

Dürers MELENCOLIA I als subversives Seelenbild

Wie schon von Wölfflin (1923, 175) prognostiziert, wurde Albrecht Dürers *Melencolia I* zum Tummelplatz aller möglichen spekulativen Theorien. Heute ist sie beliebte Diskussionsplattform einer sich für magische bzw. astromagische Traditionen begeisternden Netzgemeinde. Entsprechend groß ist die Gefahr, sich im Labyrinth der Analysen und Mutmaßungen zu verlieren, die sich im weiten Feld der Beziehungen zwischen Temperamenten, Körperflüssigkeiten und kosmischen Kräften entfalten. Einmal eingedrungen in ein Korpus, das an Umfang alles Textmaterial zu einer einzelnen Druckgrafik, zu sonstigen Werken Dürers, möglicherweise sogar zu jeder anderen bildlichen Darstellung übertrifft, ist es schwierig, sich der Sogwirkung von Panofskys und Saxls Publikation von 1923 zu entziehen. Zusätzlich aufgestockt durch die Mitarbeit von Klibansky 1964, war deren Buch jahrzehntelang kanonischer Ausgangspunkt für alle weiteren Überlegungen. Selbst Peter-Klaus Schuster, der nicht um das Problem herumkam, dass Dürers Darstellung nicht der gängigen Ikonographie der Temperamentenlehre entspricht, geriet 1991 in seinem konzisen Überblick über die Forschungsliteratur und Wirkungsgeschichte letztlich in den Strudel der saturninisch-genialischen *Melencolia*-Exegeten.

REVISION DER ÜBERINTERPRETATIONEN

Ein Hauptproblem ist längst erkannt: Zwar existiert eine Fülle an geistreichen und bisweilen in sich logisch klingenden Interpretationen, doch ge-

lang es nicht immer, diese überzeugend mit dem auf dem Blatt Sichtbaren in Einklang zu bringen (an einer modernen Intellektualisierung der *Melencolia*-Debatte seit Giehlow 1903/04 entzündete sich zu Recht die Kritik von Büchsel 2010). Dass Dürer komplexe Gedankengänge durch eine Kompilation des Dissoluten aufzeigen wollte, nur um für sich selbst eine kontemplativ-schöpferische Erhabenheit in Anspruch zu nehmen, erscheint genauso zweifelhaft wie die Anstrengungen nicht weniger Autoren, mit Hilfe munter verschränkter algebraischer Formeln, Buchstabenreihen und geometrischer Schemata eine definitive Entschlüsselung verborgener Inhalte vorzunehmen. Überhaupt wurde Dürers Bild vor dem Hintergrund von Marsilio Ficinos medizinisch-magischem *De vita libri tres* so sehr zum Paradebeispiel säkularer Reflexion, dass die christlich-humanistischen Implikationen, wie sie sich etwa mit der *Theologia Platonica de immortalitate animorum* des gleichen Florentiner Philosophen verbinden, fast vollständig in den Hintergrund traten.

Der folgende Vorschlag (referiert auf dem 12. Internationalen Barocksommerkurs der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin zum Thema „Barock/Körperlichkeit“ 2011 in Einsiedeln) geht Fragen an, um die bislang großräumig herumgeschrieben wurde. Geliefert wird ein Erklärungsmodell alternativ zu zwei längst etablierten Extrempositionen: der Modernefraktion, die *Melencolia I* gleichsam im Sinne eines Umberto Eco „ergebnisoffen“ (Schauerte 2012, 197) begreift, und den Codeknackern, die glauben, eine endgültige Lösung durch komplexe Zahlen-, Buchstaben- und Diagrammverschränkung gefunden zu haben (zuletzt Richter 2014). Indem er sich den kommunizierbaren Mitteln einer ästhetisch kalkulierten Komposition zuwendet, zeigt der vorliegende Versuch, dass eine Lesbarkeit jenseits eines Temperamentbildes sinnvoll ist. Den Ausgangspunkt bildet

die Beobachtung, dass auf dem berühmten Kupferstich räumlich und stofflich genau differenzierte Körper eine Rolle spielen – reale, philosophische, naturwissenschaftliche usw. – und dass Dürer Körperlichkeit grundsätzlich in zwei Zuständen vorführt: belebt und unbelebt. Das allein gab Anlass, an einer Ausdeutung im Kontext eines profanen Tugendverständnisses zu zweifeln. Vorrangig scheint sich der Diskurs zwischen den Dingen und Personen auf metaphysische Probleme zu richten.

POLYEDRISCHES SEELENBEHÄLTNIS

Zwei Körper – kunsthistorisch gesprochen: der eine figürlich, der andere abstrakt – sind hier die Protagonisten. Da ist zunächst eine sitzende androgyne Gestalt, deren Kopf aufgestützt auf ihrem Arm ruht. Von dieser menschlichen Identifikationsfigur geht der Blick des Betrachters hinüber zu einem ziemlich präzise konstruierten, geometrisch komplizierten Gebilde. Es handelt sich nicht ganz um einen auf die Spitze gestellten Steinkubus, von dem die obere und wahrscheinlich auch untere Ecke abgefast wurden, eher um eine Kombination aus Rhomboeder und basischem Pinakoid. Der Hammer liegt noch daneben, zugleich sind die Schnittflächen in etwa als gleichschenklige Dreiecke zu denken. Scheinbar unregelmäßig geformt und dennoch Beleg für hohe Konstruktionsfähigkeit, alludiert dieser Polyeder offenbar auf etwas, das sich einer Verbildlichung eigentlich entzieht. Sicherlich ist der blasse Totenkopf auf der Front des Achtfüßlers mehr als nur die allgemeine, bei Dürer öfter anzutreffende Darstellung eines „versteckten Todes“, wie Schuster (1991, 463; vgl. 152) vermutet. Ist das totenkopfähnliche Vexierbild Reminiszenz des vergänglichen menschlichen Körpers, so kann sein Aufscheinen aus dem Polyeder als diskreter Hinweis verstanden werden, dass letzterer nicht allein ein stereometrischer Körper ist, sondern einer, dem seelische Eigenschaften innewohnen.

Hiervon ausgehend, offenbart dieses beschnittene, vor Dürer nicht dargestellte und in der Natur als Kristall nicht vorkommende Parallelepipiped seine Mehrfachbedeutung. Als Abweichung der pla-

tonischen Körper kann es Raumzeichen für die verklarte Andersartigkeit des nach seiner Auferstehung zu endgültiger Leiblichkeit gelangten Menschen sein. Die Deviation mag signalisieren, Sinnbild der im Körper eingekerkerten, aber zur Erkenntnis befähigten Seele zu sein, die zum Licht göttlicher Weisheit aufsteigen wird. Nicht zufällig liegt das polyedrische Seelengehäuse auf der linken Bildhälfte vor einem Landschaftsausblick mit weitem Meer, Gestirn und Regenbogen am Himmel; schließlich ordnete Platon in seinem Dialog *Timaios* die nach ihm benannten Körper den kosmischen Bestandteilen der Welt zu. In ihrer Baustruktur sah der Philosoph die Elemente Feuer, Luft, Wasser, Erde und die „Himmelmaterie“ verkörpert (vgl. Irrgang 2009, 29). Die leuchtenden Himmelsphänomene in *Melancholia I* – der Stern bzw. Komet als christliches Symbol der Geburt wie auch der Regenbogen als dasjenige der Auferstehung und des Bündnisses mit Gott – agieren im platonischen Bereich der Seele als Lichter der göttlichen Weisheit.

Als pseudo-platonischer Körper markiert Dürers vielbeachtete Invention ein Dilemma, in dem das Denken seiner Zeit steckt. Höchstens das dauerhafte Material kann noch Signum für die von Thomas von Aquin und der Scholastik gelehrt Unzerstörbarkeit der Seele sein. Die nicht einfach begreifbare, dennoch mathematisch vollendete Form des steinernen Polyeders ist dann Metapher für die unteilbare, gleichwohl vom vergänglichen Körper abgekoppelte Seele. Indem der supraideale Körper auf die Pluriformität platonischer Leib-Seele-Konstruktion anspielt und sich somit weit von der mittelalterlichen Lehre *anima forma corporis* entfernt, ist Dürers Steinpolyeder eine anschauliche Denkfigur für den erkenntnispsychologischen Zwiespalt der Renaissance schlechthin. Er konfiguriert die Seele als materiegebundene Substanz und zugleich als nicht mehr der äußeren Erscheinung des menschlichen Körpers verpflichtet. Wie ein Kommentar und offenbar auch, um die aristotelische Harmonie des Entgegengesetzten zu retten, steht ein dreieckiger Schmelztiegel auf dem Feuerbecken links im Hintergrund neben dem Polyeder. Diese Gerätschaft ist bezeichnen-

derweise der Alchemie entnommen. Als Hinweis auf die Transmutation erläutert sie den Übergang von einem Seinszustand in einen anderen *post mortem*.

Weil Gott nach Platon durch Gestaltungen und Zahlen die kosmischen Körper formte, suchte die neuplatonische Philosophie der ans Paradoxe grenzenden Doppelnatur der Seele nicht zuletzt durch gleichnishaftige Zahlenrelationen beizukommen: „Die Einheit der Seele bei der Verschiedenheit ihrer Vermögen ergibt sich daraus, daß das höhere Vermögen das Niedere seiner Möglichkeit nach wie das Viereck das Dreieck enthält“ (Ricken 1995, 5). Das magische Zahlenquadrat über dem Kopf der geflügelten Gestalt scheint algebraisch wiederzugeben, was im dreidimensionalen Körper geometrisch beschrieben ist. In der Mitte der untersten Reihe zeigt es das Entstehungsdatum des Stichs 1514, zugleich Todesjahr von Dürers Mutter. Dass sich diagonal, vertikal und horizontal jeweils die Quersumme 34 ergibt, hat man stets mit dem Alter des Künstlers zum Zeitpunkt der Anfertigung in Verbindung gebracht. Allerdings musste man den Zahlendreher von 34 auf 43 in Anspruch nehmen, um auf Dürers Alter zu kommen. Nahe-liegender ist jedoch, in der 34 jenes Zahlenverhältnis von 3 zu 4 zu sehen, welches ein aristotelisches Leib-Seele-Verständnis im Sinne einer Einheit abbildet.

Hier soll nicht tiefer in die Welt der Zahlen, Maße und Proportionen eingedrungen werden, auch wenn diese für Dürer von erheblicher Bedeutung waren. Wie bei keinem zweiten Kunstwerk wurden schließlich konstruierte Liniennetze über *Melencolia I* gelegt, und parallel zu einer überstrapazierten Geometrisierung operierten um objektivierbare Beweisführung Bemühte mit allerlei verblüffenden Rechenbeispielen oder Zahlenschlüsseln. Es genügt hier festzuhalten, dass die Mathematik nicht nur im humanistischen Denken insgesamt, sondern für Dürer als an Proportion interessiertem Künstler und gläubigem Menschen speziell an ethisch-moralische respektive theologische Vorstellungen geknüpft war.

PLATONISCHER KRUZIFIXUS

Unübersehbar hält der Kupferstich verschiedenste Zeichen einer Vergänglichkeitstopik bereit: Stundenglas, Totenglocke, Sonnenuhr, schlafender Hund, möglicherweise auch das Gebäude als Grabmal usw. Aber wo sind die Knochen, wo die Schädelbeine, denen man sonst bei Dürer begegnet? Ausgehend von Robert Burtons 1621 in London erschienener Analyse des melancholischen Temperaments betonen die Nachfolgenden das angebliche Chaos auf Dürers Stich. Allen voran Wölfflin (1926, 255), der „in dem Dissoluten der Komposition“ psychologisierend eine Entsprechung für das „Dissolute der geistigen Verfassung“ sieht und die seine Wahrnehmung bestürzende Unordnung rhetorisch geschickt in nur zu bekannte ‚barocke‘ Kategorien kleidet (ebd., 249).

Infolge einer auf Verwirrung durch herumliegende Gegenstände konditionierten Sichtweise wurde einem konstituierenden Element körperhafter Veranschaulichung keine Bedeutung mehr beigemessen. Übergangen wurde die anthropomorphe Anordnung des Gerätestillebens zu Füßen der großen geflügelten Sitzfigur (*Abb. 1*). Sie musste dem damaligen Betrachter – zumal einer exklusiven humanistischen Bildungselite – ins Auge fallen, konfiguriert sie doch emblematisch einen vertrauten Körper, den jeder Gläubige stets vor Augen hatte: den des Gekreuzigten. In der Art von Giuseppe Arcimboldos später gemalten Vexierbild-Assemblagen hat der am Boden liegende stilisierte Kruzifixus eine Kugel als Kopf. Das Profilholz und die unter dem Gewand hervorlugende Zange markieren die Arme, die Säge und das Lineal ebenso subtil die überkreuzten Beine. Den Rumpf des Androiden bildet ein Hobel, dessen Griff freilich ein groteskes Detail darstellt. Ein erigiertes Glied, ausgerechnet an einem Hobel veranschaulicht, ist nicht nur als derber Künstlerwitz aufzufassen, sondern zugleich als Erinnerung, dass der Mensch in seiner Leiblichkeit auch ein körperlich-triebhaftes Wesen ist, dessen leibliche Prokreation auf dieses Instrument angewiesen ist. Dergleichen Anspielungen gibt es in der Dürer-Grafik bekanntlich öfter; prominent beim *Männerbad*, wo ein mächtiger Wasserhahn ironischerweise an

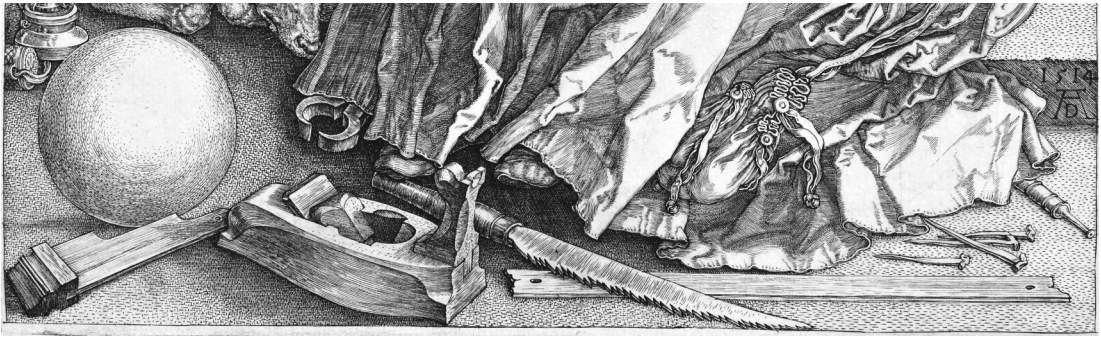


Abb. 1 Albrecht Dürer, *Melencolia I* (Detail der unteren Bildzone), 1514. Kupferstich, 237 x 187 mm (Archiv des Autors)

Stelle eines entblößten Geschlechtsteils gezeigt wird.

Dürers platonischer Kruzifixus mag aus heutiger Sicht aufreizend blasphemisch, geradezu dadaistisch anmuten. Gegen einen solchen Einwand wäre anzumerken, dass der Künstler ja den ontologischen Status der niederen Materie, damit die *natura naturans*, also Wille und Weisheit Gottes in der Natur, abzubilden gedachte. Dürer hatte den abgenommenen Christus bereits 1505 am Boden liegend gezeichnet (Abb. 2). Er gab den Leichnam nicht nur weitgehend in der Haltung wieder, die er am Kreuz eingenommen hatte, sondern auch in starker Untersicht, mithin aus ungewöhnlich provokanter Perspektive. Später zeigt Dürer dann das Kreuz mitsamt dem noch lebenden Körper vor der Aufrichtung (Abb. 3). Hier ist die Zange im Vordergrund in Verbindung mit zwei großen Nägeln schon beinahe anthropomorph zu lesen.

In seiner stereometrischen Abstraktion markiert der platonische Kruzifixus 1514 dann eine Bilderfindung, die auf hermetischem Niveau in der Lage war, einem Christen den antiken Dualismus von nichtigem Körper und unsterblichem Geist verständlich zu machen. Sind die Werkzeuge Metaphern für eine mechanische Körperlichkeit des Menschen, so ist der Kopf bezeichnenderweise eine Kugel: der Sitz des Geistigen entspricht geometrisch der reinen platonischen Idealität. Umso mehr ist in den groben, eigentlich banalen und hässlichen Gerätschaften die Lust an einer schönen Körpergestalt, nach Platon die unterste Stufe des Eros, bereits überwunden. Dürer zeigt mit den sorgfältig nebeneinander arrangierten Kompartimenten auf eindringliche Weise, dass es sich beim toten, vom Kreuz abgenommenen Körper – man beachte Leiter, Nägel und Zange als *arma Christi* – um einen bereits im Übergang befind-

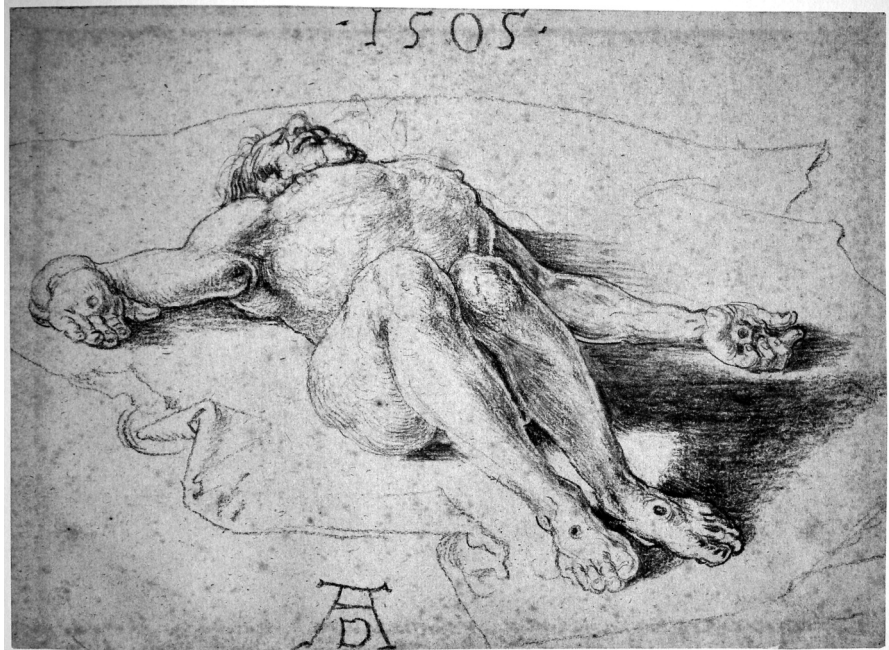
lichen handelt. Die Botschaft des Vexierbildes ist klar: Erst durch die geistige Arbeit des Betrachtens, Erkennens und Kombinierens formiert sich aus den mechanischen Utensilien jener göttliche, zur Auferstehung befähigte Leib, aus dem die Seele als verklärter Körper hervorgehen kann. Wenn die Zimmermannswerkzeuge auf Josef, den – wenn auch nicht leiblichen – Vater Christi alludieren, wird damit zugleich auf Anfang und Ende des Lebens verwiesen.

METAMORPHOSE UND MECHANIK

Die Unteilbarkeit des polyedrischen Seelenbehältnisses wird nicht ohne Abstandshalter mit den separierten Körpergliedern am Boden konfrontiert. Ein zusammengerolltes Tier ruht dazwischen und döst. In der Literatur wird es als Hund beschrieben und wäre damit das Begleittier der Melancholie. Es verkörpert allerdings nicht nur den reflexionslosen Status der Animalität, denn genau genommen handelt es sich um ein Mischwesen aus Hund und geschorenem Schaf. Dürer wusste sehr wohl, wie Hunde aussehen und zeigt solche, sogar nach Rassen differenziert, in den beiden anderen ‚Meisterstichen‘ *Reiter* sowie *Hieronymus im Gehäus*. In seiner ambivalenten Tierallegorie schwingen also noch andere körperliche Seelenvorstellungen des Mittelalters, darunter die des Lamms, latent mit. Wenn es um vielschichtige typologische Entsprechungen zwischen antikem und christlichem Unsterblichkeitsgedanken geht, ist ein dezentes Changieren zwischen Hund und Schaf bzw. *agnus dei* als Symbol der Auferstehung Christi an jener Stelle der *Melencolia I*-Komposition höchst bedeutungsträchtig. Der Lamm-Hund überbrückt eine intelligible Lücke, die sich in der Kommunikationsstruktur des Neuplatonismus zwischen dem Moment des Todes und der Wie-



Abb. 2 Dürer, Liegender Corpus Christi, 1505. Kohlezeichnung, 171 x 235 mm. Ohio, The Cleveland Museum of Art (Anne-Marie Bonnet, Albrecht Dürer. Die Erfindung des Aktes, München 2014, Taf. 32)



derauferstehung als Geistseele auftrat. Deshalb muss er kreisförmig in sich gewunden sein wie der *Ouroboros* (Schwanzverzehrter), den Platon im *Timaios* als erstes und zugleich autarkes, weil vollkommen in sich geschlossenes Wesen auf Erden beschreibt.

Wie gelangt die unsterbliche Seele aber nun zu Gott? Am einfachsten, jedenfalls nach gängigen Kriterien der Bilderzählung, über die Himmelsleiter. Die Leiter, gewöhnlich als Motiv verstiegener wissenschaftlicher Spekulation gedeutet, funktioniert in der Darstellung des Jahres 1514 nach dem Prinzip einer Lastenrampe. Über die schiefe Ebene soll der Polyeder mit der gleichen Technik in den Himmel geschickt werden, mit der Maurer Steinquader nach oben hieven. Der Mühlstein, auf dem der kleine schreibende Putto sitzt, ist kein Rad der Fortuna, sondern zunächst einmal das Gegengewicht des schweren Geist-Seele-Blocks. Das Prinzip des Flaschenzugs war ohne spezielle humanistische oder theologische Vorkenntnisse verständlich, noch dazu, weil die Seelenwaage und die Totenglocke daneben auf dem gleichen Seilzugmechanismus basieren. Auch die Sanduhr muss in diesem mechanischen Zusammenhang als Instrument kommunizierender Massen verstanden werden.

Das Seil nun allerdings auch anzulegen, überlässt Dürer der Imagination des Betrachters. Hier kommt sein exakt im Fadenkreuz des Goldenen Schnitts platzierter Putto ins Spiel. Er verkörpert nicht die Schicksalhaftigkeit und ist auch nicht bloß abschreibender Wiederkäufer überlieferter Wahrheiten. Als kindliches, nichtsdestotrotz fleißig lernendes ‚Menschlein‘ ist er Allegorie des philosophischen Triebes, den Platon *eros* nennt. Nach humanistischer Auffassung steht der kleine schreibende Eros für die Tugend, sich vom Sinnlichen zum Geistigen zu erheben. Bei Dürer ist er wie der große Genius bekleidet und damit nur noch entferntes Echo der überwundenen älteren Bildtradition, in der die in den Himmel emporgelassenen Seelen zwar stets auch kleiner als die Engel waren, aber meist nackt (vgl. Chapeaurouge 1991). All diese auf dem Prinzip der Mechanik beruhenden Messinstrumente in Dürers Darstellung signalisieren, dass zum Eros als Antrieb die richtige Methode treten muss, will man das Ziel höherer Erkenntnis bzw. die Gnade Gottes erreichen. Andauernd ist die Vorstellungskraft des Betrachters gefordert. Nur in der Imagination gelingt der steile Aufstieg des schweren Seelenbehältnisses über die Himmelsleiter.

Die geradezu topisch als ‚dissolut‘ beschriebene Komposition folgt, sofern man einen solchen Vergleich für ein Kunstwerk in Anspruch nehmen

will, der Logik einer mathematischen Gleichung. Nicht Verwirrung verfolgt Dürer, sondern eine gezielte Strategie der Doppel- bzw. Mehrfachbedeutung.

DIALEKTISCHE LOGIK

Unbekannte gibt es wohl, doch verführen Vergleichsmotive immer wieder dazu, diese innerhalb einer erkennbaren Grammatik zu verorten. Gegen eine beliebig in verschiedensten Richtungen offene Interpretation spricht die klare Stufenordnung auf dem Stich. Gemäß der neuplatonischen Lehre ist allen Körpern, von den niederen irdischen bis zu den höheren kosmischen, in *Melencolia I* der ihnen gebührende Platz zugewiesen. In Dürers Umfeld ist die mit der neuplatonischen Kosmologie einhergehende ontologische Hierarchienlehre eine vergleichsweise junge Errungenschaft, denn der Humanismus richtete sich gegen das aristotelische Modell von einem Sein, bei dem sich alles zu einer gleichmäßigen Einheit zusammenschließt. Weil die Seele nach neuplatonischer Annahme in ein Ding wandern kann, ohne ein anderes zu verlassen, musste es klar definierte Bewegungsrichtungen geben. In Dürers inhaltlich wie formal stringenter Komposition kommen die zwei entgegengesetzten Affekte der Seele – zum einen nach unten, zum Körperlichen und Unreinen, zum anderen nach oben, zum Göttlichen und Reinen – markant zum Ausdruck.

Zur optischen Hilfestellung gliedert ein fiktives Achsenkreuz mit Schnittpunkt in der Bildmitte Bereiche zwischen Jenseits und Diesseits, Hell und Dunkel. Dem humanistischen Grundprinzip *a visibilibus ad invisibilia* entspricht Dürer dann mit einem von Darstellungen der Passion und Auferstehung Christi her vertrauten Bildrepertoire.



Abb. 3 Dürer, Christus wird ans Kreuz geschlagen, um 1509. Kleine Holzschnittpassion, Blatt 24, untere Bildhälfte (Archiv des Autors)

Wenn eine zentrale Botschaft des Blattes lautet, dass sich die Seele allenfalls durch geistige Übung zur Unsterblichkeit emporschwingen könne, so weiß der Maler genau, wie diese mühevollen Arbeit bewältigt werden kann, nämlich durch Bildervergleich. Während der Betrachter den mehr oder weniger versteckten Hinweisen in Gedanken nachgeht, befindet sich seine Seele bereits auf dem Pfad zur Wahrheit. Dürers Stich kann als Musterbeispiel dafür gelten, wie eine Überführung von Körperlichem in Geistiges veranschaulicht wird. Sein Lehrbild zielt auf begriffliches, von Platon selbst ‚dialektisch‘ genanntes Denken. Dabei operiert der dialektische Blick des Künstlers mit Herz und Verstand. Der herausragenden Leistung des Stechers ist es zuzuschreiben, dass eine fast spürbare Stofflichkeit der dargestellten Oberflächen im Dienste idealistischer Entsinnlichung agiert. Mit technischer Virtuosität wird vorgeführt, wie ein charakteristisch strukturiertes Material verschiedene Inhalte transportieren kann.

Nicht nur wiederholt der Putto die Sitzhaltung des großen Genius, auf alles wird doppelt, wenn nicht dreifach hingedeutet. Als Zwitterwesen schon Vexierbild an sich, hat der Lamm-Hund einen Doppelgänger in einem zweiten Hund, dessen Körper aus Gewandfalten und dessen Kopf aus ei-

nem herabgerutschten Beutel gebildet ist (vgl. *Abb. 1*, rechts). Der Hinterlauf ist an Stelle jenes röhrenförmigen Instruments am Boden zu finden, welches als Schnaube einer Klistierspritze bzw. eines Blasebalgs beschrieben wurde. Das bei Dürer häufiger anzutreffende Verfahren einer „doppelten mimetischen Lektüre“ (Thürlemann 2008, 19, der jedoch auf *Melencolia I* nicht eingeht) wird damit auf die Spitze getrieben. Ironischerweise sind dem aus der Draperie aufscheinenden zweiten ‚Hund‘ gleich drei Augen beigefügt, die *realiter* die Knöpfe des verschnürten Lederbeutels markieren. Das im geistigen Auge des Betrachters sich einstellende Bild soll sofort wieder verschwimmen, die Wahrnehmung an diesem Punkt halluzinogen von einer Assoziation zur nächsten pendeln. Augenzwinkernd gelingt Dürer eine Reflexion über tief-schürfende Fragestellungen. Die hatten sich in der Renaissance just an der Seelenlehre geschärft, sie gar zu einer erkenntnistheoretischen „Disziplin“ erhoben (Stadler 1991, 191).

PLATON VERSUS ARISTOTELES

Im Grunde ist es möglich, das Bild als einzige Anamorphose zu lesen, und das haben viele auch getan. Dennoch dient Dürers doppelte Körpersicht nicht manieristischer Demonstration einer Künstlichkeit von Kunst. Das In-Beziehung-Setzen von Körpern als rhetorisches Mittel zur Produktion des *stupor* könnte man ‚modern‘ nennen. Man würde das Pferd allerdings von hinten aufzäumen, denn es geschieht nicht zum Selbstzweck. Auch ist *Melencolia I* nicht vorrangiges Instrument einer Reflexion über die Relation von Kunst und Wissenschaft mit den Mitteln der Kunst. Mit der Bildstrategie der doppelten Mimesis verbindet Dürer eine direkte Absicht: Er stellt das Problem der Doppelnatur des Menschen zur Diskussion. Der diskursiven Bildstruktur entsprechend sind es widerstreitende erkenntnispsychologische Modelle, die in seiner Darstellung aufeinandertreffen. Dass Dürer 1509 noch ganz der Zwei-Naturen-Lehre der Scholastik anhing, bekundete er wie folgt: „Ein ydliche seel, die do ewiglich soll leben, die wirdt erquickt jnn Jhesu Christo, der da ist auß zwejēn substantzen inn einer person gott vnd mensch, daz

allein durch die gnad geglaubt, vnd durch natürlich vernunft nimmermehr verstanden würdt“ (Rupprich 1956, 128).

Diese Unfähigkeit, die göttliche Wahrheit jemals vollständig zu verstehen, konnte allein schon schwermütig machen. Gehört die Vorstellung von der leibhaftigen Auferstehung am Ende aller Tage zu den fundamentalen Leitsätzen christlichen Glaubens, war die Leiblichkeit des Geistes gebunden an die körperliche Auferstehung des Gott-Menschen Jesus. Dagegen illustriert *Melencolia I* das Verschwinden Gottes als einer Quasiperson, die im christlichen Monotheismus vor allem eine mit körperlichen Eigenschaften ist. Aus Dürers platonischem Kruzifixus in Verbindung mit dem spiritualistischen Seelenpolyeder – so die These – spricht das für die Zeit durchaus symptomatische Unbehagen darüber, dass sich die Seele nach dem Tod nicht mehr in fleischlicher Form zur Unsterblichkeit erheben, sondern allenfalls in Gestalt eines elementaren Wesens ihre Gottesebenbildlichkeit erfahren soll. Der frühneuzeitliche Humanismus hatte die spätmittelalterliche Heilserwartung Dürers im Kern erschüttert. Insofern kreisen die inhärenten Ambivalenzen seiner ausgeklügelten Komposition um den Widerspruch zwischen platonischer Lehre und der von Aristoteles ausgehenden Vorstellung, Leib (*soma*) und Seele (*psyche*) als Einheit zu begreifen: Platon im Dialog mit einem schwindenden Aristoteles, könnte man den Konflikt verkürzt auf eine Formel bringen.

Die große geflügelte Gestalt verkörpert kein positiv besetztes heroisches Ideal gemäß dem *problema XXX,1*, wonach alle großen Männer Melancholiker sind. Auf den ersten Blick ist sie eine Art Verkündigungengel, der keine Heilsbotschaft im herkömmlichen Sinn mehr zu überbringen hat. Unter allen Figuren Dürers gleicht ihr in Physiognomie und Tracht am meisten der strafende Erzengel Michael aus der *Vertreibung aus dem Paradies*, dem dritten Blatt der *Kleinen Holzschnittpassion*. Beider Gesichter werden durch engliegende Schraffuren verschattet, als Hinweis auf deren Wut bzw. Gram. Diese Analogie scheint folgerichtig, denn mit der Vertreibung aus dem Paradies beginnt die Zeitlichkeit und damit Endlichkeit der

Spezies Mensch. 1514 kauert der ehemals zornige Erzengel dann in der niedergeschlagenen Pose eines Grabwächters. Michael, der Engel des Weltgerichts, hat seine Seelenwaage im wahrsten Sinne des Wortes an den Nagel gehängt. In *Melencolia I* verkörpert der betrübt herumhockende Seelenwäger eine tiefe Krise, in der sich Dürer zu jener Zeit befand. Diese dürfte in weit geringerem Maß eine intellektuelle oder künstlerische gewesen sein, wie vielfach vermutet, sondern vor allem eine Glaubenskrise.

Dass der Tod der Mutter, den der Künstler im Mai 1514 hautnah miterlebte und der ihn tief erschütterte, mit ein Auslöser für das Blatt war, wurde öfter betont und steht wohl außer Zweifel. Dem christlich-humanistischen Denkhorizont entsprechend knüpfte sich die Auseinandersetzung mit dem Jenseits immer noch an Gedanken der Buße und gedanklichen Läuterung. Einerseits weist sich Dürer als humanistischer Geist aus, andererseits scheint er als tief gläubiger Christ in einem unlösbaren inneren Konflikt gestanden zu haben. In Zeiten, in denen man begann, fundamentale Gegensätze zwischen Platonismus, Aristotelismus und Katholizismus wahrzunehmen, mag *Melencolia I* emblematischer Beleg dafür sein, dass die Übernahme einer ‚Renaissance-Gesinnung‘ im Kreis um Dürer ganz und gar nicht reibungslos vonstatten ging. Die im Mittelalter kunstvoll elabourierte Balance zwischen menschlichen Fähigkeiten und göttlicher Offenbarung war durch den Neuplatonismus italienischer Provenienz empfindlich gestört worden. Die humanistische Befreiung des Geistes von einem einengenden Denkkorsett, vermittelt durch Konrad Celtis, Willibald Pirckheimer und andere, erfolgte um den Preis weitreichender Aporie. In den Glauben mischte sich Skepsis, ja Trauer über den Verlust des alten Vertrauens, Geist und Körper könnten zusammen als Entität auferstehen.

Abb. 4 Dürer, Randzeichnung zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I. (Ausschnitt), um 1515. Feder auf Pergament. Bayerische Staatsbibliothek, München, 2 L.impr.membr. 64, fol. 16r (http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00087482/image_41)



MOTTO UND DILEMMA

In Platons *Timaios*, in dem wesentliche Motive des Dürerblattes formuliert sind, ist die Melancholie noch eine Krankheitsbezeichnung. Zieht man außerdem in Betracht, dass die ‚Melencolei‘ im spätmittelalterlichen Sprachgebrauch weniger mit einem schwarzgalligen *furor divinus* als vielmehr mit einer umfassenden Depression in Verbindung gebracht wurde (Schipperges 1999), muss der Titel wahrscheinlich doch apotropäisch aufgefasst werden. Der schon von Johann David Passavant 1860 geäußerte und von Wölfflin oder Panofsky/Saxl als indiskutabel abgelehnte Vorschlag, das Zeichen „I“ hinter „MELENCOLIA“ auf der Flughaut des Flattertiers nicht als römische Eins, sondern als Großbuchstaben, damit Imperativ von „ire“, zu lesen (ebd., 153), erscheint durchaus akzeptabel. Das Motto würde dann „Melancholie weiche!“ lauten. Jene Fledermaus, die dem Mittelalter als Symboltier des Judentums galt, wurde von Dürer zum Träger des Titulus auserkoren. Ähnlich dem platonischen Kreuzifixus, über dem sie schwebt, will sie mit hintergründigem Witz auf die Passion anspielen.

Aus heutiger Sicht ist das fiepene Wappentier äußerst bedenklich, weil antisemitisch motiviert. Im Nürnberg der Humanisten dürfte es seine humoristische Wirkung indes kaum verfehlt haben. Wo der Verstand versagte, kam das Lachen zu Hilfe, um nicht kompatible Gedanken wieder aus dem Körper herauszuschütteln. Dürers Fledermaus ist nicht nur ein ins Karikaturhafte verkehrtes Gegenbild traditioneller Inkarnationsphantasien von der Seele als Vogel und insbesondere als Taube. Als kleiner Drache ist sie zugleich verniedlichter Zwilling des von Michael auf die Erde hinabgestürzten Teufels. Auf sublimer Ebene der Humanisten kehrt dieser als das kleine Schreckgespenst des begrifflichen Denkens wieder. In *Melencolia I* markiert die Fledermaus wie die anderen Bildwitze bedrohliche Stolperschwellen, auf die man im antiken Lehrgebäude gestoßen war. Dass Titulus und Fledermaus im luftigen Bereich der kosmischen Erscheinungen auftauchen, ist im Zusammenhang mit dem in der Renaissance diskutierten Körper-Seele-Dualismus nur konsequent.

Das große Dilemma, das sich aus dem aristotelischen Materie-Form-Komplex ergab, war schließlich, ob die Seele, sofern sie als unsterblich zu gelten habe, ihr Fortleben außerhalb des vergänglichen Körpers als individuelle Erscheinung führen könne oder ob sie als universelles Wissen zu betrachten sei (vgl. Stadler 1991, 190).

JENSEITS DER KONVENTION

Insgesamt haftet Dürers Allegorie kaum Gutes oder Edles an, eher etwas, das überwunden werden soll. Dennoch steht nicht die Darstellung einer allgemeinen Melancholie im Vordergrund. Vielmehr bezieht sich der Kupferstich des Jahres 1514 explizit auf die sich verändernden Jenseitserwartungen am Vorabend der Reformation. Inwieweit Dürer bereits Abstand von der katholischen Fegefeuerlehre genommen hatte, wäre eine Überlegung für sich. Mit ihr verbunden ist die Frage, ob *Melencolia I* als Reaktion der mehrheitlich auf Seiten Platons stehenden Humanisten auf das Fünfte Laterankonzil lanciert wurde, auf dem am 19. Dezember 1513 die Unsterblichkeit der individuellen Seele zum Dogma erhoben wurde. Immerhin muss Dürers Kupferstich als wahrscheinlich wichtigstes bildliches Dokument des sich in der Renaissance zuspitzenden Diskurses darüber aufgefasst werden, ob es sich bei der Seele um eine belebte oder unbelebte Substanz handle, ob sie vom Körper zu trennen sei oder nicht u. v. m. Es waren jene alten Streitfragen, die schließlich in der 1516 erschienenen Schrift *De immortalitate animae* kulminierten. In ihr kam der vorgebliche Neuaristoteliker Pietro Pomponazzi zu dem Schluss, dass mit noch so logischer Gedankenanstrengung (um nicht schon zu sagen: ‚reiner Vernunft‘) die Unsterblichkeit der Seele nicht zu beweisen ist.

Dass ein Künstler die figürlichen, erzählerisch einfach strukturierten Bilder des Mittelalters hinter sich lässt, um sich einer „abstrakten“ Geist-Seele zuzuwenden, entspricht zwar einem Trend im Zuge der Alphabetisierung (Sprandel 1991, bes. 100f.). Darüber hinaus findet Dürer aber mit *Melencolia I* in einem kritischen Moment der Ideengeschichte zu einer neuartigen, auf Begriffliches ausgerichteten Bildsprache. Nur mittels eines

weitgehend ohne Vorbilder auskommenden Bezugssystem der Zeichen war es möglich, komplexe und avancierte Denkprozesse zu visualisieren, die über eine *Philosophia pia* hinauswiesen, ohne sich des Vorwurfs der Häresie verdächtig zu machen. Als Adressaten dieser hermetischen Semiotik wird man sich den humanistisch gebildeten Betrachter vorstellen müssen. Wenn schon die Druckgrafik das Medium mit der stärksten innovativen Kraft war, bestand offenbar beim Kupferstich, der teurer als der vergleichsweise preiswerte Holzschnitt war, eine weiterreichende stillschweigende Übereinkunft zwischen Produzenten und Käufer.

Während hier weite kommunikative Grenzen ausgetestet werden konnten, lag die Sache auf der Ebene eines repräsentativen Auftrags ganz anders. Das belegt die etwas später entstandene Zeichnung für ein Gebetbuch Kaiser Maximilians (*Abb. 4*). Einzig, dass Dürer die Seelen als individuelle, physiognomisch differenzierte Erwachsene wiedergibt, weist über die mittelalterliche Ikonographie hinaus. Sonst wird die gerettete Seele ganz konventionell von einem Engel emporgehoben, erwartet von einem segnenden Gottvater über den Wolken, während die ebenfalls nackten Verdammten unten weiter in den Flammen schmoren.

ZITIERTE LITERATUR

Martin Büchsel, *Albrecht Dürers Stich Melencolia, I. Zeichen und Emotion – Logik einer kunsthistorischen Debatte*, München 2010

Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*, hg. v. Floyd Dell/Paul Jordan-Smith, New York 1955

Donat de Chapeaurouge, Die Darstellung der Seele in der bildenden Kunst des Mittelalters, in: Gerd Jüttemann/Michael Sonntag/Christoph Wulf (Hg.), *Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland*, Weinheim 1991, 104–122

Karl Giehlow, Dürers Stich Melencolia I und der maximilianische Humanistenkreis, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* 26, 1903, 29–41; 27, 1904, 6–18 und 57–78

Bernd Irrgang, *Der Leib des Menschen. Grundriss einer phänomenologisch-hermeneutischen Anthropologie*, Stuttgart 2009

Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London 1964

Erwin Panofsky/Fritz Saxl, *Dürers ‚Melencolia · I‘. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig/Berlin 1923

Johann David Passavant, *Le peintre-graveur*, Bd. 3, Leipzig 1860

Leonhard G. Richter, *Dürer-Code. Albrecht Dürers entschlüsselte Meisterstiche*, Dettelbach 2014

Friedo Ricken, Seele, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 9, Basel 1995, 1–11

Hans Rupprich (Hg.), *Dürer. Schriftlicher Nachlaß*, Bd. I, Berlin 1956

Thomas Schauerte, *Dürer. Das ferne Genie*, Stuttgart 2012

Heinrich Schipperges, Melancholia als ein mittelalterlicher Sammelbegriff für Wahnvorstellungen, in: Lutz Walther (Hg.), *Melancholie*, Leipzig 1999, 49–76

Rolf Sprandel, Die Seele der Analphabeten im Mittelalter, in: Jüttemann/Sonntag/Wulf 1991, 97–103

Peter-Klaus Schuster, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, 2 Bde., Berlin 1991

Michael Stadler, Renaissance: Weltseele und Kosmos, Seele und Körper, in: Jüttemann/Sonntag/Wulf 1991, S. 180–197

Felix Thürlemann, *Dürers doppelter Blick*, Konstanz 2008

Heinrich Wölfflin, Zur Interpretation von Dürers Melancholie, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1, 1923, 175–181

ders., *Die Kunst Albrecht Dürers*, München⁵1926

DR. HARALD TESAN