

Reinhard Bröker

Dürer

und die Männer

Eindeutig zweideutig

MICHAEL IMHOF VERLAG

Reinhard Bröker

Dürer

und die Männer

Eindeutig zweideutig

© 2023

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25
D-36100 Petersberg
Tel.: 0661/2919166-0; Fax: 0661/2919166-9
www.imhof-verlag.de | info@imhof-verlag.de

REPRODUKTION UND GESTALTUNG

Margarita Licht, Michael Imhof Verlag

LEKTORAT

Dorothee Baganz, Michael Imhof Verlag

UMSCHLAG VORDERSEITE

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

UMSCHLAG RÜCKSEITE

Detail aus: Albrecht Dürer: Der Paumgartner-Altar, um 1500, Öl auf Holz, 157 × 248 cm, München, Alte Pinakothek

DRUCK

Druckerei optimal-media GmbH, Berlin

Printed in EU

ISBN 978-3-7319-1122-7

Inhaltsverzeichnis



■ VORWORT	6	500 Jahre Dürer-Forschung – <i>und keiner will's gesehen haben?</i>
■ EINLEITUNG	10	Eindeutig zweideutig – Albrecht Dürer und die Männer
■ KAPITEL 1	20	Selbstbildnis mit Eryngium (1493) <i>oder Sag's durch die Blume</i>
■ KAPITEL 2	30	Selbstbildnis mit Landschaft (1498) <i>oder Kleidung als Bekenntnis</i>
■ KAPITEL 3	40	Selbstbildnis im Pelzrock (1500) <i>oder Mann, sehe ich gut aus!</i>
■ KAPITEL 4	58	Schwert und Schwertknauf: Die drei Kriegersleute (1489) <i>oder Flottes Soldatenleben</i>
■ KAPITEL 5	70	Jüngling mit Henker (um 1493) <i>oder Lust und Gewalt</i>
■ KAPITEL 6	78	Tod des Orpheus (1494) <i>oder Antike Vorbilder</i>
■ KAPITEL 7	88	Knabekraut, Nelke, Kamm: Das Männerbad (1496/97) <i>oder Badefreuden und Entertainment</i>
■ KAPITEL 8	112	Schweine: Der verlorene Sohn (1496) <i>oder Odysseus und die Männer</i>
■ KAPITEL 9	118	Hinterteile: Die sechs Kriegersleute (1495/96) <i>oder Pferdekruppen und Männerpos</i>
■ KAPITEL 10	130	Bohrer: Anheftung Christi an das Kreuz (um 1496) <i>oder Der missbrauchte Heiland</i>
■ KAPITEL 11	138	Hirsch: Der Paumgartner-Altar (1500), heiliger Eustachius <i>oder Macht der Bilder</i>
■ KAPITEL 12	150	Flöte und Trommel: Der Jabach-Altar (um 1504) <i>oder Codes der Annache</i>
■ KAPITEL 13	160	Der heilige Antonius vor der Stadt (1519) <i>oder Alleinsein und Selbsterfahrung</i>
■ DANK	168	
■ LITERATUR	170	
■ BILDNACHWEIS	176	



Vorwort

500 Jahre Dürer-Forschung – *und keiner will's gesehen haben?*

Für ein Projekt zur Hygienegeschichte des Mittelalters stieß ich 2014 auf den Holzstich „Das Männerbad“, den Albrecht Dürer um 1496 anfertigte. Ich war von der Konstellation der Männer auf diesem Bild überrascht: Da stand ein Mann (damals wusste ich noch nicht, dass es wohl ein Selbstbildnis Dürers ist), den Ellenbogen auf einen Holzpflöck gestützt, die Hand an der bärtigen Wange; in Höhe seiner Genitalien war an dem Holzpflöck ein Wasserhahn installiert, dessen Rohr wie ein großer Penis mit Eichel aussah. Da wurden vieldeutige Blicke mit einem Flötenspieler und einem Geiger getauscht; da saßen sich zwei gut proportionierte Männer gegenüber, ohne erkennbare Mimik, da soff ein außenstehender Dicker Bier aus einem großen Krug, ein junger Mann betrachtete von außen diese kuriose Männergruppe.

Ich begann zu recherchieren, was es mit diesem Bild auf sich hatte, ob und wie diese fast nackten Männer miteinander interagierten. Ich traute meinem ersten Eindruck nicht, dass hier ein homoerotischer Szenetreff dargestellt sei. Neugierig geworden, suchte ich nach Belegen, dass meine heutige Sicht komplett ahistorisch ist und damals, vor über 500 Jahren, dieses Männersteldichein sicherlich etwas ganz anderes zu bedeuten habe. Ich begann die kunsthistorische Literatur zu sichten, immer auf der Suche nach Deutungen, die mich überzeugen würden, dass meine Sicht die falsche sei. Bis heute, 2023, habe ich diese mich widerlegende Interpretation nicht gefunden.

Ich erfuhr, dass die dargestellten vier Männer im Bildvordergrund vermutlich Porträts von historisch bekannten Menschen sind, aber die Diskussion der erotischen Dimension, die mir offensichtlich schien, fand ich – im besten Falle – nur angedeutet. Je mehr ich die

Forschungsliteratur sichtete, desto unbegreiflicher wurde es, dass so offensichtliche Anspielungen wie etwa der ungewöhnlich gearbeitete Wasserhahn, der vor den Geschlechtsteilen Dürers angelegt ist, aber diese gerade dadurch besonders betont, nicht ernsthaft thematisiert, sondern als „zotiges Wortspiel!“ abgetan wurden.

Die kunsthistorische Literatur begnügt sich mit der Beschreibung, dass da ein Mann auf der Flöte bläst, dass da ein Mann auf der Geige spielt, dass da ein Mann von draußen nach drinnen schaut. Aber warum das alles geschieht, was das bedeuten könnte und welche „Signale“ und „Verweise“ damit verbunden sind,² danach suchte ich vergebens.

Immer wieder gab es vereinzelte Hinweise, dass die Forschung homoerotische Zusammenhänge (z. B. zwischen Willibald Pirckheimer und Albrecht Dürer) genauer in Betracht ziehen sollte. Matthias Mende, der ehemalige Leiter der Grafischen Sammlung in Nürnberg, hatte mehrfach auf eine mögliche Bi-Sexualität Dürers hingewiesen; Thomas Eser, Leiter der Museen der Stadt Nürnberg, weist in einem Interview aus dem Jahre 2020³ auf eine gut denkbare Homosexualität Dürers hin – aber das bleiben alles Einzelhinweise, die von der wissenschaftlichen Gemeinde nicht weiter ernst genommen werden.

Besonders absurd fand ich die Beschreibung und Interpretation eines kleinen Details zu dem Mann, der im Vordergrund dem Betrachter seinen Rücken zeigt und der den Ellbogen auf die begrenzte Mauer stützt. Dieser Mann (es ist Lukas Paumgartner, der noch öfter in diesem Buch auftauchen wird) hält in der Hand eine Blume, die man mit ein wenig Mühe als Nelke erkennen kann. Und die Literatur schreibt dazu, dass die Nelke ein Symbol Mariens sei.

Symbol Mariens? Wieso in aller Welt trägt ein Mann im Männerbad eine Blume, um damit auf Maria zu verweisen? Vielleicht gibt es eine Interpretation, die schlüssig zu erklären vermag, warum eine Nelke als Mariensymbol im Männerbad ein ganz plausibles Element ist – aber ich habe diese Herleitung nirgends gefunden.

Mit dem Holzstich „Das Männerbad“ begann meine kritische Auseinandersetzung mit den herkömmlichen Interpretationen etli-

◀ **Abb. 1** Detail aus Albrecht Dürer: *Das Männerbad*, um 1496/97, Holzstich auf Büttenpapier, 39,2 × 28,3 cm (Blatt)



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

„Und da ich außgedient hat, schickt mich mein vatter hinweg, und bliebe vier jahr außßen, biß daß mich mein vater wider fordert. Und alß ich im 1490 jahr hinweg zog, nach Ostern [= 11. April 1490], darnach kam ich wider, alß man zehlt 1494 nach Pfingsten [= 18. Mai 1494].“⁴¹

Albrecht Dürer ist 19 Jahre, als er sich auf Wanderschaft begibt und Nürnberg verlässt. Es ist kein Wanderurlaub, den der junge Mann da beginnt, denn Wandern als Freizeitbeschäftigung ist im Mittelalter und bis lange in die Neuzeit hinein vollkommen unbekannt. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts „wandert“ niemand aus Lust an der Bewegung in freier Natur. Darum ist der Begriff „Wanderschaft“ ein wenig missverständlich.² Gemeint ist damit, dass junge Handwerksburschen (Frauen gehen im Spätmittelalter nicht auf „Wanderschaft“) ihre Heimatorte verlassen und mit mehr oder weniger genauen Zielvorstellungen „unterwegs“ 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.³

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“ gelebt werden.

Vor dem Spätmittelalter hat es vergleichbare Wanderbewegungen wohl schon bei den Bauleuten, den Steinmetzen und Baumeistern gegeben, die an großen Bauwerken arbeiteten. Ganze Teams 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 „Modernitäts-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 Verbreitung der Gotik beruht auf diesen Wanderbewegungen der Bauleute – eindrucksvoll beschrieben etwa in dem Roman „Die Säulen der Erde“⁴ von Ken Follet. Andere Angehörige der Handwerkszünfte 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 Meister werden zu können.

Dürer wandert nicht als Goldschmied – dieses Handwerk hatte er schon erlernt, bevor er zu Michael Wolgemut⁵ in die Lehre ging –, sondern als Maler. Diese Berufsgruppe zieht auch umher, um Maltechniken, Bildinhalte und Innovationen zu erkunden, die „daheim“ noch unbekannt sind. Um wirklich neue Malweisen kennen zu lernen, genügen 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 Schedel'sche Weltchronik, die 1493 erscheint, über 1 800 Holzschnitte an!

Das Wissen vom Neuen verbreitet sich zuerst über die Erzählung; die international reisenden Kaufleute (die Berufsgruppe, die am meisten von der Welt sieht) berichten als Erste von den Neuigkeiten aus aller Welt: „In Florenz wird jetzt ganz anders gemalt“, „In Venedig hat die Kirche San Zaccaria eine wunderbare neue Fassade bekommen“, „Ein Herr Mantegna hat den vom Kreuz genommenen Christus gemalt – liegend, von den Füßen aus, grotesk verkürzt – unvors-

◀ **Abb. 4b** Albrecht Dürer: Selbstbildnis mit Eryngium, 1493, Öl auf Leinwand, 57 × 45 cm, Paris, Louvre



Abb. 51 Ausschnitt aus Albrecht Dürer: Drei Kriegesleute, 1489, Tinte auf Papier, 22 × 16 cm, Berlin, Kupferstichkabinett

Hand in der zweidimensionalen Sicht die Genitalien des mittleren Soldaten befingert (Abb. 51).

Vergleicht man dieses Bild etwa mit einem Detail aus Dürers Entwurf für einen großen Tischbrunnen von 1495/1500, sehen wir ganz ähnliche Konstellationen: Ein mit den bayerischen Rauten bekleideter Landsknecht fingert an der Schamkapsel eines rot gekleideten Soldaten herum, der Fahnenträger in der Bildmitte trägt – wie sein links davon gehender, ebenfalls rot gekleideter Reisiger – seinen Schwertknauf wie einen erigierten Penis, dem Landsknecht links davon bläht sich deutlich die Hose (Abb. 52a) – und ganz rechts (Abb. 52b) sehen wir Trommel- und Flötenspieler, die wir später auch noch im Jabach-Altar wiedertreffen werden.

Die phallische Codierung des Schwertgriffes sollte darum bei allen Darstellungen Dürers bei Szenen mit Landsknechten und Rittern berücksichtigt werden. Nicht immer spielen dabei homosexuelle bzw. homoerotische Konnotationen eine Rolle, durchaus sind auch heterosexuelle Anspielungen wie etwa bei der „Reitenden Dame und



Abb. 52a Ausschnitt aus Albrecht Dürer: Großer Tischbrunnen, Entwurf, um 1495/1500, Feder in Braun, Aquarell und Deckfarben, 56 × 35,8 cm, London, British Museum



Abb. 52b Ausschnitt aus Albrecht Dürer: Großer Tischbrunnen, Entwurf, um 1495/1500, Feder in Braun, Aquarell und Deckfarben, 56 × 35,8 cm, London, British Museum

Landsknecht“ (1496/97) festzustellen.⁹ Die phallische Lesart des Schwertes ist auch beim „Jüngling mit Henker“ von 1493 (Abb. 53) zu vermuten. Es ist nicht nur die zärtlich anmutende homoerotische Handgeste des Henkers auf der Schulter des Jünglings, die das Blatt so bezeichnend macht, sondern auch die Parallelität des wie eine Peniseichel aussehenden Schwertknaufs mit dem Mund des knien- den Jünglings, die eine orale Interaktion andeutet.

Der auffällig im Kontrapost die Hüftlinie hervorhebende Fahnen- junger (Fähnrich) von ca. 1501 (Abb. 54) ist stilbildend für die Dar- stellung von Fahnenträgern geworden: „Der Fähnrich Dürers faszinierte auch andere Künstler; er wurde von ihnen mehrfach fast unverändert kopiert. Kopien waren in der frühen Phase sonst eher die Ausnahme: Landsknechte wurden kaum nach bereits bestehenden Vorlagen gear- beitet. Die Dürervorlage muß also eine besondere Anziehungskraft auf Künstler und Publikum ausgeübt haben.“¹⁰

Die Hervorhebung der Geschlechtsteile ist nicht nur durch die auf die Mode zurückzuführende Schamkapsel motiviert. Dürer nutzt auch die klassische Methode der Bildmitte bzw. des Diagonalenkreuzes, um die männlichen Geschlechtsteile besonders zu betonen. Oh- nehin entsprechen in Dürers Proportionenlehre die Geschlechtsteile der Körpermitte, aber hier sind die Genitalien auch die Mitte des Ge- samtbildes. So hervorgehoben kann man mit wenig Übertreibung die deutlich ans Schwert fassende Geste homoerotisch deuten, die auch hier nicht zufällig Eingang in Dürers Gestaltung gefunden hat.¹¹

Es ist bezeichnend für die lange Tradition der Bagatellisierung homoerotischer Zeichen bei Dürer, dass auch der Fahnen- schwinger in der kunstwissenschaftlichen Forschung letztlich abgewertet wird: „Dürers Fahnen- schwinger ist eine stolze und selbstbewusste Erschei- nung, obwohl zu forciert, um vollkommen ernst genommen werden zu können. Es hat den Anschein, als hätte Dürer die Untersicht gewählt, um den Hochmut des jungen Soldaten zu ironisieren. Hinzu kommt die übertriebene Kenntlichmachung des vom Fähnrich zur Schau getragenen Genitals.“

Dass Dürer auch eine persönliche Affinität zu Landsknechten und Soldaten hatte, zeigt auch eine Stelle aus seinem Wirtschafts- buch aus den Niederlanden. Am 19. August 1520 ist Dürer in Antwer- pen Zuschauer der Maria-Himmelfahrt-Prozession und bemerkt: „[...] kam ein großer Drach, den führt St. Margareth mit ihren Jungfrauen an einer Gürtel, die war vorder hübsch. Der folget nach St. Georg mit seinen Knechten, gar ein hübscher Kürasser.“¹² Man meint fast den Paumgartner-Altar (s. das Kapitel zu Eustachius) in einer kleinen Dar- bietung „aufgeführt zu sehen“, hier wie dort ein geharnischter St. Georg mit einem hübschen Kürasser. Das Wort „hübsch“ verwendet



Abb. 53 Ausschnitt aus Albrecht Dürer: Jüngling mit Henker, 1493, Feder auf Papier, 26,4 × 15,4 cm, London, British Museum (Linie hinzugefügt durch den Autor)

Dürer hier in Verbindung mit einem Gürtel¹³, und – einen Absatz spä- ter – mit einem Hengst: „[...] und hab seine hübsche Hengst gesehen.“¹⁴ Nur einmal noch gebraucht Dürer in seinem Wirtschaftsbuch das Wort „hübsch“, erneut in Verbindung zu schönen Hengsten: „Ich bin am letzten Pfingstfeiertag [...] auf dem Jahrroßmarkt gewesen und hab do überviel hübscher Hengst sehen [...]“¹⁵ Offensichtlich ist für Dürer „hübsch“ gleichbedeutend mit einer erotisch-maskulinen Ausstrah- lung, die sich auch auf die Genitalien betonende Gürtelschnalle be- ziehen lässt.

Die Nähe des Fähnrichs von 1502 zu Donatellos David (Abb. 55a), den Dürer gekannt haben könnte, ist schon einigen Kunsthistorikern aufgefallen. Nimmt man die Vermutung von Donatellos homosexu- eller Ausrichtung hinzu¹⁶ und die Art und Weise, wie auch beim David das Schwert unschwer als phallisches Symbol gedeutet werden kann, ergibt sich ein konsistentes Gesamtbild homosexueller Symbolspra- che. Diese These wird durch die Feder des Harnisches gestützt, die bei Donatello – am besten in der Rückenansicht des David zu sehen – an der Innenseite des Schenkels fast bis in den Schritt des jungen Mannes hinaufragt (Abb. 55b), eine erotische Pose, die in der Kunst- wissenschaft schon mehrfach diskutiert wurde.¹⁷ Bei Dürer liegen die Federn¹⁸ nicht parallel zum Oberschenkel, sie wehen parallel zum Oberarm, Dürers Fähnrich steht jedoch auch mit dem linken Bein angewinkelt da, mit ähnlich herausgedrehter Hüfte. Die Kunstwis- senschaft macht aus dieser Stellung als dem sogenannten Kontra-



Abb. 75 Albrecht Dürer: Frauenbad, um 1496, Tusche, Papier, Feder, 23,2 × 22,9 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 Blatt *avant la lettre* vorgekommen sein.¹² 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 zusammenstehenden Männern im Außenbereich eines Badehauses, sondern vielmehr ein männlicher Szene-Treffpunkt, wo Bläser und Fiedler ihre auch sexuellen Leistungen anpreisen. Auch schon im späten Mittelalter ist das Geigen nämlich nicht nur eine musikalische, sondern auch eine sexuelle Handlung.¹³ Die naheliegende Deutung der Flöte als Bereitschaft zur Fellatio wird noch im Rahmen der Mantegna-Adaption des „Bacchus mit Silen“ besprochen und ist im Kapitel zu Flöte und Trommler des Jabach-Altars erneut Thema.

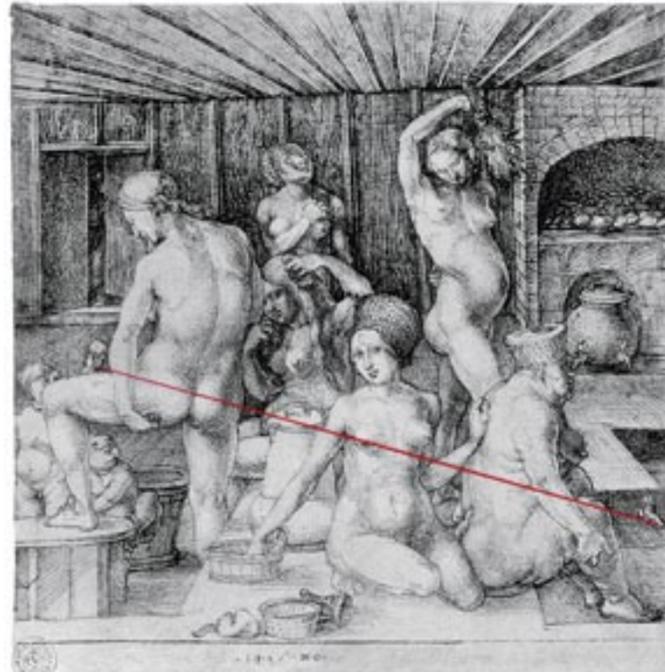


Abb. 76 Albrecht Dürer: Frauenbad, um 1496, Tusche, Papier, Feder, 23,2 × 22,9 cm, Bremen, Kunsthalle (Linie hinzugefügt und Farbreduktion vorgenommen durch den Autor)

Die in Dürers Männerbad gezeigte Laube ist wahrscheinlich eine der Außenanlagen des historisch gut belegten „Wildbades“ auf der Insel Schütt.¹⁴ Man sieht einen Fluss (= die Pegnitz) mit einer über diesen führenden Brücke und dem historisch belegten Schuldurm (= die heutige Heubücke, damals die Schuldurmbrücke) im Hintergrund, rechts den Vorhof zur Kaiserburg mit seinem Brunnen, links das Lorenzer Viertel mit dem Blick auf ein Gebäude am heutigen Bergauerplatz. Neben dem „Wildbad“ gab es auf der Insel auch einen kleinen Stadtpark, „den Konrad Celtis im Jahr 1495 als einen von Baumpflanzungen umgebenen hainähnlichen Platz“ beschrieb.¹⁵

Dass Dürer diesen Holzschnitt um 1496/97 erstellt, könnte durchaus eine tagespolitische Anspielung sein. Genau in diesem Jahr erlässt der Rat der Stadt Nürnberg nämlich ein Verbot des Badehauses für Gäste, die an der als Franzosenkrankheit¹⁶ bezeichneten Syphilis leiden. Die Utensilien für die Rasur oder sonstigen Behandlung dieser Kranken müssen, so der Erlass, vernichtet werden:

„[...] allen Bader bei einer Poen zehen Gulden, daß sie darob und vor sein, damit die Menschen, die an der Newen Krankheit, malum frant-

zosen, befleckt und krank sein, in ihren Baden nicht gebadet, auch ihr Scheren und lassen giengen, die Eissen und Messer, so sie bey denselben kranken Menchen nutzen, darnach in den Badstuben nicht mehr gebrauchen.“¹⁷

Birgit Ulrike Münch hat sehr überzeugend aufgezeigt, wie sich bei Dürer die thematisch intensive Beschäftigung mit der Franzosenkrankheit in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts niedergeschlagen 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 „homoerotisch aufgeladen wirkt – man beachte etwa, wie viele einladende ‚Kehrseiten‘ der fremde Reisende [gemeint ist der Zuschauer außerhalb der Laube, R. B.] präsentiert bekommt – [...]“¹⁸, bezieht sie die Implikation dieser Analyse nicht mit ein: Was bedeutet die Franzosenkrankheit für einen homoerotischen Freundeskreis und seine Kontakte nach außen?

Münch sieht in dem Blatt eine „Klage über eine neue Seuche“¹⁹, 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 wollten. 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 hauen wir mal so richtig auf die Pauke!“.

„Auf jeden Fall ist die Syphilis eine Krankheit, mit der sich die geistige Elite unmittelbar nach dem Auftreten intellektuell höchst anspruchsvoll auseinandersetzte [...]“²⁰ Ohne dass man genau wusste, woher die Krankheit kam und wie sie weitergegeben wurde, hatte man doch die Vermutung, dass die Badehäuser Kulminationspunkt für die Ansteckung waren und es eben auch Männer traf, die dort miteinander „zusammen waren“. Zweifellos 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 Franzosenkrankheit galten, entweder prophylaktisch vor der Krankheit zu schützen oder frühzeitig therapeutisch einzugreifen.²¹

Abb. 77 Albrecht Dürer (zugeschrieben): Darstellung eines Syphilitikers, Flugblatt mit dem Lehrgedicht des Arztes Dietrich Ulsen, Nürnberg 1496





Abb. 107 Michael Wohlgemut (1434–1519): Odysseus und Kirke. Holzschnitt, 12,3 x 17 cm, Seite 41 aus der „Weltchronik“ von Hartmann Schedel, verlegt von Anton Koberger, Nürnberg 1493



Abb. 108 Marc Martin: „Les 3 petits cochons“, 60 x 90 cm, Modell Arthur, Berlin 2016, Fotografie aus der Serie „Des cochons et des fleurs“, Collection Leslie Lohman Museum, New York, mit freundlicher Genehmigung von Marc Martin



Abb. 109 Albrecht Dürer: Die wunderbare Sau von Landser, um 1496, Kupferstich, 12,1 x 12,7 cm

Die Schweine in Dürers Stich sind also nicht einfach Haustiere und Accessoires eines fränkischen Bauernhofs, sondern es sind Metaphern für die Männer, die mit Dürer am Koben „dreckigen Geschäften“ nachgehen, die nach Eicheln/Schoten suchen, damit diese den „Unterleib“ (und nicht den Bauch) füllen. Diese Symbolisierung entspricht einer auch heute noch gängigen und durchschaubaren Visualisierung, wie sie etwa der schwule französische Künstler Marc Martin gezeigt hat (vgl. Abb. 108).¹³

Im Gleichnis vom verlorenen Sohn, der allein und ohne Vergebung bleibt, thematisiert Dürer die Diskrepanz von den sexualmoralischen Erwartungen der Vaterwelt und der Faktizität seiner homosexuellen Orientierung, indem er jedoch nicht mit Huren, wie im Evangelium, sondern mit Männern „hurt“. Die Abwertung der Homosexualität als „Deformation“, als Widernatürlichkeit, ist auch im Spätmittelalter in zahlreichen Quellen zu finden. Es muss für Dürer eine seltsame Koinzidenz gewesen sein, als 1496 ein ausgestopftes Präparat eines historisch belegten, genetisch mutierten Schweins gezeigt wurde, das zu seiner Zeit eine ungeheure Aufmerksamkeit erfahren hat und das er in einem Kupferstich wiedergegeben hat (vgl. Abb. 109).¹⁴