Wolfgang Florey
(2015)

ÜBER DÜRERS MELENCOLIA \ I

Schon beim ersten Lesen des dritten Bands der *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss hat mich ein dort auftauchendes Motiv, die Zusammenführung dreier, höchst unterschiedlicher Elemente elektrisiert: in Beziehung zueinander gesetzt sind die psychisch erkrankte Mutter des Ich-Erzählers, Mnemosyne[1], die Göttin des Erinnerns, und Dürers Bild „Melencolia \ I". Was mich da buchstäblich ergriffen und seither nicht mehr losgelassen hat[2], möchte ich mit den folgenden Zitaten aus dem Roman verständlich machen.

> „Eine besondre und seltne Konstitution gehöre dazu, in allen Vorgängen die letzten Folgen zu erkennen, ungeheuer gefährdet seien Menschen, denen dies gegeben sei, denn sie könnten sich, obgleich sie weiter und tiefer schauten als wir, in unsrer Welt nicht mehr behaupten. Für diese Menschen gebe es nur zwei Möglichkeiten, entweder den immer hermetischer werdenden Rückzug in ihre Halluzinationen, in denen die Vereinsamung ihnen allmählich den Sinn für das Zusammensein mit andern Menschen raube, oder den Weg in die Kunst." (III, 132)

> „Die Kunst, sagte Hodann, setze dort ein, wo alle Philosophien und Ideologien aufhören, sie entspringe der Entelechie, jener rätselhaften Kraft, die allem Lebenden innewohnt, um es zu steuern und, erleide es Schaden, wieder herzustellen, zu den mnestischen Funktionen gehöre sie, die im Hirn, in den Zentren des Visuellen und Akustischen, der örtlichen und zeitlichen Orientierung, alles Vernommne bewahren und es uns, auf Nervenreize hin, zugänglich machen, ohne dass je beim Sezieren, Spuren dieser aus Erinnrungen bestehenden Denkfähigkeit entdeckt worden wären. Die Mneme, beschützt von der Göttin Mnemosyne, leite uns zu den künstlerischen Handlungen an, und je mehr wir von den Erscheinungen der Welt in uns aufgenommen hätten, zu desto reichern Kombinationen könnten wir sie bringen, zu der Vielfalt eben, aus der sich der Stand unserer Kultur ablesen lasse." (III, 134)

> „Kunst sei gleichbedeutend mit Humanität, hatte Hodann gesagt, denn ohne diese Anteilnahme am Leben, an diesem ständigen Kampf gegen die Selbstaufgabe, ohne diesen Drang, die Situation von immer wieder neuen Gesichtspunkten aus zu erhellen, ließe sich die weittragende Wirkung der Kunst nicht verstehen. Die Antworten der Kunst seien immer ungeheuerlich gewesen, denn, als einzige wagten sie es, die Thesen der Zeit zu widerlegen, stets seien sie, auch im Schutz der Verkleidung, ihrer Gegenwart vorausgeeilt und hatten den Zerrbildern die Wahrheit entgegengestellt." (III, 134)

---

[1] Dass Peter Weiss hier mit dem bloß mythologische Bezug auf Mnemosyne den Bezug zur Dichtung Hölderlins einerseits und andererseits zu dem großangelegten kunsthistorischen Werk Aby Warburgs bewusst offen lässt, verstehe ich als einen deutlichen Verweis auf beides.

[2] Man verzeihe dem Verfasser, wenn er in diesem Zusammenhang seine beiden musiktheatralischen Stücke erwähnt: „In Feuer getaucht" – Mnemosyne (UA Köln2003) und „wahr.haft.ich. – Mir schrie das Herz" – Melencolia (UA Stuttgart 2006)

Die Beschreibung des Stiches, den Dürer selbst „Melancholie“ genannt hat[3], überlässt Peter Weiss im Roman dem Arzt Max Hodann. Dieser äußert die Vermutung, dass hier ein überraschendes Ereignis einen überstürzten Abbruch der Arbeit erzwungen haben könnte. Das würde den von fieberhafter innerer Erregung ergriffenen Gesichtsausdruck, den geradezu wilden Blick der Engelsgestalt und auch das hastig hingeworfene Handwerkszeug erklären. Die auf den nächtlichen Himmel projizierte, schicksalhafte Vision könne die Ursache sein für eine plötzliche Blendung des Bewusstseins, die katastrophisch auf es einstürzend den Verstand erstarren lasse und damit grundlegend für eine seelische Erkrankung sein könne. Es blieben nur zwei Wege: der des sich Öffnens, oder der des sich Verschließens. Kunst trüge stets beides als Zwiespalt in sich. In der Kunst ergreife merkwürdigerweise „dieses Versinken im Unbenennbaren“[4] mehr, als wenn sie bloß erheben wolle.

Weil ich aber in dem Wagnerschen Gedanken eines „ertrinken – versinken– unbewußt – höchste Lust!“[5] mein Heil nicht suchen mag, sondern lebendig doch eher nach oben, als nach unten will, bleibt mir keine andre Wahl, als mich, um im Bild zu bleiben, übermütig zu beflügeln und den Versuch zu unternehmen, dem Ding sein Geheimnis zu entreißen.

Wer sich einem Gegenstand der Kunst aber in der Absicht nähert, es analytisch deutend zur Sprache zu bringen, ist vor einem Scheitern freilich keineswegs sicher. Schon gar nicht dann, wenn es sich um ein so hermetisch geheimnisvolles Bild handelt. Eine verbindliche Deutung, jenseits meiner subjektiven Betrachtung und Anschauung, scheint nicht möglich. Mehr noch, ich halte den Versuch, im Jargon einer objektiven Betrachtungsweise zu allgemeingültigen Schlussfolgerungen kommen zu wollen, für ebenso anmaßend, wie verfehlt[6].

---

[3] Im Tagebuch seiner Reise in die Niederlande erwähnt Dürer mehrfach den Kupferstich „Melancholie“.

[4] ÄdW III, S. 132.

[5] Das sind, bevor sie, wie verklärt, sterbend hinsinkt, die letzten Worte Isoldes (Tristan und Isolde - Musikdrama von Richard Wagner)

[6] Ein Beispiel krasser als das andere: Alfred Winterstein: Dürers „”Melancholie“ im Lichte der Psychoanalyse“ (1929) und Alexander Weschke: „Albrecht Dürers Melencolia I im Lichte der nationalsozialistischen Weltanschaung“ (1934), und beispielhaft für eine esoterische Deutung (hier genannt, weil sie bei jeder Internet-Recherche sofort auffällig wird): Ernst Th. Mayer: „Melencolia I – der „Angelo terrestre“ – Dürers verschlüsseltes Selbstbildnis“ (München 2009)

Beinahe fürchte ich, dass es mir geht, wie einem Kind, das hinter das Geheimnis eines Mechanismus kommen will und meint, dass ihm nichts anderes übrigbliebe, als die Sache zu öffnen und zu zerlegen. Wer kennt nicht die kindliche Enttäuschung, wenn das Ding schließlich, nachdem man es mühsam wieder zusammengeschraubt hat, weder sein Geheimnis preisgegeben hat, noch sich wieder in Gang setzen lässt. Wer kennt nicht dieses Gefühl der Enttäuschung, wenn die Summe aller seiner Einzelteile weniger als das Ganze ergibt?

Auch wenn es paradox erscheinen mag: Was die Beschäftigung mit diesem Bild so beschwerlich macht, das ist die schier erdrückende Fülle von sekundärer Literatur, die doch eigentlich nur eines will, den Sinn des Bildes zu erhellen. Doch dieses unüberhörbare Ächzen der exegetischen und hermeneutischen Anstrengung verstellt einem letztlich nur den Weg zu einer eigenen Bildbetrachtung und entmutigt einen, sich selbst ein Urteil zu bilden. Gerade die Überfülle der Deutungen macht einen frischen, unvoreingenommenen Blick auf das Bild schon seit langem so gut wie unmöglich.[7] Das Rätsel des Bildes wird mit jeder neuen Interpretation größer statt kleiner. Jeder Winkel des Bildes ist grell ausgeleuchtet, jede Einzelheit äußerst klug bedacht und jedes Element penibel untersucht. Und doch: jede weitere, erhellende Entdeckung hat nicht verhindern können, dass der Sinn des Ganzen dunkel und mysteriös geblieben ist. Allerdings hat sich gerade dadurch, dass in der Deutungsgeschichte des Bildes sich sein Sinn in immer neuer Fragwürdigkeit vertieft hat[8], seine Wirkkraft bestätigt und verstärkt. In diesem Sinne fühle ich mich ermutigt, meine hoffentlich wenigstens fragwürdigen Gedanken zu Dürers Bild vorzulegen.

Sofern überhaupt noch ein Rest eines unbefangenen Blickes auf das Bild möglich ist, muss man sich eingestehen, dass seine Komposition, im krassen Gegensatz zu der handwerklichen Meisterschaft des Stiches, eigenartig unharmonisch erscheint, seine Gegenstände disparat und merkwürdig unproportioniert wirken. Der Eindruck verwirrender Unordnung drängt sich geradezu

---

[7] siehe dazu: Wilhelm Waetzold: Dürer und seine Zeit, Wien 1935, S. 118 ff.

[8] siehe dazu: Hartmut Böhme: Albrecht Dürer, Melencolia I – Im Labyrinth der Deutung, Frankfurt am Main - 1989, S.71 ff

auf[9] und wirft die ebenso banale wie unverschämte Frage auf: was soll das Ganze? Stellt man sich diese Frage in aller Ernsthaftigkeit, beginnt schon das Dilemma, denn Fragen ohne Antwort sind wirklich frustrierend und verunsichernd. So kommt es, dass das Bild, ehe man sich es versehen hat, einen packt und nicht so schnell wieder loslässt.

Als Betrachter sehe ich mich auf eine etwas erhöhte Position gestellt und schaue von dort auf eine mit Requisiten vollgestopfte Szenerie, von der ich weder mit Bestimmtheit sagen kann, ob es sich um einen Innenraum mit einem Ausblick ins Freie handelt, oder ob das Geschehen unter offenem Himmel spielt; ich kann nicht feststellen, ob es sich bei dem Gemäuer um eine Baustelle handelt, oder ob ich es mit einem architektonischen Torso zu tun habe; auch, ob ich einen sakralen Raum oder ein säkulares Gebäude vor mir sehe, wird mir nicht deutlich. Nicht einmal die Frage, ob es Tag oder Nacht ist, kann ich mit Sicherheit beantworten.

Aus dem Halbdunkel des Raums öffnet sich nach hinten hin der Blick auf eine tiefer gelegene, hügelige Küstenlandschaft. Am Ufer des glatten, stillen Gewässers liegt ruhig ein kleines Städtchen. Ein Schiff, halbverdeckt, ankert dort. Beleuchtet ist diese Ansicht von einem strahlenden Himmelslicht, das sich im Wasser spiegelt. Vor ihm spannt sich in weitem Halbkreis ein leuchtender Regenbogen. Als Farbenbogen steht er emblematisch nicht nur für den Brückenschlag zwischen Himmel und Erde, sondern sicherlich auch für die Farben des Malers schlechthin.

Die ideal-architektonischen Elemente, bestehend aus Stufe, Sims und Säule, gehören wohl zu jenen sinnbildhaften Erfindungen, die in der philosophischen Literatur der Renaissance von Nikolaus von Kues bis hin zu Giordano Bruno der Vorstellung vom Denken und dem Erinnerungsvermögen metaphorisch Gestalt geben. Dies könnte auch als Hinweis dienen, welchem Genre[10] das Bild zuzurechnen wäre. Dass man

---

[9] dazu schreibt Heinrich Wölfflin in seinem einflussreichen Buch „Die Kunst Albrecht Dürers" (1905): „Das Dissolute der geistigen Verfassung spiegelt sich in dem Dissoluten der Komposition. *"Du hast mir mein Gerät verstellt –"* Keine herrschende Linie, keine ausgesprochene Horizontale oder Vertikale. Die Dinge stehen hart und wirr nebeneinander. Als etwas ganz Unverdauliches liegt der große Block im Bilde. Widrig, als unreine Harmonie, wird die Schräglinie der Leiter empfunden. (...) Unbehaglich ist das Rahmenlose, Ungefasste des Ganzen."

re[10] das Bild zuzurechnen wäre. Dass man es mit einer Allegorie zu tun hat, ist ziemlich eindeutig, scheint doch alles, was hier ins Bild gesetzt ist, zeichenhafter Natur und für das Ganze bedeutsam.

Augenfällig ist die Unordnung des auf dem Boden liegenden Handwerkzeugs, das jenen Zünften zugerechnet werden kann, für die das Messen von grundlegender Bedeutung ist.[11]

Sicher ist es auch nicht zufällig, dass eine ausgerechnet siebenstufige Leiter rückwärts an dem vierkantigen architektonischen Säulensegment lehnt. Auf dessen Vorderseite ist ein sechzehnzelliges, magische Quadrat eingelassen, das dem Jupiter zugeschrieben ist.[12] Seine unterste Zeile (4-15-14-1) mag man als Wiederholung der Signatur lesen, wobei die beiden mittleren Ziffern das Entstehungsjahr des Stiches (und das Todesjahr der Mutter des Künstlers) bezeichnet, während die äußeren für die Initialen (4=D; 1=A;) des Künstlers stehen.

Über dem Quadrat: eine Glocke und, ihr benachbart, ein halbgefülltes Stundenglas mit darüber gesetzter Sonnenuhr, für gewöhnlich sichere ikonographische Zeichen der Vanitas. Hier aber könnten sie, weil dem Zeiger der Uhr der Schatten fehlt, ebenso gut den Stillstand der Zeit im subjektiven Zeiterleben bedeuten, jenen Schnittpunkt, der Vergangenheit und Zukunft scheidet, also genau diesen Augenblick, der keine bestimmbare Dauer besitzt und den wir Gegenwart nennen, wofür spricht, dass die Sanduhr die von ihr gemessene Zeit gerade eben halbiert zu haben scheint.

Seitwärts an der Säule, in der Höhe des hellstrahlenden Himmelskörpers, hängt eine Waage, deren leere Schalen sich im Gleichgewicht halten: für viele ein, dem Saturn zugerechnetes, astrologisches Sinnbild, anderen ein Symbol der Gerechtigkeit.

---

[10] Bedenkt man, dass Dürer in den Jahren der Entstehung dieses Stiches intensiv an einem kunstpädagogischen Lehrbuch über die Kunst des Messen und der Proportionen gearbeitet hat, wäre es einigermaßen plausibel, zu denken, es handele sich bei der „Melancholie“ um ein Frontispiz für den geplanten Druck dieses Werks.

[11] dazu zählt Dürer „die Moler, Golschmied, Bildhauer, Steinmetzen, Metallgießer, Seideschticker, Hafner und dergleichen.“ (Konzept zur Einleitung der Proportionslehre in der Fassung von 1523 zitiert aus: A.D. Schriften und Briefe, hrsg. von Ernst Ullmann, Leipzig 1978 – S. 186)

[12] Die Kenntnis dieses magischen Quadrats hat Dürer mit großer Wahrscheinlichkeit von Luca Pacioli. (siehe: Klibansky,Panofsky, Saxl: Saturn und Melancholie – Frankfurt a.M. 1990 – S. 461).
Von Agrippa von Nettesheim, der im zweiten Buch seiner „geheimen Philosophie“ (1533) den astrologisch begründeten, zauberbeschwörenden Gebrauch beschreibt, konnte Dürer 1514 noch nichts wissen.

Vielleicht aber auch nur das bildnerische Synonym des Waagrechten schlechthin. Wäre das etwa nicht genug?

Das Gleichgewicht der beiden Schalen beweist sich, weil der im Scheitelpunkt der Waagachse rechtwinklig gesetzte Zeiger exakt im Lot steht. Die Feststellung, dass senkrecht und waagrecht die sublunar gesetzten Koordinaten unserer räumlichen Orientierung sind, scheint vielleicht trivial, aber für die Geometrie und erst recht für unseren aufrechten Gang durchs Leben, sind sie naturgemäß grundlegend. Auch dass die Achsmitte der Waage und die sanddurchrieselte Taille des Stundenglases benachbart und auf gleicher Höhe liegen, scheint mir nicht ohne Hintersinn. Während sich in der Mitte der Waage die Raumkoordinaten schneiden, ist der enge mittige Durchlass der Sanduhr punktgenau der Ort, an dem sich unumkehrbar Künftiges in Vergangenes wandelt und Gegenwart sich bildet und verrinnt. Waage und Stundenglas, hier in einen gedanklichen Zusammenhang gebracht, veranschaulichen nicht nur die Idee von Raum und Zeit im allgemeinen, sondern sie verweisen auf ein Hier und Jetzt, in dem augenblicklich Dramatisches geschieht.

Unter diesen Waagschalen, auf der räumlichen Mittelachse des Stiches, zwischen dem geheimnisvollen Polyeder und der Gestalt der sinnenden, bildmächtigen Engelsgestalt, sitzt auf einem Mühlstein ein kleiner Putto, der mit seinem Griffel auf einer Tafel kritzelt. Ich denke, dass Dürer mit diesem kleinen Kerlchen, das in mühevolles Tun versunken scheint, dem Betrachter ebenso freundlich wie ironisch einen Spiegel vorhält. Freundlich deshalb, weil der Künstler das Menschlein beflügelt zeichnet, und darum ironisch, weil er das bekannte Vergleichsbild des angestrengten Denkens mit dem sich schwer und zwanghaft um seine eigene Achse drehenden Mühlsteins umkehrt, indem er das werkelnde Federgewicht auf den außer Gebrauch gesetzten Mühlstein setzt.

Bildbeherrschend freilich ist die Gestalt eines sitzenden, weiblich gewandeten Engels. Seine selbstvergessene Haltung gibt der geistigen Anstrengung eines grübelnden Denkens Ausdruck. Der scharfe Blick scheint in die Weite einer Welt der inneren Vorstellung gerichtet. Der umkränzte Kopf stützt sich schwer auf die zur Faust gebildete Linke. Die rechte Hand, abgestützt auf einem geschlossenen Folianten, hält einen geöffneten Zirkel.

Achtlos an einem losen Band hängen die Insignien des sozialen Geltens – Schlüssel und Beutel[13] – am Gürtel des schweren Gewandes, dessen Faltenwurf die innere Gefühlsbewegung spiegelt.

Mit Zirkel, Kreis und Kugel wird eine Weltsicht zeichenhaft, die auf der Vorstellung einer göttlich kosmischen Ordnung gründet. Dürer zitiert geläufige Sinnbilder, die sich leitmotivisch durch die philosophischen Schriften der italienischen Frührenaissance, der florentinisch-platonischen Schule des Marsilio Ficino und das Werk des Pico de la Mirandola ziehen.[14]

Von dem Licht, das den dunklen Nachthimmel hell überstrahlt, lässt sich bis in den Mittelpunkt der im Vordergrund links unten am Boden liegenden Kugel eine Gerade ziehen. Diese durchläuft dabei das Zentrum der Konstruktion des Polyeders ebenso wie das Herz des dösenden Hundes.

Himmelskörper, Polyeder und Kugel in Beziehung zueinander gesetzt, könnten für das Wechselspiel der drei Seelenzustände stehen, die Ficino unterscheidet: ratio, imaginatio und mens: Vernunft, Phantasie und Kontemplation. Dieses meint, dass die menschliche Seele, solange ihre Tätigkeit auf die Erhaltung des Lebens gerichtet sei, dem Vegetativen und Animalischen verhaftet bliebe. In der menschlichen Fähigkeit zu abstraktem, von der Welt der Erscheinungen losgelöstem Denken, gewönne die Seele erst ihre Menschlichkeit. Doch dann schließlich, wenn, in reiner Kontemplation versunken, alles Wollen, alles praktische und kalkulatorische Denken ruhe, dann wüchsen der menschlichen Seele Flügel und sie erführe sich in ihrer göttlichen Natur. Doch eine Tätigkeit des Geistes ohne sinnliche Wahrnehmung, also ohne jene Sensualität, die auch dem Tier eigen sei, könne niemals gelingen, denn das Denken bliebe gestaltlos und leer. Erst durch sinnliche Anschauung gelange der menschliche Geist zu jener Gabe der begrifflichen Abstraktion vom Konkreten, die notwendig sei, um den Menschen überhaupt zu einem solchen Denken zu befähigen, das ihn zu Anschauungen einer Welt symbolhafter Zeichen führen könne und das ihm, losgelöst von jeder

---

[13] Auf einer Vorskizze zum Putto findet sich Dürers kryptische Erklärung *„Schlüssel betewt gewalt – pewtell betewt reichtum"*

[14] siehe dazu die in der Nachfolge von Abby Warburg und Karl Giehlow entstandene Studie: Klibansky,R., Panofsky, E., Saxl, F.: *Saturn und Melancholie* und Thumfart, A.: *Die Perspektive und die Zeichen,* München 1996).

Erdenschwere, den Ausblick auf eine Welt eröffne, in der die unabänderlichen Gesetze der kosmischen Harmonie sichtbar gestaltend wirkten. In diesem Prozeß geistiger Erkenntnis ereigne sich endlich die Transsubstantiation von Maß und Zahl zu jener wahren Schönheit, die jenseits aller Zweckbestimmung sich selbst genüge.

Pico de la Mirandola bemüht das Sinnbild der Jakobsleiter, die dem Menschen den Weg der Erkenntnis weist. Wenn die menschliche Seele schließlich die siebente Stufe der Leiter erklommen habe, so erreiche sie dort den „angelo terrestre". Im Aufstieg gelänge der Seele stufenweise die Metamorphose zu einem engelhaftem Sein, sofern es ihr gelänge, jedes zweckgerichtete Wollen und Tun zu überwinden. Weil wahres Menschsein sich erst im Streben nach solch Glück verheißender Erkenntnis erfülle, müsse der Mensch den Weg der Läuterung gehen.

Es ist nicht auszuschließen, dass die siebenstufige Leiter, rückwärts gegen das Gemäuer gelehnt, diesen Aufstieg des Denkens symbolisiert, oder wenigstens etwas, das dieser Bestimmung nahe kommt.

Wenn der Mensch aber seine Seele auf die Reise in die höheren Regionen schicken will, so muss er den animalischen Teil seiner Empfindungen zurücklassen. *„Nachdem (es ausgemacht ist, dass) wir nicht zum Optimum (in Sachen Maß und Schönheit) gelangen können, (stellt sich die Frage,) ob wir von unserem Studium Abstand nehmen sollen. Diesen viehischen Gedanken nehmen wir nicht an. Denn den Menschen steht Schlechtes und Gutes zur Wahl, darum ziemt es einem vernünftigen Menschen, das Bessere in Angriff zu nehmen"*[15] Solange der Mensch dem Leben verbunden ist, kann er jedoch seine Tiernatur nicht restlos leugnen. Aber er muss sie bezähmen, wenn er nach höherer Wahrheit trachtet,. Dürer hält dafür in seiner Pädagogik eine ganze Reihe praktischer Ratschläge bereit.

In diesem Sinne mag man es verstehen, dass Dürer das einzige tatsächlich reale irdische Lebewesen als alten, müden Hund, in schlafender Ohnmacht zeichnet.

---

[15] Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528) herausgegeben von Berthold Hinz,
Buch III, fol. T2v – S. 227

Hartmut Böhme hat in seiner Deutung der Dürer'schen „Melancholie"[16] davon gesprochen, dass es sich bei diesem Bild um ein Denkbild handele, welches das Denken selbst zum Gegenstand habe. Zweifellos trifft er damit das Wesentliche, jedoch scheint mir, dass Dürer eine präzisere Aussage gemacht hat.

Um dieser auf die Spur zu kommen, möchte ich zunächst einmal jenen geometrischen Körper in den Blick nehmen, der in der Literatur, meist etwas nebelhaft, als Polyeder bezeichnet wird. Neben der Kugel halte ich ihn und das Magische Quadrat für die eigentlichen Denkfiguren des Bildes.

Weil die massive achtflächige und zwölfeckige geometrische Konstruktion in ihrer Größe das Maß der Verhältnismäßigkeit zu sprengen scheint, lenkt sie die Aufmerksamkeit des Betrachters sofort auf sich. Heinrich Wölfflin[17] stellt zwar fest, dass der Block so auffällig im Bild stehe, „daß man ihm gar nicht ausweichen kann", beklagt aber, daß er keinerlei mathematisches Problem enthielte, „etwas wie die Quadratur des Kreises". Er kann an ihm nichts entdecken, was auf irgendeine schwierige Aufgabe hinweise.

Hier bin ich ganz anderer Meinung. Dass er die zentrale Position des Bildes einnimmt, erscheint mir alles andere als zufällig. Sie fordert nämlich den Betrachter geradezu heraus, seine eigentümliche Form zu enträtseln:

Sechs identische, fünfeckig symmetrische Flächen und zwei kleine, sich gegenüberliegende gleichseitige Dreiecke bilden sein Oberflächengitter. Sowohl die sechs fünfeckigen Rhomboederstümpfe, als auch die beiden Dreiecke spiegeln sich gegenüberliegend über den Mittelpunkt. Alle zwölf Ecken sind vom Mittelpunkt des Oktaeders gleich weit entfernt. Schneidet man den Körper waagrecht an seinen mittleren, oberen und unteren, Eckpunkten, so erhält man wieder zwei größere Dreiecke, die zu den benachbarten kleineren proportional in einem einfachen Zahlenverhältnis stehen.

Seine kristalline Struktur erweist sich als weder naturhaft, noch in seiner Regelmäßigkeit auf ein Modell platonischer Körper zurückführbar. Dennoch teilt er mit diesen die Eigenschaft,

---

[16] siehe Anmerkung 6)

[17] in seinem Buch „Die Kunst Albrecht Dürers" (1905/1926) München 1984 – S. 207 – George Didi-Hubermann nennt Wölfflin, den - neben Warburg- anderen großen „Neuerfinder" der Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert. (in: „Das Nachleben der Bilder" Frankfurt 2010)

dass er von einer Kugelhülle umschlossen werden könnte. Ähnliche Oktaeder hat der Mathematiker Luca Pacioli entworfen.[18] Auch wenn Dürer den Mathematiker nicht persönlich getroffen hat, so ist es doch unbestritten[19], dass Dürer von den Arbeiten Paciolis Kenntnis hatte, denn auch das bereits erwähnte Quadrat findet sich identisch in Paciolis Schriften.

Das Wunderbare solcher Zahlenquadrate beschränkt sich nicht auf die triviale Eigenschaft, dass die Zahlen ihrer waagrechten, senkrechten und diagonalen Linien addiert immer gleiche Quersumme ergeben. Bei unserem Quadrat lautet sie 34. Tatsächlich liegt ihre, weit über eine bloße Spielerei hinausgehende Bedeutung darin, dass sich alle, in diesem Falle vierzelligen Zahlengruppen, die sich auf die Quersumme 34 addieren lassen, in ihrem geometrischen Erscheinungsbild in einer identischen Figur polar gegenüberliegend spiegeln. Diese ganz verschieden geformten Vierecke besitzen also eine formbildende Kraft, geben dem Zahlengefüge einen besonderen inneren Halt und der Idee einer höheren kosmischen Ordnung, die auf Gewicht und Gegengewicht beruht, Gestalt.

Diese Eigenschaften sind es, derentwegen man sie magisch nennt. Die Kenntnis von ihnen ist aus dem Orient über mittelalterlich arabisches Schrifttum nach Europa gelangt, doch ist ihre Bedeutung hier kaum über eine eher mathematisch belustigende Spielerei hinausgekommen.

Kommt mit dem Magischen Quadrat das mathematische Denken in den Blick, so ist mit Kugel und Oktaeder der Bezug zur Geometrie hergestellt. Und nicht nur das: zusammen verweisen sie auch auf Musikalisches. Ohne auf das hier zutage tretende Raum-Zeit-Problem, als das verbindende Element von Mathematik, Geometrie und Musik näher einzugehen, möchte ich in diesem Zusammenhang die Bedeutung des Magischen Quadrats[20] hervorheben, jedoch sowohl auf die musikalisch zu denkenden

---

[18] Divina proportione. Opera ... con varie questione de secretissima scientia
Venetiis: Paganius; 1509 (Österreichische Nationalbibliothek)

[19] Auf einer Vorstudie Dürers findet man nebeneinander die Nachzeichnung eines von Pacioli konstruierten symmetrischen, kugelumschlossen Körpers und die Skizze zu dem Oktaeder der Melancholie.

[20] Nicht nur in der Mannigfaltigkeit ihrer Spiegelsymmetrien, sondern auch in der Permutation ihrer Zahlenreihen zeigen die Magischen Quadrate musikalisch-analoge Probleme. Für alle kanonisch musikalischen Formen, bis hin zur Fuge, ist dies von Bedeutung. Nicht zu reden von ihrem späteren Einfluss auf serielle Techniken.

Zahlenverhältnisse der Konstruktion des Oktaeders[21], als auch auf die Kugelgestalt als geometrische Denkfigur der Zeit[22] hinweisen.

Dürer stellt mit diesem Oktaeder ein deutliches Zeichen in den perspektivischen Raum, das zu lesen ist nicht nur als ein Werk, das die göttliche Natur der menschlichen Seele beweist, sondern auch die individuelle Erfindungsgabe des schöpferischen Geistes. Mit der Erfindung und der perspektivisch exakten Konstruktion des Oktaeders[23] gibt Dürer Auskunft über sein eigenes Selbstverständnis als Künstler. Und die Frage, warum hier, wie ich meine, Musikalisches ins Blickfeld gerückt wird, bringt uns der Deutung des Bildes möglicherweise ein Stück näher.

Dürer hat auf seinen beiden Reisen nach Italien nicht nur aufmerksam die Arbeiten seiner italienischen Kollegen studiert, sondern sicher auch ihre gesellschaftlich soziale Stellung kennengelernt. Solche Künstler wie Bruneleschi und Leonardo, die in ihrem universellen Selbstverständnis einen ganz neuen Typus des Künstlers repräsentierten, prägten jenes Bild eines ingeniösen Künstlertums, das für die Zeit der Renaissance typisch wurde.

Was ermöglichte diesen Emanzipationsprozess? Welchen Umständen verdankten die Künstler ihren sozialen Aufstieg aus den Niederungen eines eben noch zunftmäßig organisierten Standes in die Höhen einer nicht mehr von Standesgrenzen beengten freien Existenz?

Voraussetzung für die Festigung und Begründung einer höheren sozialen Stellung, die nicht nur auf Geburt oder bloß ererbtem Reichtum gründet, war ein Studium selbstverständlich. Neben jenem der Theologie oder der Medizin war es der Fächerkanon der *liberales artes*, die solches Studieren, wenn es nicht schon Selbstzweck war, begleitete. Dieses quasi *studium generale* bestand aus dem *Trivium* (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) und dem *Quadrivium* (Arithmetik, Geometrie, Astronomie, Musik). Musik allerdings hatte hier noch eine andere Bedeutung. Musik ist, vom Mittelalter an bis in die Zeit der Renaissance hinein, jene

---

[21] Man kann die harmonischen Proportionen des Oktaeders durchaus als Verräumlichung der Oktavteilung des Monochords auffassen.

[22] Schall und Licht breiten sich von ihrer Quelle gleichermaßen nach allen Richtungen aus und erzeugen innerhalb eines bestimmten Zeitquantums einen kugelförmig ausgedehnten Raum.

[23] nach Hans Schuritz: Die Perspektive in der Kunst Albrecht Dürers. Frankfurt a. M., Heinrich Keller 1919.

Disziplin, *„welche mit dem Licht der Vernunft die Harmonie aller, sei es in Bewegung oder in erkennbarem Beharrungszustand befindlichen und durch natürliche Proportionen verknüpften Dinge betrachtet."* [24]

Musik war in drei aufeinander bezogene, aber deutlich unterschiedene Erscheinungsformen getrennt: *musica mundana*, *musica humana* und *musica instrumentalis*. Die *musica mundana* bezeichnet die Harmonie der Gestirne, die *musica humana* meint die Harmonie von Seele und Körper, und erst die *musica instrumentalis* findet eine Entsprechung in unserem heutigen Musikbegriff und bezeichnet die von Menschen vokal oder instrumental erzeugte Musik.

Die drei Bereiche des Musikalischen stehen zueinander in einer hierarchischen Ordnung. Die akustisch wahrnehmbare, von Menschen erzeugte Musik steht ganz unten, die innere Harmonie des Menschen, das Verhältnis von Körper und Seele, auf der sein Befinden beruht, nimmt die Mittelstellung ein, während die kosmische Harmonie alles überthront. Eine, wenn auch ins Christliche gewendete, schöne Darstellung dieser Wertordnung kann man auf dem berühmten Altarbild des Raffael, *„Die Verzückung der Heiligen Caecilia"*[25], heute in der Pinacoteca nazionale di Bologna, studieren. Im gleichen Jahr wie das Bild von Dürer, 1514, entstanden, zeigt es die musikalischen Instrumente, wie das Handwerkszeug der Melancholie, allerdings nicht bloß achtlos verstreut, sondern auch zerschlagen, auf dem Boden liegend. Wie die Engelsgestalt des Dürer-Stiches den Zirkel, so hält Caecilia das ihr zugeschriebene Instrument in ihren Händen, ein Orgelportativ. Sie hält gerade mit dem Spiel inne und ihr Blick geht verzückt nach oben. Dort hat sich der Himmel geöffnet und gibt den Blick frei auf eine kleine Schar singender Engel.[26] Hier ist das alte scholastische Denken von den drei musikalischen Welten aufs Schönste gezeigt.

Grundlegend für alles Musikalische ist die Definition des Harmonischen, die Scheidung von Konsonanz und Dissonanz. Als konsonante Intervalle gelten nur jene, deren Proportionen

---

[24] Zitiert nach Jaques Handschin: *„Die Musikanschauung des Johannes Scotus Erigena"* in: Gedenkschrift, Aufsätze und Bibliographie. Hrsg.: Hans Oesch. Bern 1957 S.373

[25] Heinrich Wölfflin (siehe auch Anmerkung 4)weist auf die Parallelität der hier verstreut gezeigten Musikinstrumente und der Werkzeuge auf Dürers Stich hin.

[26] Ausführlich auch im Zusammenhang mit Dürers „Melencolia" äußert sich dazu auch Dieter Borchmeyer in seinem Aufsatz „Musik im Zeichen Saturns" (Thomas Mann Jahrbuch Bd. 7) S. 137 ff. Frankfurt 1994

sich in einfachen Zahlenverhältnissen ausdrücken. Also 1, 1:2, 2:3 und 3:4, oder anders gesagt: Grundton, Oktave, Quinte und Quarte.

Anschaulich und hörbar gemacht durch die Teilung einer klingenden Saite in zwei, drei, vier Teile lassen sich die konsonanten Intervalle beweisen. Das Monochord, dessen Gebrauch auf Pythagoras zurückgeht, liefert in der sichtbar gemachten Skalierung der hörbaren Schwingungsverhältnisse die Idee einer auf Harmonie gründenden und gesetzmäßigen Ordnung des Weltganzen. Also nicht nur, weil durch das Ohr als der *porta mentis* die Sprache zum Bewusstsein gelangt besitzt es Vorrang, sondern auch, weil in ihm der Sinn des Arithmetischen und Geometrischen verkörpert ist. Vor allen Dingen deshalb galt der Gehörsinn als den anderen Sinnen überlegen.

Damit war das Sehen auf den zweiten Platz verwiesen, und die damit verbundene Herabsetzung des bildnerisch künstlerischen Schaffens war ein wichtiger Grund, warum sich Künstler in der Zeit der Renaissance mit Fragen der Geometrie und Arithmetik zu beschäftigen begannen. Dabei war sicher auch das emanzipatorische Streben nach einer Nobilitierung ihrer gesellschaftlichen Stellung eine starke Triebfeder. Die entscheidende Voraussetzung aber dafür, dass sich die Hierarchie der Sinne zugunsten des Sehens veränderte, lieferte erst die Aktualisierung des platonischen Denkens. In ihm wurde der Sehsinn über alle anderen Sinne gestellt. Wie wichtig dieser Kampf um den ersten Rang war, belegt in aller Deutlichkeit das einleitende Kapitel von Leonardos berühmtem *trattato della pittura.* In ihm streitet der Maler siegreich mit einem Poeten und einem Musiker über den Vorrang des Auges gegenüber dem Gehörsinn.

Eine besondere Rolle in diesem Emanzipationsprozess spielte freilich auch die Entdeckung, oder besser gesagt: die Erfindung der Perspektive. Sie spiegelt buchstäblich ein geometrisches Konzept des Sehens. Dabei ist das Sehen als *agens* gedacht, als eine vom Auge ausgehende initiative Strahlung, deren Linien

eine Pyramide formen, deren Liniengeflecht reflexiv vom Auge wieder empfangen wird.[27]

Die von Aby Warburg begründete Schule[28], die auf die Hermeneutik von Dürers Melancholie bis heute maßgeblichen Einfluss ausübt, ließ sich von der Forderung nach einer interdisziplinären Ikonographie leiten und gab der kunsthistorischen Forschung wichtige Impulse. Dabei legte sie auch ein besonderes Gewicht auf die Behauptung der ungebrochenen Aktualität der Astrologie und der Magie für das Kunstdenken der italienischen und deutschen Renaissance. In Bezug auf Dürers Stich träfe dies in besonderem Maße zu. Während vordem, die Vorstellung von der Melancholie als einer Krankheit vorherrschend gewesen sei, habe sich ihre Bewertung im Zeitalter der Renaissance grundlegend gewandelt. Nun sei sie als „*melancolia generosa*"[29] beinahe so etwas wie die conditio sine qua non jeder forschenden und künstlerischen Tätigkeit. Als maßgeblich für diesen Wandel wird die Schrift „*De triplici vita*" des Marsilio Ficino[30] zitiert.

In keiner ernstzunehmenden Untersuchung von Dürers Bild fehlt der Hinweis auf die in diesem Sinne grundlegenden Forschungen in der Nachfolge Warburgs.[31] Doch die dort vorgetragene einseitige Betonung des Astrologischen und Magischen bedarf, meines Erachtens, dringend einer Korrektur.

Auch wenn es zutreffend ist, dass sich die Auffassung über die Melancholie in der Renaissance gewandelt hat, so warnt Dürer doch in seinen pädagogischen Empfehlungen vor einem Übermaß des Melancholischen. So rät er in der Erziehung der Malerknaben, zu „ergötzendem Saitenspiel", um dieser abträglichen Stimmung vorzubeugen,.[32]

Zu dieser Warnung fügt sich, dass die Inschrift auf einem vielzackigen Schriftband erscheint, das von einem nicht gerade freundlich dreinschauenden, geschwänzten und geflügelten Fle-

---

27 mehr dazu bei Erwin Panowsky: Dürers Kunsttheorie – vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener. Berlin 1905 und besonders ausführlich bei Ralph Köhnen: Das optische Wissen. München 2009

28 zunächst als private Bibliothek gegründet, war Warburgs Institut der Hamburger Universität, später nach seiner Emigration nach London der dortigen Universität angegliedert. Zu jener interdisziplinären Gruppe von Wissenschaftlern gehören u.a. Fritz Saxl, Gertrud Bing, Ernst Cassirer, Gustav Pauli Erwin Panofsky, Hellmut Ritter, Karl Reinhardt, Gershom Scholem, Richard Salomon.

29 siehe dazu Klibansky, Panofsky und Saxl: Saturn und Melancholie a.a.O. S. 351 ff.

30 Marsilio Ficino * 19. Oktober 1433 † 1. Oktober 1499

31 siehe hierzu Fußnote 8

32 siehe dazu A.D. Schriften und Briefe a.a.O. S.108

dermäuserich dem Betrachter entgegengehalten wird. Eigentlich ganz unzweideutig die Geste einer dringenden Warnung, im Sinne eines *cave,* eines über dem Ganzen schwebenden Menetekel.

Was aber bedeutet die „I“ die dem „MELENCOLIA“ nachgestellt ist? In Waetzoldts Monografie[33] wird dieser Frage mit Recht eine große Bedeutung beigemessen. Wäre die „I“ bloße Zählzahl, so könnte man annehmen, dass Dürer, wie Waetzoldt meint, vorhatte noch eine andere Ansicht, nämlich die einer krankhaften Melancholie, in Kupfer zu stechen. Deutete man zudem das Graphem als Paragraphenzeichen, so könnte das diese Vermutung stützen. Tatsächlich aber scheint dieses gar nicht auf die I bezogen zu sein, denn es steht näher am Wort, als an der Zahl und ist deshalb wohl nur ein Trennzeichen. Es schafft dem lesenden Auge lediglich Klarheit darüber, dass es sich bei Wort und Zahl um zwei getrennte Subjekte handelt. Hätte Dürer tatsächlich den Plan zu einem §II gehabt, dann hätte er seinem Fabeltier sicherlich ein freundlicheres Aussehen gegeben und sich die Erfindung dieses spukhaften Nachtalbs für später aufgehoben.

Die Sache ist aber doch ziemlich verwickelt und, bevor ich eine Lösung vorschlage, will ich erst einmal die Beleuchtung der Szene zur Sprache bringen.

Wie schon gesagt: es ist kaum zu entscheiden, ob es sich bei der Melancholie um ein Tag- oder ein Nachtbild handelt. Das strahlende Himmelslicht ist ganz offensichtlich nicht die Sonne. Doch wie ist es denkbar, dass dieser Himmelskörper sonnengleich einen Regenbogen erzeugt? Um welch geheimnisvolles Objekt also handelt es sich?

Irritierenderweise gibt es aber noch eine andere, ganz deutliche Lichtquelle. Diese ist nicht sichtbar und ihre Position deshalb nur durch ihren Widerschein und die Schatten bestimmbar. Sie befindet sich außerhalb des Bildes. Handelte es sich um die Beleuchtung eines Bühnenbildes, so wäre der Lichtapparat in der rechten Proszeniumsloge des dritten Ranges zu vermuten. Sein Licht erhellt all die Dinge und Figuren, die in der gemauerten Kulisse untergebracht sind. Da wir aber nicht im Theater sind, ist es wohl zutreffend anzunehmen, dass es sich um eine naturhafte Lichtquelle handelt.

---

[33] Wilhelm Waetzold: Dürer und seine Zeit, Wien 1935.

Das gleißende Licht des Himmels hellt den Hintergrund auf, beglänzt die ideale, rückwärtige Landschaft und scheint sich auf dem nach oben weisenden Dreieck des Oktaeders mit dem natürlichen Vorderlicht zu mischen. Was hier mit großer handwerklicher Meisterschaft gestaltet ist, das ist der Effekt, der eintritt, wenn eine durch Vorderlicht beleuchtete Szene durch ein starkes Gegenlicht verdunkelt wird. Als fotografischer Kunstgriff ist dies geläufig. Dürer zeigt, so denke ich, den Widerstreit von zweierlei Licht: dem sichtbaren Licht, das uns die Welt vor Augen stellt, und jenem intelligiblen Licht, das auch in der christlichen Metaphorik von dem *lumen* der Sonne als *lux aeterna* unterschieden wird.

Doch bereits in der platonischen Transzendentalphilosophie dient das Licht als Metapher.[34]

In dem ersten der drei großen Gleichnisse, dem Sonnengleichnis, lehrt Platon, dass, wie die Sonne die Welt des sinnlich Wahrnehmbaren sichtbar macht, man in der Sphäre des rein Geistigen seine ihm eigenen Gegenstände durch das intelligible Licht des Wissens als wahr erkennen kann.

Im zweiten Gleichnis, jenem der Linien, wird eine senkrechte von drei waagrechten Linien gekreuzt, sodass vier hierarchisch geordnete Felder entstehen. Dem untersten sind die Abbilder sichtbarer Phänomene, dem nächst höheren Feld die sinnlich wahrnehmenden Dinge zugeordnet. Nun folgt im weiteren Aufstieg das Feld der vom Verstand erfassten und die vom Begreifen abgeleitete Erkenntnis. Und das schließlich höchste Feld ist das des νουσ (nous), der Anschauung der Ideen durch den reinen Geist.

Das dritte Gleichnis, das zugleich berühmteste, ist das Höhlengleichnis. In ihm verbildlicht Platon die Beschränktheit menschlicher Welterkenntnis.

Auf Platon verweisend lehrt Plotin, dass sich, weil alles Vielfache sich auf jeweils Einfacheres zurückführen lässt, ein immer weiterführender, ansteigender Aufstieg der Vereinfachung alles Seienden denken lässt. Im Sinne des Liniengleichnisses ist es ein Aufstieg mit zunehmender Transzendenz. Ist die Höhe des reinen νουσ erreicht, thront, für alle menschliche Erkenntnis un-

---

[34] In dem folgenden Versuch einer sehr verkürzten Darstellung des platonischen und neuplatonischen Denkens stütze ich mich im Wesentlichen auf die großartige Arbeit von Jens Halfwassen: Der Aufstieg zum Einen. Untersuchungen zu Platon und Plotin. München-Leipzig 2006.

erreichbar, das Eine. Die Hypothese dieses Einen ist zwar unabweisbar[35], doch lässt sich von dem Einen selbst keinerlei Aussage machen, nicht einmal die, dass es sei. Dieser Widerspruch ist für den Menschen unauflösbar. Er kann sich dem Einen nicht nähern.

Die intelligible Eins, deren Wesen es ist, sowohl unteilbar zu sein, als auch, mit sich selbst multipliziert, unverändert zu bleiben, die aber dennoch in allem Vielfachen enthalten ist, ist zeichenhaft für ein Bis-hierher-und-nicht-weiter dem Graphem der Eins eingeschrieben.

Weil aber alle Sphären als zueinander in Verbindung stehend gedacht werden müssen, müssen ihre Grenzen auch absteigend vom Abstrakten zum Konkreten als durchlässig aufgefasst werden: Die Idee dreier, gleichweit voneinander entfernter und durch Linien verbundener Punkte, erzeugt die Vorstellung eines gleichseitigen Dreiecks. Dieses wird als gezeichnetes Dreieck sinnlich wahrnehmbar und schließlich noch in seinem schattenhaftes Abbild erkennbar.

Wenn alle Erkenntnisfelder aber durchlässig sind, wie emaniert dann aber das Eine, das man nur hypothetisch begründen, niemals aber fassen kann?

Das Eine teilt sich dem νουσ in einem Augenblick der Erhellung des Bewusstseins mit. Und weil das Augenblickliche etwas mit dem Sehen als einem agens zu tun hat, wird dieser Moment auch im sonnengleichen Aufleuchten des Auges, im Blick der Engelsgestalt, sichtbar.

Das unsagbare Eine zeigt seine Macht als Entfaltung des Guten im Schönen. Und das Schöne nimmt seine Kraft aus seiner Dreiheit von Maßbestimmtheit, Symmetrie und Intelligibilität.[36]

---

[35] Bei Plotin heißt es: (hier zitiert nach und mit einem Zusatz versehen von Halfwassen) " . . . und wenn das Denken es, obgleich es Vielheit ist, doch nicht Vielheit sein läßt, so holt es offenbar irgendwo auch hier das Eine ans Licht, entweder, indem es der Vielheit das Eine, das sie nicht hat, dargibt (d.h. das Denken setzt die Einheit durch seine subjektive Synthesis) oder es führt, indem es mit seinem Scharfblick das in der Ordnung liegende Eine erkennt, die Wirklichkeit des Vielen zur Einheit zusammen; denn auch hierbei beruht das Eine nicht auf Täuschung," – sonst wäre unser Denken, das auf die Voraussetzung der Einheit angewiesen ist, nicht imstande, die Wirklichkeit zu erfassen.

[36] In diesem Zusammenhang nenne ich noch einmal auf die Darstellung von Jens Halfwassen.

Diese Dreiheit bildet den Ausgangspunkt auch des Euklidischen Denkens. Seine „Teilung des Kanons“[37] (= Teilung des Monochords) hat nicht nur für die Entwicklung der abendländischen Musik grundlegende Bedeutung, sondern diente auch den Proportionslehren Leonardos und Dürers ganz unverkennbar als Vorbild.

Den Verweis auf Platon liefert Dürer selbst. In seinem „Lob der Malerei“ von 1512. *„Dann ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs müglich wär, daß er ewiglich lebte, so hätt er aus den inneren Ideen, dovan Plato schreibt, albeg etwas Neus durch die Werk auszugießen.“*

Und auch in seinem Gedanken, von der Vielfalt der Erscheinungen ausgehend auf ihr Gemeinsames zu schließen, folgt Dürer der platonischen Metaphysik:

„Dorum hab ich nachgedocht und find, dass man die menschlichen Bild auf das genäueste soll messen. Dann aus derselben vielen mag man wohl etliche hübsche Ding zusammen in eins verfügen.“[38]

In diesem bescheidenen Satz, den man beinahe überliest, ist auf den Punkt gebracht, worum es, sei es im Poetischen, im Musikalischen oder im Bildnerischen geht, was das Ziel jeden künstlerischen Bemühens ist: ein Etwas in seiner Vielheit zur Einheit zu zwingen. Die aus dem Geist des neuplatonischen Denkens geborene Idee der Kunst begreift sie als Widerschein des Einen im Schönen. Und im Schönen sind seine Elemente, nämlich Maß, Zahl und Geist, verschmolzen in Eins.

Deshalb steht, so glaube ich, auf dem Gesims, das den Vordergrund vom Hintergrund des Bildes trennt, am Scheidepunkt der beiden Lichtquellen, ein Schmelztiegel auf loderndem Feuer. Dieses Sinnbild möchte ich als Metapher für den Prozess der Metamorphose von Vielheit in Einheit deuten.

Zwar habe ich keinen Grund daran zu zweifeln, dass Dürer mit seinem Stich die Melancholie allegorisch zur Darstellung gebracht hat, dennoch lese ich die Inschrift als Einhalt gebietende Warnung. Wem aber gilt sie? Doch eindeutig mir als Betrachter. Die Engelsgestalt sieht die Mahnung nicht. Ihr brennender Blick verrät ein im Innern entfachtes Feuer. Bildnerisch gebannt

---

[37] Siehe die „Die Teilung des Kanon“ hrsg. und übersetzt von Oliver Busch. In: Logos Syntheseos – die euklidische *sectio canonis*.

[38] Nach Dürers Handschrift um 1510 zitiert aus A.D. Schriften und Briefe hrsg. von Ernst Ullmann Leipzig 1978

ist der Moment, in dem die Überhelle des Einen auf das Denken einstürzt. Und als Zeichen der Erleuchtung füllt sich der Raum mit den inneren Bildern und Figuren eines zu ingeniösem Denken erwachten Bewusstseins.

Dürers „Melancholie“ verbildlicht also nicht nur, wie Hartmuth Böhme meint, das Denken schlechthin, und auch nicht nur so etwas, wie ein forschend, schöpferisches Denken. Ich sehe in dem Bild, dramatisch zugespitzt, den Augenblick einer Initiation. Das Bild macht den Betrachter zum Zeugen jenes inneren, schicksalhaft paulinischen Erlebnisses, das einem Menschen die Gewissheit gibt, zum Künstler berufen zu sein.

Dürer lädt den Zuschauer zwar ein, Zeuge dieses eleusinischen Geschehens zu sein, aber er verwehrt mit einem deutlichen Zeichen den Eintritt ins Innere des Mysteriums. Zielt schon das Bild als Ganzes darauf ab, den Betrachter zu verstören, so warnt ihn die Inschrift, die ihm das geflügelte Ungeheuer entgegenhält, mit einem lauten „ZURÜCK“ vor einem unbefugten Betreten des Terrains. Gewarnt wird vor der Blendung des Bewusstseins durch die Emanation des Einen, die nur mit einem Verlust des seelischen Gleichgewichts bestraft wird. So verstehe ich diese Inschrift „MELENCOLIA \ I“.

Im Bild ist die Melancholie durchaus in ihrer Mehrdeutigkeit präsent. Als *melancolia generosa* beflügelt sie zwar das Denken, aber als Krankheit kann sie die Seele vergiften. Das Bild wird zum Sinnbild der Gefährdung eines nach Erkenntnis strebenden Menschen. Die Akzentuierung der negativen Auspizien eines zum Künstlersein verdammten Menschen sind nicht deshalb deutlich gemacht, weil mit diesem Kunstgriff der Solipsismus eines elitären Künstlertums verschleiert werden sollte, im Gegenteil: der Künstler muss sich in Pose setzen als ein von seinem Schicksal Geschlagener[39], als ein von seiner höheren Berufung Gezeichneter[40], als ein Mensch des Es-muss-sein, weil er nur so die Authentizität seines Genies glaubhaft machen kann. Das Gelingen dieser Mystifikation, oder auch Selbststilisierung, ist schließlich für die soziale Stellung des Künstlers existentiell ent-

[39] Man betrachte nur das federgezeichnete Selbstbildnis von 1492.
[40] Die Stilisierung Dürers in seinem *Selbstbildnis im Pelzrock* von 1500 scheint mir ein hinreichender Beleg.

scheidend. Dieses Selbstbildnis des Künstlers als Schmerzensmann, das typisch wird für ein ganzes Zeitalter, ist ganz aus dem Geist der Renaissance geboren.

Das moderne Naheverhältnis von Kunst und Wahn, auch Kunst und Rausch, hat hier einen seiner Ursprünge. Von der Nobilitierung der Melancholie bis zur Formulierung, dass künstlerisch kreative Leistung eine psychotische oder von Drogen verursachte Persönlichkeitsstörung zur Voraussetzung habe[41], ist es kein weiter Weg. Die Nähe dieses Künstlertums zu den verschiedenen Erscheinungsformen des Schamanismus deutet auf gemeinsame anthropologische Wurzeln.

Die Berufung auf ein gleichsam pfingstliches Erweckungserlebnis, auch wenn es sich auf den Geist der florentinisch-neuplatonischen, henologischen Philosophie beruft, gehört also zu den Notwendigkeiten dieses neuen Künstlertums. Dürers künstlerischer Ethos gründet zwar noch auf der Frömmigkeit des Künstlers und seiner Demut vor Gott. Aber als Mittler zwischen einer göttlichen Instanz und den Menschen, als jemand, der aus dem Erkannt-haben des Wahren die Kriterien seines Kunstschönen in Maß und Zahl fassbar entwickelt, weiß sich der Künstler in seiner Arbeit nur noch seinem eigenen Gewissen und seinem Gott unmittelbar verantwortlich. Aus dieser priesterlichen Stellung nährt sich das Sendungsbewusstsein des Künstlers und sein Anspruch auf Freiheit und Selbstbestimmung seines Schaffens.

Nun gibt es aber noch eine ganz andere Instanz, die im weiteren Verlauf der Geschichte mehr und mehr an Bedeutung gewinnt: es ist der pekuniäre Erfolg der künstlerischen Arbeit.[42] In dem Maß nämlich, in dem es dem Künstler gelingt sich von der klerikalen Nötigung und feudalen Abhängigkeit zu lösen, beginnen die Gesetze des Marktes über Kunst zu urteilen und damit die gesellschaftliche Stellung des Künstlers zu bestimmen. Kunst als Ware der besonderen Art changiert fortan zwischen den Polen Luxus und Gebrauch, Belehrung und Unterhaltung, Besinnung

---

[41] Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die verdienstvolle Arbeit des österreichischen Psychiaters Leo Navratil - 1921 – 2006

[42] Dürer zeigt in vielen Selbstäußerungen, dass sich der Wert seiner Arbeit in der Höhe ihres Preises ausdrücke und, weil er die Gesetze der Schönheit in Maß und Proportion zur Anwendung bringe, dies auch einen höheren Preis rechtfertige.

und Betäubung, Aufklärung und Rausch. Gut oder böse, richtig oder falsch, nützlich oder überflüssig, schön oder häßlich, sind zu unentscheidbaren Kategorien geworden.

Als Dürer sein Recht einforderte, seine Arbeit nur seinem eigenen und keinem anderen letztinstanzlichen Urteil zu unterwerfen, stand die europäische Kunstgeschichte, die aufs engste mit der Geschichte der Emanzipation des Bürgertums verbunden ist, an ihrem Beginn. Ebenso stand auch die Entwicklung jener gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Ordnung erst am Anfang, die sich heute, nach Auschwitz und Hiroshima, aber auch im Hinblick auf ihre Unfähigkeit die lebensnotwendigen natürlichen Ressourcen zu erhalten, als größtes Risiko für das Fortbestehen der Menschheit erweist.

Weder Wissenschaft noch Kunst sind heute Gegenstände bloß privater Gelehrsamkeit oder obsessiver individueller Tätigkeit. Durch die technologische und zivilisatorische Entwicklung sind beide längst mit dem wirtschaftlichen und politischen Leben so eng verflochten, dass jedes Insistieren auf die Freiheit der Meinungsäußerung im allgemeinen und auf die Freiheit der Kunst im besonderen einen merkwürdigen Beigeschmack hat.

Was aber gibt in unserer heutigen, säkular verfassten Gesellschaft der Kunst ihren Sinn und dem Künstler seine Würde? Was gibt dem Streben nach Erkenntnis seine Richtung? Welche Denkfiguren beleben heute die Welt der inneren Vorstellungen?

Wie bei vielen meiner Generation, hat sich mein Nachdenken über künstlerische Fragen im Spannungsfeld der Auseinandersetzung um die jüngere deutsche Geschichte und die notwendigen Lehren, die aus ihr zu ziehen seien, entwickelt.

Im Gegensatz zu dem Verdikt Adornos, dass es sich verbiete nach Auschwitz noch Gedichte zu schreiben, war und bin ich der Meinung, dass es gerade wegen Auschwitz und all derjenigen Verbrechen, für die dieser Name steht, notwendig ist, künstlerisch tätig zu sein, allerdings mit dem Ziel vor Augen, Kunst und Humanität zur Deckung zu bringen. Da Künstlerisches in erster Linie über den Weg der Empfindung, mehr als über Weg der intellektuellen Aneignung das Bewusstsein erreicht, wäre es eine aktuelle Aufgabe, jene künstlerischen Mittel und Verfah-

rensweisen zu entwickeln, die das menschliche Mitgefühl fördern und dem menschlichen Leben Wert und Würde geben.

Ich glaube, dass sich nach den historischen Erfahrungen des 20. und des begonnenen 21. Jahrhunderts jede Kunst überlebt hat, deren Authentizität sich von der individuellen Leidenserfahrung des schöpferischen Subjekts ableitet. Dem Künstler, der seine Kunst im eigenen Selbstverständnis aber immer noch betreibt als Sublimation seiner eigenen schicksalhaften Individuation, mit einem Wort: als Genie (oder, was schlimmer ist: als Spaßmacher), gelingt die Produktion von Kunst nur noch dem Anschein nach. Immer unverhüllter zeigt sich Kunst als ganz unwillkürliche Spiegelungen der Wünsche eines Kulturbetriebs, der mit zunehmender Tendenz von ökonomischen Interessen beherrscht wird. Künstler sind auf den Bühnen der Märkte und Messen zumeist nur noch in tragikomische Rollen zu erleben, als makabre Widergänger kulturgeschichtlicher Heroen, entweder als von cleveren Geschäftsleuten und eifrigen Bürokraten gesteuerte Zombies, oder als Untote in einem medial gestützten und computerisierten Gesellschaftsspiel. Die Kunst selbst aber ist dabei verkommen und missraten zum Abklatsch ihrer eigenen, längst verrotteten Begrifflichkeit.

Dürer war noch der sicheren Überzeugung, dass sich in der Harmonie von Maß und Zahl die höhere Ordnung spiegele und, dass Kunst und Wissenschaft, die sich auf eine Weltsicht gründet, in der die Prinzipien dieser Ordnung herrschten sich als gut, wahr und schön erweisen müsse. Dieses Denken hatte mit dem sich erst langsam entwickelnden naturwissenschaftlichen Positivismus noch wenig gemein, aber es träumte schon von einem Fortschritt, der aus dem forschenden menschlichen Geist prometheische Funken schlägt.

Dürers Allegorie der Melancholie stand an der Schwelle zu einem neuen Zeitalter, an dessen Ende wir heute, so will es mir scheinen, angelangt sind. Damit hätte sich aber auch der geschichtliche Bogen jener Anschauungen und Begriffe vollendet, die der Kunst einmal ihren hohen Sinn und dem Künstler seine Bedeutung verliehen hatte. Als Zeugnis dieses Aufbruchs in ein heroische Zeitalters der Kunst wurde Dürers Initiationsbild, sei-

ne Melancholie, zum prägenden Leitbild des künstlerischen Selbstverständnisses einer ganzen Epoche.
Wenn wir unsern Blick in die Zukunft richten, was sagt uns Dürers Bild heute? Auch wenn wir davon überzeugt sein mögen, dass wir vor der Aufgabe stehen für die kommende Zeit einen neuen Begriff des Schönen zu bilden, in dem menschliche Würde und Mitgefühl, Wissen und Empfindung, Wahrheit und Humanität in Eins gehen, so steht die Frage: wie sollte sich dorthin ein Weg öffnen? Mit wessen Hilfe, durch welche Mittel, ließen sich die schon beinahe völlig zerfledderten Begriffe von Würde und Mitgefühl, von Wissen und Empfindung, von Wahrheit und Humanität überhaupt noch einmal wiederbeleben?
Wer weiß, ob das nicht schon die Fragen waren, die sich die Engelsgestalt in Dürers Bild gestellt und in so angestrengtes Nachdenken gestürzt hat? Leuchtet in ihren Augen die Freude über den Beginn einer neuen Zeit, oder glüht in ihnen schon der Widerschein einer zum Untergang verdammten Welt? Waren ihr Flügel gewachsen, um sich endlich ins Ungebundene aufzuschwingen, oder sind ihr die Flügel zu schwer geworden, untauglich zum Flug und jeder weiteren Bewegungen hinderlich?
Aufbruch also, oder Stillstand?
Anfang oder Ende?

Literatur

Albrecht Dürer. Schriften und Briefe, hrsg. von Ernst Ullmann, Leipzig 1978
Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528) kommentiert und in heutiges Deutsch übertragen von Berthold Hinz, Akademie-Verlag, 2011
Und
Peter Weiss: *Ästhetik des Widerstands*, Roman

Boehme, Hartmut: *Albrecht Dürer: Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung.* Frankfurt am Main 1989
Borchmeyer, Dieter: *Musik im Zeichen Saturns* (Thomas Mann Jahrbuch Bd. 7) Frankfurt 1994
Büchsel, Martin: *Albrecht Dürers Stich MELENCOLIA, I. Zeichen und Emotion. Die Logik einer kunsthistorischen Debatte.* Paderborn/München 2010
Busch, Oliver: *Logos Syntheseos – die euklidische sectio canonis.* Berlin 1998
Fehrenbach, Frank: *Der Fürst der Sinne. Macht und Ohnmacht des Sehens in der italienischen Renaissance.* Berlin 2011
Halfwassen, Jens: *Der Aufstieg zum Einen. Untersuchungen zu Platon und Plotin.* München-Leipzig 2006
Handschin, Jaques: *Die Musikanschauung des Johannes Scotus Erigena* in: Gedenkschrift, Aufsätze und Bibliographie. Hrsg.: Hans Oesch. Bern 1957
Hedwig, Klaus: *Sphära lucis.* Münster 1980
Klibansky, Panofsky, Saxl: *Saturn und Melancholie.* Frankfurt a.M. 1990
Köhnen, Ralph: *Das optische Wissen.* München 2009
Navratil, Leo: *Schizophrenie und Kunst.* München 1965
Pacioli, Luca: *Divina proportione. Opera ... con varie questione de secretissima scientia* Venetiis: Paganius Paganinus; Venezia 1509
Panowsky, Erwin: *Dürers Kunsttheorie – vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener.* Berlin 1905
Hans Schuritz: *Die Perspektive in der Kunst Albrecht Dürers.* Frankfurt a. M. 1919
Renthe-Fink, Leonhard von: *Magisches und naturwissenschaftliches Denken in der Renaissance.* Darmstadt 1933
Uhlmann (Radke), Gyburg: *Die Theorie der Zahl im Platonismus. – Ein systematisches Lehrbuch.* Tübingen/Basel 2003
Waetzold, Wilhelm: *Dürer und seine Zeit.* Wien 1935
Wölfflin, Heinrich: *Die Kunst Albrecht Dürers.* München 1905
Thumfart, A.: *Die Perspektive und die Zeichen.* München 1996