch sichtbar und dokumentierend: „Das ist er – und ich kann nicht an'ore.“

Dass der Raumpantner Altar zu keinem Skandal geworden ist, obwohl die Individualitäten Heiligenbilder zweifellos für einige Unruhe







Abb. 146 Ausschnitt aus *Die Pfote der Phebe* (ca. 1690–1698): Der Golem der 12te, Manu streift-Milfleur zu dem Werk „Die sphäre man d’“, um 1710, ca. 22,5 x 14,5 cm (Öl), Modena, il Museo di arte

Menschen, seien es Bauern, Bürger, Kleriker oder Adlige. Nicht zuletzt auch darum, weil sie der zuschauende mit vieler „unsittlicher“ Praktiken waren (Abb. 146).

Schon weiter oben haben wir gesehen, dass zu den unmoralischen Bildern auch die unmoralischen Spielleute gehören (vgl. das Kapitel zum „Männerbad“).<sup>14</sup> Und genau so wird der rechte Außenflügel des jüdischen Altars verstanden worden sein: Das sind die Spielleute, die eine andere Moral leben, die maßlos sind und wo – wie es in dem Bild zumindest angedeutet ist – auch schon mal Männer etwas mit Männern „haben“: die homosexuelle Lesart des Bildes ist auch für ein renommiertes Museum wie das Wallraf-Richartz-Museum in Köln keine weit hergehobene Interpretation. 2010 fand anlässlich der *gay games* eine Sonderführung zu Dürers jüdischen Altar statt und die Spielleute spielen Instrumente, die auch als Sexualsymbole zu deuten sind. So ist die Phallus-Symbolik der Flöte und die in der blasenden Umfassung der Lippen immer mit angesprochene Relatio ein Wort, das auch schon in der Renaissance diese Bedeutung hatte.

Erachtet man etwa das Bild „eine lustige Gesellschaft“ des in Venedig geschulten Jan Massys von 1564 (Abb. 147), sieht man die eindeutige und beim Betrachter als bekannt voraussetzende Be-

deutung der Symbolik der Flöte und der aufgespielten Zeige- und Mittelfinger, die wir schon bei Dürers „Selbstbildnis mit Rohr“ besprochen hatten. Der Mann mit roter Kappe fragt den älteren Mann in der Bildmitte, ob er mit der Frau rechts Sex in „klassischer“ Stellung, oder mit der Flöte spielenden Frau hinten links Oralsex haben möchte. Auch schon vor Massys war am Ende des Mittelalters die Flöte als (oral-)Sex-Symbol in beläusterten, das etwa bei Titians „Allegorie der drei Lebensalter des Menschen“ von 1504 (Abb. 148) viel deutlicher nicht mehr sein kann.

Die Flöte gehörte wie selbstverständlich zu den Begleitinstrumenten der sexuellen Begattung. In Francesco del Cossas Monatsbildern (vermutlich um 1470, Abb. 149) finden wir im Ausschnitt der Planetenkinder der Venus eine Gruppe junger Leute, in denen Mitte ein Mann durch den Kockschlitz einer Dame fasst; oberhalb dieser kleinen Rettungsszene sehen wir eine Dame, die die Flöte in doppelter Ausfertigung hält; der Mann, der die Flöte links umarmend an der Schulter fasst, hält auf der anderen Seite eine weibliche Dame, die die Laute hält. So können beide „flöten“, es ist die Andeutung eines „fortan ordnen“.

Von Caravaggio kennen wir zwei sich sehr ähnelnde Lautenspieler-Bilder, die sich fast nur hinsichtlich der gespielten Noten bzw. Taste und hinsichtlich des ergänzenden Instruments unterscheiden. Die Variante für den knaben schützenden Kardinal del Monte (gemalt vermutlich zwischen 1595–1601; heute im Metropolitan Museum of Art, New York, Abb. 150) zeigt im Bildvordergrund eine nicht zu übersehende Flöte, die – bei Caravaggio nicht weiter überraschend – die homosexuelle Lesart befördert, während die kalten Variante (in der ermitage sankt. Petersburg) wohl in eine andere Richtung weist.

Man könnte das semantische Feld von Flöte, Phallus und Sexualität bis in die römische und griechische Antike zurückverfolgen, wo es in der Gestalt des bestialisch-promiskuischen, phallisch-erotischen, Flöte spielenden Ran seinen Ursprung genommen hat, etwa in der Skulptur „Ran und Oaphne“ nach einem Original von Erodotos (heute im Archäologischen Museum Neapel). Die Assimilierung der sexuellen Symbolsprache der (oral-)Flöte für einen christlichen Kontext blieb bei Dürer allerdings eine Ausnahme. Seine immer wieder auftauchenden Blasinstrumente, besonders jedoch die Flöte, sind Attribute von nackten Männern und attraktiven Soldaten jenseits eines religiös-mythologischen Paradigmas. Sie prolongieren am Ende des Mittelalters eine sich langsam herausbildende Bildsprache, die

bei Dürer zu einer Ikone der Sexualität und Homosexualität wird, zu einem Insider-Code, mit dem erwissende Betrachter an einer Subgeschichte teilhaben lässt, die parallel zur vorordentlichen Lesart der „Spielleute“ verläuft. In der homosexuellen Lesart deutet sich der Flötenspieler auch als der Teil, der ausführt, also seine aktiven sexuellen Präferenzen bekundet, während der Angespelte der passive Teil ist.

Schon im „Männerbad“ (um 1494/95) wurde die von Männerrock bestimmte Szene durch Spielleute ergänzt, von denen der Flötenspieler mit dem als Selbstbildnis Dürers bekannten Mann am Wasentisch vielsagende Blick tauscht (Abb. 151). Wenn man der Hypothese folgt, dass der Flötenspieler und der die Szene beobachtende Mann im Hintergrund ebenfalls Selbstbildnisse Dürers sind, dann bekundet diese Dreiergruppe, dass die aktive, passive und zuschauende Rolle saurusagen „reihum“ geht.

Aus Dürers niederländische „Leberzuggbuch“ wissen wir, dass er die Spielleute bei einer Markt-Himmelfahrts-Procession am 14. 8. 1510 sehr genau beobachtet hat. „Wo waren auch auf dem schiefen Pfeiler na zum melschlerger. Dies war als nat gelassen und namaton gebrucht.“

Diese Äußerung ist eine sprachlich auffällige Formulierung für Dürers „Zugbuch“, das ja mehr ein Irrecharterbuch ist als ein Selbstzeugnis abgebendes Diarium. Dort, wo er – wenn er nicht ohnehin merkantile Ausgaben und Einnahmen, Geschenke und deren Wert auflistet – überhaupt von einer reinen Rekonstruktion abweicht, ist Aufmerksamkeit angebracht. Genau in diesen Abweichungen vom normalen, deskriptiven Textfluss spricht Dürer fast unverhüllt und mit vergleichsweise deutlichen Äußerungen von Carthagen und Eindrücken, die ihn bewegen, berühren, interessieren. Das kann der Riergarten, „ein lustig Ding“ sein, die „hübschen Hengste“ oder der Bericht von seiner Beinahe-Isavaria.<sup>15</sup>

Im „Männerbad“-Kapitel habe ich schon auf den Flötenspieler in der Mantegna-Adaption des „Jaschus mit slem“ hingewiesen. In Dürers Hinzueinzeichnung ist dieser Flöte spielende Hino darum in diesem Zusammenhang interessant, weil seine aufgeblasenen Sackchen zeigen, dass er gar nicht Flöte spielt, denn dabei fliegen die Sackchen – wie bei allen Blasinstrumenten – am zahnkamm an. Er tut mit seinen Ringen nur so, als ob er spielt; tatsächlich steckt er sich die beiden Flötenrohre in den Mund und wölbt damit seine Sackchen überdimensional und damit so auffällig aus. Es ist kein Bildwitz, wie falsch man Flöte spielen kann, sondern ein eindeutig-zweideutiger Hinweis auf die Sexualpraktik der Relatio.



Abb. 147 Jan Massys (ca. 1509–1570): *Ein lustige Gesellschaft*, 1564, Öl auf Eichholz, 75 x 100 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 148 Ausschnitt aus Titian (ca. 1488–1576): *Allegorie der drei Lebensalter des Menschen*, Um 1510–1516, Öl auf Leinwand, 161 cm, Öl auf Leinwand, 161 cm, Öl auf Leinwand, 161 cm, National Gallery of Scotland



## Der heilige Antonius vor der Stadt (1519) oder Alleinsein und Selbsterfahrung

Allein zu sein, ist im Mittelalter schwierig. In jeder Lebensphase des mittelalterlichen Menschen sind um ihn herum andere Menschen, egal ob in der Stadt, in den Dörfern oder auf dem Land – die Menschen des Mittelalters leben ständig und ununterbrochen in Gruppen. Sie arbeiten zusammen, sie essen zusammen, sie schlafen – besonders auf dem Land, aber auch in den Städten – in gemeinsam genutzten Räumen. Die wohlhabenden Städte, die reichen Bauern und erfolgreichen Handwerksmeister haben oft schlafkammern mit ihren Ehepartnern, eigene Zimmern, die Klerikergemeinschaften, kennt das Mittelalter im Normalfall. Jedoch nicht. Kleriker, Mönche vor allem, haben gelegentlich eigene Zellen – aber das ist die große Ausnahme. Wer allein sein will, muss sich fortbewegen, muss weggehen aus der Gruppe und sich einen Platz suchen, wo keine Menschen sind.

Sich absentieren setzt zum einen voraus, dass man Zeit dazu hat. In bäuerlichen Kontexten war der alltägliche Arbeitsanfall aber viel zu groß, als dass es akzeptiert worden wäre, wenn sich jemand stundenlang allein den Arbeitsanforderungen entziehen hätte. Auch die Handwerker und Kaufleute in den Städten waren viel zu sehr in ihre beruflichen Verpflichtungen eingebunden, so dass es keine nennenswerte Freizeit gab, die die Chance auf Alleinsein gegeben hätte. Sich absentieren setzt zum anderen voraus, dass die Gruppe es zulässt und in Ordnung findet, dass man geht – und sei es nur für ein paar Stunden. Allein zu sein, wird aber eine soziale Note gehabt haben und göhchert worden sein. Im Mittelalter hätte man einen Menschen, der den Wunsch nach Selbsterfüllung und der dafür erforderlichen, selbst zu nutzenden Zeit geäußert hätte, vermutlich verständnislos angesehen und für verrückt erklärt.

Um die Menschen, die allein leben, werden weichen gebildet, die ihre Sonderstellung als absolute Ausnahme vom Leben in der Gruppe distanzieren. Der eremitische Hirt, der allein irgendwo auf einer Weide oder in den Bergen das Vieh hütet, wird zum Sonderling, der mehr oder weniger suspekt angeschaut oder – wenn er Glück hat – zu einer Art Guru stilisiert wird, der mit den Kontrahenten in engem Kontakt steht.

Besonders negativ trifft das die Frauen, die allein leben und das ganze Mittelalter hindurch (und darüber hinaus) ständig in der Gefahr leben, als Hexe diffamiert und verfolgt zu werden. Es gibt nur eine Welle, die positiv besetzt ist und Alleinsein ermöglicht, ohne göhchert zu werden: die des religiös motivierten Einsiedlers, der irgendwo in der freien Natur lebt, der eremit (Abb. 139). Eine Variante dieses Einsiedlers ist auch der erkenntnisorientierte Celibatar, der dann jedoch nicht in einer Höhle haust, sondern in einem vom Konvent her jährlich eilckugert lebt, allerdings mit mehr Luxus und – ganz wichtig – Nahrung, in der Celibatarstufe: Hieronymus im Waldhause (Abb. 140).

Das Mittelalter kennt meines Wissens keine nicht-religiösen, allein lebenden „Aussteiger“, entweder hat es sie nicht gegeben oder niemand hat einen Anlass gesehen, schreibend ihre Existenz zu dokumentieren. Am wahrscheinlichsten ist, dass sie ohnehin nicht in der „freien“ Natur überleben konnten. Im Sommer mag eine rudimentäre Selbstversorgung noch möglich gewesen sein, aber im Winter wird ein Überleben für einen Einzelnen auf Dauer sehr schwierig gewesen sein, nicht zuletzt, weil das Jagen von Tieren vorrecht des Adels war und der eremit schnell abgewildert sein muss gefunden hätte. Ohnehin beruht ja die Idee des Eremiten nicht auf fleißiger Tätigkeit, sondern auf unstätiger Selbstisolation. Viel wahrscheinlicher wurden „Absonderlinge“ mehr oder weniger stark verfolgt, nicht mit Nahrungsvorsorg und bei Krankheit nicht unversorgt; wahrscheinlich hätte man sie schließlich in Gefängnisse gesteckt – wo sie natürlich auch nicht allein hätten sein können, denn die Einzelzelle ist eine Ausprägung des modernen Strafvollzugs.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Abb. 139 Albrecht Dürer: Der heilige Antonius vor der Stadt, 1519, Kupferstich, 31,8 x 47,2 cm (Wien)



Abb. 160 Albrecht Dürer: Der heilige Hieronymus in der Zelle, 1496, Kupferstich, 26,0 x 18,4 cm

Die einzige Möglichkeit für den Einzelnen (mit Ausnahme des gelehrten und eremitischer Kleriker), allein zu sein – und nicht nur bei einer Pause z. B. von der Ackerarbeit etwas „absetzt“ zu sitzen –, wäre der Gang in die Natur gewesen. Aber das Mittelalter kennt noch nicht das Konzept der Selbsterfahrung etwa bei einer Wanderung in der Natur: retraxit se assidens des Wortes vom 1334, zusammen mit seinem Bruder, wird als ein kulturhistorischer Schlüsselmoment gesehen, weil bis dahin beglückende Naturerfahrungen nicht als erstrebenswerter Teil des persönlichen Erfahrungsspektrums begriffen werden. Erst durch Coates „weniger“ oder „bühnen“, ca. 300 Jahre nach der Wende des Mittelalters zur Neuzeit, wird der „Gang in die Natur“ innerhalb der „gebildeten Sphäre“ populär und zu einem Quell individueller Selbsterfahrung. Es gibt auch keine Bildnisse, die einen Einzelnen stierend im Anblick der

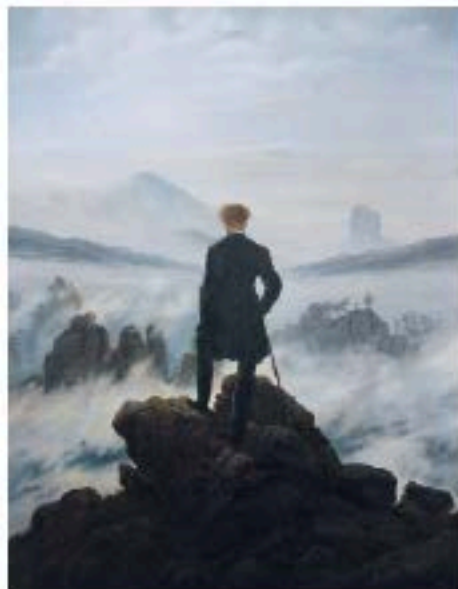


Abb. 161 Caspar David Friedrich (1774–1840): Die Wanderer über dem Nebelmeer, um 1818, Öl auf Leinwand, 94,8 x 73,8 cm, Hamburger Kunsthalle

Natur zeigen, wie das etwa in der Romantik bei Caspar David Friedrich geschieht (Abb. 161).

Der mittelalterliche Mensch ist immer in der Nähe anderer Menschen, in der Nähe der Stadt, in der Nähe der stark frequentierten Landschaften, in der Nähe einer Siedlung. Auch der Eremit ist nicht fernab von allen und allem, sondern immer in der Nähe von Menschen, denn der Eremit ist kein Allein-versorger: er ist abhängig von der Unterstützung eines, die diese einzige Form des Alleinseins akzeptieren.

Natürlich gab es auch bei den damaligen Menschen das Bedürfnis nach Alleinsein, besonders stark wird dieses Bedürfnis auch damals in den Jugendjahren gewesen sein, in der Phase der Pubertät, wo die Erfahrung des Subjekts als eigenständiges Wesen und die Erfahrung

des eigenen Körpers wichtige Entwicklungsphänomene sind. Aber es gibt keinen Ort, wo ein Mensch sich allein etwa im Spiegel (den als kleinen Teller mit die Nalchen können) nackt anschauen kann, keinen Ort, wo man sich ungestört mit seinem Körper beschäftigen kann. Das geschieht heimlich, versteckt, nachts unter der Bedecke, wenn – vielleicht – die anderen schlafen. Onanie, Masturbation werden sanktioniert, sind mehr oder weniger verboten und mit Tabus belegt – auch wenn der Grad der Vertuschung erst ab dem 18. Jahrhundert seine absurden psychologischen und physiologischen Krankheitsdrehungen erfährt. „Im Mittelalter ging man mit diesem [...] in erlassen um.“ Dem, der „dauern“ allein sein will, wird darum schnell eine autoerotische Wahnvorstellung unterstellt, denn das Konsumplakate, nicht-religiöse Alleinsein gibt es als Konzept und Bedürfnis noch nicht. Dieser Zusammenhang von Alleinsein und erotischer Wahnvorstellung ist für die Interpretation von Dürers Antonius-Bild von entscheidender Bedeutung.

In Dürers Kupferstich „Der heilige Antonius vor der Stadt“ von 1496 sieht der Betrachter schnell, worum es geht. Dargestellt ist ein religiöser Mönch einer Einsiedler, in der Nähe der Stadt, der sich dem Studium religiöser Bücher widmet. Er ist eine Mischung aus gelehrten Einsiedler und Natur-Eremit, nicht in der Stube, aber auch nicht vorort. In der Höhe.

In der Kunstwissenschaft gilt der Stich allgemein als ein Werk, das mit der traditionellen Ikonographie bricht. Außergewöhnlich sei ein in sich gelehrter Antonius, der ein Buchlein liest und die Welt kontemplativ liebt. Diese Einschätzung kann leicht widerlegt werden. Man muss nicht lange suchen, um schon bei Dürer einen ähnlichen, den Büchern zugewandten Antonius zu finden. Das linke Rückbild des Dresdener Altars (Abb. 162) zeigt Antonius auch als auf die Buchlektüre konzentrierten Heiligen, der die Augen niederschlägt und sinniert. Überhaupt kann die Unterstellung, dass die herkömmliche Bildtradition einen kontemplativen Antonius nicht konnte, nicht gehalten werden.

Zahlreiche Darstellungen des Antonius des Spätmittelalters (komparativ etwa der Lübecker Altar von 1507) rekurrieren ganz selbstverständlich auf die zugrundeliegende Überlieferung, nach der



Abb. 162 Albrecht Dürer: Der heilige Antonius, linker Flügel des Dresdener Altars, um 1496, Tempera auf Leinwand, Gesamtgröße 14 cm x 95,5 cm, Rückbildgröße 14 cm x 45 cm, Dresden, Staatlich Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Altmuseum

Antonius ein Eremit und schriftgelehrter gewesen sein sollte. Die Überlieferungsstradition des wie ein Tausendender Antoniusknauzes, wie es Mathias Gründwald im Inselmar Altar (vor ab 1505 datiert) wird gemalt hat, ist nur ein von drei Darstellungssträngen. Der zweite Strang ist die sich im Volksglauben durchgesetzte Variante vom schriftgelehrten, also der lesende, eremitische Antonius (z. B. der Wallfahrts-Wimpel aus der Eremitenkirche in Warthausen). Der dritte Darstellungsstrang ist der, der für Dürers Antoniusbild von 1496 eine besondere Rolle spielt: die Versuchung.

An diesem Thema versuchte sich schon der junge Michelangelo im Altar von 1471 Jahren: sein frühestes uns bekanntes Bild (um 1471/72, Abb. 163) zeigt den heiligen Antonius im Kampf mit ihm traktierenden Mönch.

Es war die Adaption eines Blattes von Martin Schongauer (zwischen 1470 und 1475, Abb. 164), das auch Dürer bekannt war, und ließ vermuten, dass die Herausforderungen des Resistenzschubs in der Pubertät die Annäherung oben dieses Heiligen angebracht erschienen ließen. So scheint die einseitige Bestie die zu sein, die an der Über die Körpermitte hängenden Stolz zerrt.

Überhaupt ist die in der „Legenda Aurea“ des Dominikaners Jacobus de Voragine (ca. 1228–1258) festgehaltenen Geschichte, dass die Versuchungen des Teufels durch das Studium der Bibel überwunden werden können, hierzu bezeichnend. Auch und Versuchung gehören zusammen, das eine kann auf das andere verweisen: je schöner das Buch als Überwindungswerkzeug thematisiert wird, desto größer die Versuchung. Sexuelle Lust ist die Versuchung, das Buch ihre Regulation. Und wenn die Versuchung nicht gezügelte werden kann – wie auch, wenn es eine innere Versuchung ist –, dann ist das Buch nicht nur das Werkzeug, sondern auch die Chiffre für die Versuchung selbst.



Abb. 163 Michelangelo (Anonim) (1475–1564): Die Versuchung des heiligen Antonius, 1497/98, Öl auf Holz, 147 × 96,3 cm, Fox-Warsh (Tosca, USA), Gem. bel. Am. Museum

Die proportional am stärksten thematisierte Versuchung ist die zur Sünde der Urzucht. So erscheint Antonius in der Vita Antonii der reitend in zwei verführerischen Gestalten, als schöne Frau und als schwarzer Knabe. Antonius fragt ihn, wer er sei und der schwarze Junge antwortet: „Ich bin ein Kind der Urzucht; ich habe als meine Aufgabe übernommen die Verlockungen zu ihr und ihre Reize zum Schaden der Jünglinge, und ganz der Urzucht ist mein Name.“ Der schwarze Knabe richtet sich also ausdrücklich an die Jünglinge und es geht ihm nicht nur um die Urzuchtigen waren, sondern schon um die Gedanken, die sich mit der Urzucht beschäftigen, den „Zustand der Urzucht“. Interessant ist der „schwarze“ Junge auch darin, weil seine Hautfarbe als eine Hervorhebung des östlichen Ursprungs des Eremiten zu verstehen ist.<sup>12</sup>



Abb. 164 Martin Schönerer (ca. 1450–1519): Versuchungen des heiligen Antonius, um 1470–1475

Antonius ist also der Schutzpatron, der angerufen wird, um die männliche Ubieta in den Griff zu bekommen – das ist die immer mitschwingende Rezeption der mittelalterlichen Antonius-Legende. Zu der Legende gehört das Überwindungswerkzeug: nicht das Sitzbad im kalten Wasser, nicht das Füllen von Holz oder das Vollbringen guter Taten, sondern der Weg des Überstudiums, der Kontemplation, der Weg in die Innerlichkeit, der Selbstwahrnehmung und Selbststeuerung. In diesem Lichte betrachtet ist Ödiers sich von 1510, den er ganz bewusst mit dem Hintergrund einer Nürnberg ähnelnden mittelalterlichen Stadtsilhouette individualisiert, kein Scherz zu dechiffrierendes Bild, wie es in der Forschung behauptet wird, sondern eine grundsätzlich bei Ödier mitschwingende Selbstbefragung nach (homo-)sexueller Versuchung und Schuld. Oder hat diese

Selbstbefragung biografisch in der Inversion gelöst, in der Entscheidung, seine sexuelle Orientierung nicht öffentlich zu leben, sondern in sich – sicherlich lebenszeitlich unterschiedlich stark – zu verschließen und zu regulieren. Die Maska, hinter der sich diese Interpretation verbirgt und die der Grund für die Unsicherheit mit der Deutung des Antonius-Bildes in der Ödier-Forschung war, ist eine interessante Facette der Antonius-Legende, die tatsächlich wenig mit dem celeberrimen Antonius zusammenzupassen scheint.

Eine weitere Facette des semantischen Raums, in dem sich der heilige Antonius bewegt, soll hier auch noch angesprochen werden. Antonius Abbas gilt nicht nur als „einsamer Mönch“, als der Heilige der Versuchung Lust, sondern auch als der Begründer des Antoniter-Ordens, der sich im Spätmittelalter sehr erfolgreich der Krankenpflege widmete. Besonderer Schwerpunkt war dabei die Pflege der am „Antonius-Feuer“ erkrankten Menschen, einer schlimmen, sehr oft tödlich verlaufenden Krankheit, die durch den damals noch unbekanntem Pilzenerger im sogenannten Munkorn des Roggens hervorgerufen wird. Diese heute als „Müllbrand“ bezeichnete Infektionskrankheit ist be-



Abb. 165 Schwein des heiligen Antonius des Mittelalters, um 1500, Fresko, Muro (Italien), St. Marius-Kirche

sonders im Hochmittelalter, aber auch noch im Spätmittelalter eine durchgängig auftretende Gefahr für den Menschen, vor der man sich nicht bewusst schützen zu können meinte. Anders als die Seuchen des Mittelalters war der Müllbrand eine stark verbreitete Krankheit, die kontinuierlich und anhaltend auftrat, nicht wie in den Wellenbewegungen der großen Epidemien Pest, Cholera, Pocken oder Typhus. Kurzweilweise wird sich Ödier fast zehn Jahre später selbst mit dem Hinweis auf seine Witz skizzieren und dass er dort Schmerzen habe. Das wird wohl kein Müllbrand (der hätte andere Symptome hervorgerufen), aber wohl auch keine Syphilis gewesen sein, wie wir sie heute kennen. Sicherlich war es jedoch eine schmerzhaft Entscheidung, bei der Ödier den heiligen Antonius um Beistand angerufen hat. Die Sorge vor Krankheit, insbesondere der „Munkornkrankheit“, die bei Ödier schon in seinen Venen erlebte an Willibald Freckheimer zum Ausdruck kommt, gepaart mit der unbestimmten Vermutung, dass Krankheiten mit einer bestimmten persönlichen Lebensführung zusammenhängen, ist wohl

fehllos auch ein Aspekt der Beschäftigung Ödiers mit dem heiligen Antonius gewesen.

Ödier könnte Ödier im Antonius auch eine Anspielung auf seinen sich vom verlorenen Sohn verzockt haben. In der Interpretation der Schweine als Metapher für homosexuellenverkehr amalgamieren die Schweine Ödiers mit den Schweinen Ödiers. Diese haben nämlich das Recht, ihnen geschenkte Schweine auf der Gemeindefläche weiden zu lassen, mit Klöcklein zu kennzeichnen und die Schweine zum Winter hin zu schlachten, ein Vorrecht, das sich in dem gelegentlich verwandten koonischen Klöcklein-Attribut niederschlägt. Das Klöcklein am Hals des Schweins ist dabei kein Lokalisierungszeichen wie bei der Kuh, sondern verweist auf das Recht des Antoniter-Ordens, durch das Klöcklein-schlagen um Spandengaben zu bitten (Abb. 165).

Die Deutung, dass „der heilige Antonius vor der Stadt“ für Ödier eine selbstreferenzielle Auseinandersetzung mit dem Thema Erotik bedeutet hat, wird durch ein anderes Antonius-Bild Ödiers bestätigt.

Seine Skizze „Die Versuchung des heiligen Antonius“ von 1510 (Abb. 166), also nur kurz nach dem großen Kupferstich, thematisiert die sexuelle Versuchung mit Hinweis auf die etwas entfernt stehende halbnackte, nur mit einem dünnen Tuch um Hüften und Unterarm gewickelte nackte, nichtvollständig ausgeführte Frau. In der Skizze der Skizze jedoch erkennen wir die fertig ausgeführte Hand, die einen vollständig ausgeführten Schwanz auf umschließt. In der Skizze als dem Zentrum des Bildes wird der schon oftmals angeführte Schwanzkopf als Phallosymbol betont. Die Frau ist eine Chlömte, eine sexuelle Phantasie, aber die Lust findet ihren Ausdruck in der Selbststimulation des Penis. Selbstbefriedigung ist Unkeuschheit. In der Skizzequelle „Apophtegmata patrum“ sind – umsofort in ihrer Authentizität – mehrere sogenannte Widersprüche des Antonius aufgeführt. Dazu gehört ein Spruch, der Tugend und Keuschheit unterscheidet: