

Am Bild vorbei: Anmerkungen zur Melencolia-Deutung von Harald Tesan in *Kunstchronik* 69/12, 2016, 574–583

Wie der Titel dieser Bemerkungen zu Harald Tesans Beitrag „Dürers MELENCOLIA I als subversives Seelenbild“ bereits zum Ausdruck bringt, werden seine – hier natürlich nicht detailliert zu rekapitulierenden – Ausführungen sehr kritisch gesehen. Mit welchem Recht, soll an einigen entscheidenden Aspekten der Bilddetaildeutung aufgezeigt werden (vgl. auch Rainer Hoffmann, *Im Zwielight. Zu Albrecht Dürers Meisterstich Melencolia I*, Köln u. a. 2014). Die philosophischen, platonisch-aristotelischen oder christlich-theologischen Überlegungen, die durch entsprechende Bildbeobachtungen und Bildbeschreibungen bestätigt werden sollen, werden nur am Rande erwähnt und nicht diskutiert.

Tesan geht es um die „Revision der Überinterpretationen“, wie sie in zahlreichen „geistreichen und bisweilen in sich logisch klingenden Interpretationen“ zu erkennen seien; doch sei es nicht immer gelungen, diese Deutungen „überzeugend mit dem auf dem Blatt Sichtbaren in Einklang zu bringen“. Tesan unternimmt zwar den Versuch, seine Interpretationen mit dem auf dem Blatt Dargestellten, zu Sehenden und zu Entziffernden in Einklang zu bringen, doch auf fragwürdige Weise, indem er nämlich das „auf dem Blatt Sichtbare“ forciert sozusagen „auf Linie“ bringt und mit seinen Thesen kompatibel macht. So erfüllt auch er die in seinem ersten Satz zitierte Prognose Heinrich Wölfflins, dass Albrecht Dürers Meisterstich mehr und mehr „zum Tummelplatz aller möglichen spekulativen Theorien“ werde.

Beispielsweise kommt die *Melencolia*-Figur nur als „eine androgyne Gestalt, deren Kopf aufgestützt auf ihrem Arm ruht“, vor. Viel mehr wird über diese zweifellos stattliche Frau, die als „menschliche Identifikationsfigur“ begriffen wird, nicht gesagt. Es wird nur nebenbei erwähnt, dass sie „eine große geflügelte Gestalt verkörpert“, doch nicht, warum sie so gezeigt wird; auch nicht, dass sie, erzengeleichen beflügelt, mit ihren Schatten- und Lichtseiten wesentlich mehr ist als nur eine menschliche Figur; und ebenfalls nicht, wo und wie sie sitzt, in welcher gegenständlichen, weiten landschaftlichen und kosmischen Umgebung mit Putto, Hund und dem fledermausähnlichen Flugwesen mit dem *Melencolia I*-Titulus in den Krallen über dem Meer. Weder wird gesagt, dass sie in der rechten Hand einen bedeutsamen Zirkel merkwürdig gedankenlos unprofessionell über einem fest verschlossenen Buch hält, noch findet sich ein Hinweis auf die Einzigartigkeit des Blickes der Melencolia, bei dem es sich um die Ausnahme-Erscheinung des Meisterstiches, um das einzige Lebenszeichen in der ansonsten leblos deprimiert wirkenden Welt der Melencolia handelt. Sicherlich müssen und können all diese attributiven emblematisch-allegorischen Einzelheiten in einem Zeitschriftenaufsatz nicht extensiv und explizit thematisiert werden, doch spielen sie als wesentliche Aspekte in Tesans Argumentation nicht einmal indirekt eine Rolle. Die auch im Zwielight ihrer Melancholie so blendende Erscheinung der Melencolia bleibt ausgeblendet.

Wenn Tesan von der Melencolia bemerkt, dass sie „auf den ersten Blick eine Art Verkündigungengel [ist], der keine Heilsbotschaft im herkömmlichen Sinn mehr zu überbringen hat“, dann ist zu fragen, ob das so stimmt. Dass die Melencolia nicht als Heilsbotschafterin zu begreifen ist, sieht man sofort; doch dürfte es schwierig sein, die großmächtige Gestalt auf den ersten Blick mit einem

der in der christlichen Bilderwelt immer wieder großartig erscheinenden Engel der Verkündigung an Maria auch nur andeutungsweise in Verbindung zu bringen. Es gibt keinen deprimiert auf dem Boden hockenden Erzengel Gabriel. „In Physiognomie und Tracht“ gleiche der Melencolia „am meisten der strafende Erzengel Michael aus der *Vertreibung aus dem Paradies*, dem dritten Blatt der *Kleinen Holzschnittpassion*“. Da mag es, was Aussehen und Gewandung betrifft, vielleicht Vergleichsmöglichkeiten geben; doch stellt der in der Bibel nicht als Michael bezeichnete Cherubim mit dem erhobenen Schwert, der Adam und Eva buchstäblich handfest aus dem Paradies drängt, eine ganz andere, eine machtvolle Erscheinung dar. Auf Dürers Holzschnitt handelt er entschieden engagiert, indem er Gottes irreversible Weisung zur Verbannung des ersten Menschenpaares energisch exekutiert. Auch ist die Melencolia nicht mit Michael, dem siegreichen Engel des Kampfes gegen Luzifer, der Apokalypse und des Weltgerichtes in der Rolle eines „betrübt herumhockenden Seelenwägers“ zu konnotieren, nur weil an dem Bauwerk hinter ihr und genau über dem Putto eine Waage hängt.

Und der Putto, diese besondere Begleitperson der Melencolia, in der Mitte des Bildes? Er sei, so Tesan, „wie der große Genius bekleidet“ und wiederhole dessen Sitzhaltung. Der geflügelte Putto sitzt oder hockt zwar auf seinem Mühlstein wie die Melencolia unten auf einer Stufe. Doch während er ein kurzes Kleidchen trägt, das einen nackten Unterarm und seine nackten Unterschenkel sehen lässt, ist sie ausgesprochen üppig gewandet. Und auch die „Sitzhaltung“ des Putto-Engels ist eine ganz andere als die der Melencolia. Sie hat ihren konzentrierten Blick aus dem leicht erhobenen Gesicht weder auf das Buch unter ihrem rechten Arm noch auf den in der rechten Hand über dem Buch positionierten Zirkel gerichtet, sondern nach oben in eine vielleicht bestimmte, vielleicht unbestimmte Ferne. Durch den emporgerichteten offenen Blick ihrer hell aus verschattetem Gesicht leuchtenden Augen, durch den energisch auf dem Knie abgestützten linken Arm mit der zur Faust geballten Hand an der Wange und durch den auf-

fallend kräftigen Lichtschein, der ihre ganze linke Körperseite mit dem Flügel erleuchtet, aber die rechte Seite in Schatten taucht, wirkt sie doch irgendwie erhaben, jedenfalls nicht aussichtslos melancholisch deprimiert. Sie ist eine große Gestalt im Zwielficht ihrer Zweifel.

Der kleine Putto dagegen beugt sich über seine Tafel, die er (wie auch seinen Griffel/Stift) fest, fast verkrampft über den Knien hält und auf der er den diversen kunsthistorischen Deutungen seiner Tätigkeit entsprechend schreiben, zeichnen, rechnen oder auch nur kritzeln soll. Viel eher scheint er, der – in markantem Gegensatz zur Melencolia – so merkwürdig ausdruckslos leere Augen hat, laut Panofsky „fast den Eindruck der Blindheit“ zu vermitteln und als in sich gebannter *putto melancholicus* überhaupt untätig zu sein. So kann er weder als „fleißig lernendes ‚Menschlein‘“ noch als „Allegorie des philosophischen Triebes, den Platon *eros* nennt“, gesehen werden. Und mit seinem düsteren Gesichtsausdruck kann der Putto-Engel, auch wenn er über Flügel, freilich nur sehr kleine, verfügt, die „Tugend, sich vom Sinnlichen zum Geistigen zu erheben“, nicht repräsentieren.

Besondere Aufmerksamkeit gilt dem Gegenüber der Melencolia: dem „ziemlich präzise konstruierten, geometrisch komplizierten Gebilde“ des allgemein neutral als Polyeder bezeichneten und den Bildraum auffällig mitbeherrschenden Steinblocks, auf den die Melencolia allerdings ihren Blick nicht richtet. Es ist ausgerechnet das schemenhafte totenkopffähnliche Vexierbild auf der frontalen Seite des Polyeders, das von Tesan als „diskreter Hinweis“ darauf verstanden wird, dass der kunstvoll bearbeitete Stein „nicht allein ein stereometrischer Körper ist, sondern einer, dem seelische Eigenschaften innewohnen“. Das „polyedrische Seelengehäuse“ könne in seiner „Mehrfachbedeutung“ ein „Raumzeichen für die verklärte Andersartigkeit des nach seiner Auferstehung zu endgültiger Leiblichkeit gelangten Menschen sein“. Als „Metapher für die unteilbare, gleichwohl vom vergänglichen Körper abgekoppelte Seele“ signalisiere der steinerne Polyeder in seiner Gestalt, „Sinnbild der im Körper eingekerkerten, aber zur Erkenntnis befähigten Seele zu

sein, die zum Licht göttlicher Weisheit aufsteigen wird“. Diese beseelende Ansicht des mit einem Vexierbild-Totenkopf ausgezeichneten Polyeders mutet gewagt an.

Bedenklich ist es auch, wenn Tesan auf die Kosmos-Phänomene des Meisterstiches zu sprechen kommt: „Die leuchtenden Himmelsphänomene in *Melencolia I* – der Stern bzw. der 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.“ Das mag hinsichtlich der Philosophie Platons, auf dessen *Timaios* sich Tesan vielfach beruft, vielleicht zutreffen; und das auch hinsichtlich des Regenbogens, der auf dem zwielichtig zweideutigen Dürer-Bild durchaus als das alttestamentliche Zeichen des Heiles begriffen werden kann. Doch den Stern durch die Konnotation mit einer „Geburt“ ebenfalls heilsgeschichtlich zu deuten, verkennt hier das auch von Tesan als Komet, von anderen als Meteor benannte Himmelsphänomen. Als Symbol einer Geburt, bei dem im christlichen Kontext zweifellos primär an die Geburt Christi und den Stern von Bethlehem zu denken ist, kann das himmlische Komet-Phänomen des *Melencolia*-Stiches nicht gesehen werden. Im Gegensatz zum Stern der neutestamentlichen Berichte von der Geburt des Heilands, der als Zeichen des Heiles die drei Sterndeuter, Weisen, Magier oder Könige aus dem Morgenland zum neugeborenen Kind sicher begleitet und führt, handelt es sich bei dem *Melencolia*-Kometen um ein kosmisches Zeichen des Unheils, einer Katastrophe; in der Atmosphäre mit riesigem Feuerschweif verglühend und das ganze Weltall noch mit apokalyptischen Lichtstrahlen erfüllend, stürzt er aus dem Universum herab auf die im Hintergrund des Bildes zu sehende nahe Erde.

Mehr als nur seltsam wirkt es, wenn Tesan unter dem Abschnitttitel „Platonischer Kruzifixus“ Wölfflin und anderen eine „auf Verwirrung durch herumliegende Gegenstände konditionierte Sichtweise“ attestiert, wenn sie die (höchst präsenten) chaotischen Verhältnisse auf Dürers Denkbild entsprechend wahrnehmen und, wie eben Wölff-

lin, „in dem Dissoluten der Komposition“ einen Hinweis zu erkennen meinen auf das „Dissolute der geistigen Verfassung“ der *Melencolia*. Aufgrund dieser Verwirrung sei einem „konstituierenden Element körperlicher Veranschaulichung keine Bedeutung beigemessen“ worden. Bei dem konstituierenden Element soll es sich um „die anthropomorphe Anordnung des Gerätestillebens zu Füßen der großen geflügelten Sitzfigur“ handeln. Für Tesan bildet das auffällige Geräte-Sammelsurium eine nach Art Arcimboldos zusammengefügte Vexierbild-Assemblage, die sich zum Bild des am Boden liegenden zu Tode geschundenen und gekreuzigten Jesus emblematisch konfigurieren. „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.“

Doch um zu dieser klaren Botschaft der Vexierbild-Konfiguration zu kommen, muss Tesan erst einmal die einzelnen Objekte einer kombinatorischen Zwangsmaßnahme unterziehen. Er zwingt die handwerklichen Geräte, die wie verloren, unbenutzt oder sinnlos unbrauchbar geworden unter der *Melencolia* verstreut auf dem Boden liegen, fast schon brutal zu einer einzigen sinnbildlichen Figur zusammen: Die Kugel als Kopf, Formholz und Zange als ausgebreitete Arme, Säge und Lineal als „überkreuzte Beine“ bildeten „subtil“ einen „Androiden“; unter diesen *objets perdus* stelle der Hobel dann den Rumpf des Körpers dar, neben dem der lange Griff der Säge, die als Bein gedeutet wird, fast bis unter den „Zangen“-Arm reicht und somit wohl kaum mehr als Bein in Betracht kommt; der senkrechte kräftige Griff des Hobels veranschauliche – „als derber Künstlerwitz aufzufassen“ – seinerseits auch noch als „ein groteskes Detail ein erigiertes Glied“ – und das am Leichnam des vom Kreuz abgenommenen Jesus, als ginge es hier um die bei Dürer nicht seltenen Auftritte entsprechend ausgestatteter Faune oder Satyrn.

Ähnlich fragwürdig stellen sich die Verhältnisse dar, wenn der große, ziemlich ausgehungerte und irgendwie nackt aussehende, in sich zusam-

mengerollte, schlafende oder nur vor sich hin dösende, unten vor der Melencolia und zwischen Polyeder und Kugel liegende Hund „höchst bedeutungsträchtig“ gleichzeitig als „Schaf“ und somit als *agnus Dei* und „Symbol der Auferstehung Christi“ verstanden wird. Diesem zweifelhaften „Zwitterwesen“ Schaf-Hund oder Hund-Schaf wird außerdem als Vexierbild-„Doppelgänger“ noch ein zweiter Hund zugesellt, „dessen Körper aus Gewandfalten und dessen Kopf aus einem herabgerutschten Beutel gebildet ist“; gemeint sind auf der linken Seite der Melencolia die dichten Falten ihres Kleides und ihre am Boden liegende Tasche. So soll „das im geistigen Auge des Betrachters sich einstellende Bild sofort wieder verschwinden, die Wahrnehmung an diesem Punkt halluzinogen von einer Assoziation zur nächsten pendeln“. Der Künstler initiiert dadurch „augenzwinkernd“, also bewusst, „eine Reflexion über tiefeschürfende Fragestellungen“, z. B. über die in der Renaissance als erkenntnistheoretische „Disziplin“ verstandenen Probleme der Seelenlehre. Hier wird, was nicht passt, passend gemacht und erhält der „zweite Hund“ einfach dank eines zusätzlichen Knopfes an der Tasche noch ein drittes Auge; und so wird aus ihm ein apostrophierter „Hund“, also kein echter, nur frei assoziierter oder gar halluzinierter. Wozu sollen, ist zu fragen, solche eindeutig fragwürdigen Vexierbild-Operationen oder auch -Einbildungen dienen? Dürers Meisterstich *Melencolia I* ist in einem ganz eminenten Sinn doch wahrlich Vexierbild genug.

Das „geistige Auge des Betrachters“ resp. seine „Imagination“ kommen ebenfalls ins Deutungsspiel, wenn es um das Verständnis der Leiter geht, die hinter der Melencolia und dem Putto an der Wand des rechts den Bildraum imposant begrenzenden Bauwerkes lehnt. Den diversen Interpretationen dieses Werkzeugs (wie des Bauwerkes) fügt Tesaan eine ganz spezielle hinzu, wenn er notiert, dass die Leiter „nach dem Prinzip einer Lastenrampe funktioniert“, über die als „schiefe Ebene der Polyeder mit der gleichen Technik in den Himmel geschickt werden soll, mit der Maurer Steinquader nach oben hieven“. Dabei komme „das Prinzip des Flaschenzugs“ bzw. des „Seilzug-

mechanismus“ zum Einsatz, auf dem auch das Funktionieren der „Seelenwaage“ und der „Totenglocke“, die an den Wänden des Bauwerkes aufgehängt sind, basiere.

Da diese auf das „Prinzip der Mechanik“ verweisenden Detaildeutungen kein *fundamentum in re* in Dürers Meisterstich selber haben, sei „andauernd die Vorstellungskraft des Betrachters gefordert“, dessen „Imagination“ es der Künstler überlasse, „das Seil nun allerdings auch anzulegen“, d. h. den Seilzug imaginativ zu installieren und zu aktivieren. Denn: „Nur in der Imagination gelingt der steile Aufstieg des schweren Seelenbehältnisses [des Polyeders] über die Himmelsleiter.“ Doch genau an dem Punkt entsteht das Problem, dass durch die wie auch immer veranlagte Phantasie des Betrachters beliebig – am Bild vorbei – Objekte oder Funktionen in das Bild hineinkonfiguriert, hineingeheimnisst und hineingedeutet werden können, die den Prozess des Bilderkennens und Bilddeutens inhaltlich auf fragwürdige Weise willkürlich bestimmen. So stellt sich z. B. die Frage, wozu es denn einen „Flaschenzug“ und eine „Lastenrampe“ zum Transport braucht, wenn dem immens schweren „polyedrischen Seelengehäuse“ des kunstvoll bearbeiteten Felsbrockens ein „Aufstieg [!] über die Himmelsleiter“ zugetraut und zugemutet wird – wie auch immer ein solcher zu imaginieren wäre.

Das gravierende Problem von Harald Tesans Deutung des Meisterstichs *Melencolia I* als „subversives Seelenbild“ besteht darin, dass sie nicht vom Bild ausgeht, sondern am Bild vorbei-, über das Bild hinweggeht und es sogar anders figuriert. Dürers Kupferstich aus dem Jahr 1514 ist zweifellos ein subversives, weil ausgesprochen rätselhaft-mysteriöses Denkbild, dessen „Geheimnis“ letztlich nicht gefunden werden kann und vielleicht auch gar nicht gefunden werden soll. Subversiv geht Tesaan jedoch seinerseits vor, indem er neben dem auffälligen selektiven Beiseitelassen zahlreicher anderer bedeutender Aspekte z. B. die diversen Gerätschaften zu Füßen der Melencolia zu einem „platonischen Kruzifixus“ zusammenvexiert. Nur so findet er einen Beleg für seine „These“, dass „aus Dürers platonischem Kruzifixus in Ver-

bindung mit dem spiritualistischen Seelenpolyeder das für die Zeit durchaus symptomatische Unbehagen darüber [spricht], 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“. Tesans Deutung des Meisterstiches beruht letztlich auf der fragwürdigen, weil durch Bilddetails nicht belegbaren Prämisse, dass die „tiefe Krise“, die in dem Stich zwei-

fellos Bild wird und anschaulich zum Ausdruck kommt, „in weit geringerem Maß eine intellektuelle oder künstlerische gewesen sein [dürfte], wie vielfach vermutet, sondern vor allem eine Glaubenskrise“.

DR. RAINER HOFFMANN
Am Pesch 24, 40625 Düsseldorf,
rho313@web.de

NEUES AUS DEM NETZ

Forschungsplattform „Erdteilallegorien im Barockzeitalter“ online

Nirgendwo hat der Barock eine solche Dichte an Allegorien der vier Erdteile – Europa, Asien, Afrika und Amerika – hervorgebracht wie im Süden des Heiligen Römischen Reiches. In ihnen manifestieren sich die Vorstellungen des Barock von der Gestalt der Welt, ihrer politischen, sozialen und spirituellen Ordnung, vom Fremden wie vom Bekannten. Die Datenbank „Erdteilallegorien im Barockzeitalter im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation (Süddeutschland, deutschsprachige österreichische Erblände)“ (<http://erdteilallegorien.univie.ac.at>) entstand über einen Zeitraum von vier Jahren (2012–2015) im

Rahmen des Projekts „Diskurs- und kunstgeschichtliche Untersuchung von Erdteilallegorien“ an der Universität Wien, Historisch-kulturwissenschaftliche Fakultät, Institut für Geschichte. Untersuchungsgegenstand dieses Projektes sind Erdteilallegorien auf räumlich verankerten Bildträgern innerhalb von Klöstern, Schlössern, Kirchen/Dorfkirchen, Gärten, Bürgerhäusern und auch auf öffentlichen Plätzen in ihren ursprünglichen Ausstattungskontexten. Bauschichten sind ebenso erfasst wie Künstler, Auftraggeber und Werkverzeichnisse. Die umfangreiche Datenerhebung des Projektteams hat insgesamt 407 Erdteilallegorien im Süden des Heiligen Römischen Reiches zutage gebracht. Der Untersuchungszeitraum zieht sich vom Ende des 16. Jh.s bis zur Mitte des 19. Jh.s, wobei der Schwerpunkt im 18. Jh. liegt. Als Untersuchungsgebiet fungiert der südliche Teil des Heiligen Römischen Reiches. Als wesentliche

Grenze nach Norden ist der Main und das Erzgebirge bzw. auf polnischer Seite das Katzengebirge anzusehen. Im Fokus der Untersuchung standen Süddeutschland, Österreich und Südtirol. Die Tschechische Republik und Schlesien mussten aus praktischen Gründen zum gegenwärtigen Zeitpunkt ausgeschlossen werden.

Open-Access-Journal „JAMS“ erschienen

Mit Fragen zum internationalen Kunstmarkt beschäftigt sich das „Journal for Art Market Studies“ (JAMS) am Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik der TU Berlin, wo auch das Forum Kunst und Markt (FOKUM) angesiedelt ist, in dem das neue Open-Access-Journal erscheint (www.fokum-jams.org). Das erste Heft der englischsprachigen Zeitschrift beleuchtet das Thema „The Pricing of Art – Makers, Markets, Museums“ und präsentiert Beiträge zur Preisbil-