

Melencolia § 1

Martin Büchsel
**Albrecht Dürers Stich
 Melencolia, I.** Zeichen und
 Emotion – Logik einer kunsthistorischen
 Debatte. München, Wilhelm
 Fink Verlag 2010. 240 S., Ill.
 ISBN 978-3-7705-4962-7. € 29,90

Die Interpretationen von Dürers „Melencolia § I“ (1514; *Abb. 1*) reißen nicht ab. Heinrich Wölfflins Orakelspruch (1923), dass die „Melencolia“ ein „Tummelplatz der Deutungen“ bleiben werde, hat sich bewährt. Durch die Vielzahl an dargestellten Dingen, die in ihrer Kombination und Verortung keiner Bildtradition angehören, ist Dürers Kupferstich von Widersprüchen und Vieldeutigkeiten geprägt, die sich bislang einer eindeutigen Lesbarkeit verweigert haben. Mit dem bis dahin umfassendsten Deutungsversuch von Klibansky/Panofsky/Saxl (1964) schien die größte Annäherung an die Bedeutung des geheimnisvollen Bildes vollzogen. Doch bald wurde Kritik laut an der ikonographischen Synthese von Saturn, Melancholie und Geometrie, die in der pathologischen Depression gipfelt. Kritiker reduzierten die Methode häufig auf die Suche nach einer Textvorlage für Dürers Bilderfindung. In seiner Dissertation zu Dürers „Melencolia“ (publiziert 1991) spitzte Peter-Klaus Schuster die ikonographische Methode zu, indem er jegliche Deutungsoffenheit zu überwinden suchte. Als abgestuftes und einheitliches Wissensprogramm wollte er den Stich verstehen, in dem die Melancholie als Gemütszustand lediglich eine periphere Störung auf dem Weg zur Gotteserkenntnis sei. Schuster hatte seine Thesen bereits 1982 im *Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* vor-

gelegt. Ein Jahr später meldete sich Martin Büchsel mit neuen kontroversen Deutungen im *Städels-Jahrbuch* (Nr. 9, 1983) zu Wort, auf denen seine jüngste Publikation zum Thema basiert, die nach nunmehr 28 Jahren 2010 erschienen ist. Es ist ein geistreiches Buch von umfassender, humanistischer Bildung, besonnen in der Argumentation, stringent und erhellend in der Beweisführung. Aber auch Büchsels Unternehmen führt – wie alle bisherigen – zu keiner ganzheitlichen Lösung des methodischen Deutungsproblems. Seine philosophischen und moraltheologischen Prämissen könnten an Überzeugungskraft gewinnen, wenn neuere, bislang unbeachtete Forschungsansätze in die Analyse integriert würden. Hierauf ist zurückzukommen.

METAMORPHOSEN IM BILD

Mit der Stärkung der Emotionsforschung und Untersuchung frühneuzeitlicher Angstzustände (Heilungsgewissheiten, Trauer, Angst vor dem Gottesgericht, Verlustängste, Depression) versucht Büchsel nicht nur, eine grundsätzlich innovative Deutungsperspektive aufzutun und die „Melencolia § I“ in neue, geistesgeschichtliche Kontexte zu stellen. Er bietet darüber hinaus auch eine wissenschaftsgeschichtliche Einordnung der bislang maßgebenden Studien zu Dürers Kupferstich, um die ausgewegenen Sackgassen zu kurz greifender Ikonologie aufzuzeigen. Denn, so argumentiert Büchsel mit Wölfflin, „das Bild des Dissoluten kann genauer gelesen, aber nicht auf die positive Bedeutung von Zeichen festgelegt werden. Die Konfrontation mit der Ikonographie macht es als Negation ikonographischer Kodifizierung verständlich.“ (17) Büchsel sucht seinen methodischen Weg in der Emotionsforschung, weil er davon ausgeht, dass sich Dürers „Melencolia § I“ die Intellektuellen-Depression als allgemeines (nicht künstlerspezifisches) psychosomatisches Phänomen zum Thema mache.



Abb. 1 Albrecht Dürer, Melencolia I, 1514 (Büchsel 2010, Abb. 1)

Büchsels Analyse fußt auf zwei Ovid-Zitaten, die bereits in seinem Aufsatz von 1983 diskutiert wurden. Da ist zum einen *Ariadnes Brief an Theus*, in dem die Alleingelassene ihr Schicksal beklagt. Dürers eigener Rekurs auf den Ariadnemythos wird rezeptionsgeschichtlich durch Antonio Francesco Donis Holzschnitt der Ariadne auf Naxos (1552) nahegelegt, der deutliche motivische Anlehnungen an den Melancholiestich offenbart: So Ariadnes zur Untätigkeit erstarrtes Sitzmotiv und die Segelschiffe am Meereshorizont, die in

Dürers Stich ihr Pendant in einem fast unsichtbaren Segler haben, der an der Horizontlinie verschwindet. Doch geht es Büchsel nicht darum, Dürers Stich als „Ariadne auf Naxos“ zu deuten, vielmehr den Mythos als ‚Hintergrundrauschen‘ des Bildes zu verstehen.

Zum anderen führt er ein zweites Ovid-Zitat an, das von Klibansky/Panofsky/Saxl bereits am Rande behandelt, jedoch wie das Ariadnemotiv in seiner grundlegenden Bedeutung nicht erkannt worden war: die Verwandlung der Töchter des Mi-

nyas in Fledermäuse. Eine Fledermaus ist bekanntlich der Titulusträger in Dürers Stich, und in zahlreichen humanistischen Schriften der Zeit sowie in der späteren Emblematik symbolisiert sie zwielichtige, geistige Nacharbeit und diabolische Falschheit. Die Bibel, die Kirchenväter und Isidor von Sevilla kannten die Fledermaus bereits als dämonischen Nachtvogel, der das Licht flieht. Das „Sprechen“ der Fledermaus wird bei Ovid zudem als ein Zischen (*stridere*) beschrieben. Dieses findet sich nach Büchsel in der Inschrift selbst. Das „I“ ist unterschiedlich interpretiert worden, unter anderem seit 1851 des öfteren als Buchstabe I, der den Imperativ von „ire“ meint und von Büchsel auch als Zischlaut der Fledermaus gedeutet wird – die Nacharbeit steht für die vergebliche philosophische Arbeit, die zirpenden Stimmlaute für die Trübheit des vermeintlichen Wissens.

POLYVALENZEN DER UNORDNUNG

Dieses Präludium füllt eine Lücke in der Studie von Klibansky/Panofsky/Saxl, liefert aber, wie der Autor selbst betont, noch nicht den Schlüssel zu einer neuen ikonographischen Deutung (41). Im Gegenteil: Eindringlich zeigt Büchsel nun die „Grenzerfahrungen der Ikonographie“ auf, indem er die Polyvalenz der Zeichen und Symbole diskutiert. Bereits die bekränzte Frau mit Flügeln (Genius?) kann nicht einfach als Personifikation der Melancholie verstanden werden, deren untätige Dumpfheit und Erdverbundenheit der saturnalischen Schwarzen Galle entstammt, wie sie Klibansky/Panofsky/Saxl herzuleiten versuchten. Denn ihr Blick ist gerade nicht auf den Boden gerichtet, sondern schweift aradnegleich in weite Ferne, vielleicht zum Horizont, wo das winzige Schiff kaum noch zu sehen ist. Für Büchsel personifiziert sie Melancholie, Geometrie und Ariadne gleichermaßen.

Ähnlich die Polyvalenz der Leiter: Sie ist Zeichen des Bauhandwerks, Negation der Tugendleiter und Passionswerkzeug. Und der Rhomboeder mag als Überbietung platonischer Geometrie verstanden werden, doch auch wieder nicht, denn der „Klotz“ (Wölfflin) in Dürers Stich ist zu unregelmäßig gestaltet, als dass er das Prinzip der Messung symbolisieren könnte (65). Die Grammatik

des Dissoluten hebt folglich jegliche Ordnungsprinzipien im Bild auf und führt in die Orientierungslosigkeit, der jeder Betrachter ausgesetzt ist, der alle Gegenstände und Figuren in der widersprüchlichsten Weise vorfindet. Vor diesem Hintergrund betont Büchsel zu Recht, dass Dürers Melancholiestich als eine subkutane Bildkritik zu verstehen sei, die sich gegen die Text- bzw. Programmillustration wende. Gerade weil die „Melencolia“ keine einfache Grammatik benutze und daher nicht entzifferbar sei, eröffne sie einen Diskurs, der anderen Bildern fehle: „Dürers Stich kann als sukzessive Zurückweisung plakativer Bildwahrheiten – auch wenn sie eine humanistische Botschaft haben – gelesen werden“ (81).

Im zweiten Kapitel zeigt Büchsel die unterschiedlichen Melancholienmodelle auf, die in der Medizingeschichte und Moraltheologie ihre Wurzeln haben. Von der Vorstellung der Melancholie als Krankheit waren Klibansky/Panofsky/Saxl ausgegangen. Im Gegensatz dazu zeigt Büchsel, dass die Melancholie seit dem Mittelalter auch als Naturzustand verstanden werden konnte (90-93) – eine Sichtweise, die wiederum die Moraltheologie auf den Plan rief, die den medizinischen Determinismus zurückwies und stattdessen die „acedia“ (unterbliebene Sorge) als Ursache der Melancholie be- und damit zur zentralen Lasterkategorie ernannte. Für Thomas von Aquin war „acedia“ das Gegenteil von „caritas“ und vor allem die Voraussetzung für die „curiositas“. Aus moraltheologischer Perspektive war also die Melancholie keine Krankheit, sondern Folge einer lasterhaften Haltung, die den Forschenden durch falsche Neugier vom Pfad der Tugend abbringt, weil er nicht nach der Erkenntnis Gottes strebt. Dieser Hochmut kann zu Schwermut führen, wenn die eigene Gewissensprüfung den dämonischen Wissensdurst offenlegt, der ihn an der eigenen Heilsgewissheit zweifeln und in eine Depression verfallen lässt, die sich mit Reue und Bußfertigkeit paart. Der moraltheologische Zusammenhang liefert einen wichtigen Zugang zum Verständnis von Dürers Melancholiestich, indem er den forschenden Wissensdurst als lasterhafte Gefahrenquelle identifiziert. Diese Form der melancholischen Selbsterfahrung

bespricht auch Marsilio Ficino in seinem Text *De vita triplici* (1489). Während Klibansky/Panofsky/Saxl in Ficanos Werk den Schlüssel zum astrologischen Melancholiekonzept unter der Vorherrschaft Saturns sahen, versucht Büchsel hingegen, die Macht der Sterne zu brechen und stattdessen die Intellektualisierung eines depressiven Bewusstseins in Ficanos nicht immer widerspruchsfreien Ausführungen zu stärken (121).

„EMOTIONAL TURN“

Im dritten Kapitel wird „die Melancholie bis zu ihrem Endpunkt getrieben“. Hier erhält die Ausgangsthese, dass Dürers Stich kein fertiges Konzept zugrunde liege, zusätzliche Überzeugungskraft. Büchsel betont wiederholt im Gegensatz zu Schuster, dass es um die Zerstörung der Hierarchie des Denkens geht (135). Denn keiner der im Stich dargestellten Gegenstände offenbart ein Zeichensystem der „artes“, alle verweisen vielmehr im Rahmen des bereits von Wölfflin konstatierten Dissoluten auf die Negation ihrer Zeichenbedeutung. Dies führt zur Verschränkung von Melancholie und „acedia“, einem emotionalen Zustand, der auf Gottesferne durch Hybris beruht; das erwähnte Emblem der Fledermaus verweist auf Verzweiflung ob der Unerreichbarkeit der Wahrheit und auf die Angst vor dem Weltgericht.

Eben diese Endzeitvision ist dem Stich bekanntlich inhärent, und für Büchsel ist sie die Quelle der im Bild erzeugten geistig-emotionalen Stimmung. Der Komet, der Regenbogen, der Mühlstein und die Waage sind immer wieder als eschatologische Zeichen gedeutet worden. Für Büchsel kulminiert der Stich regelrecht in der vielseitigen Anspielung auf die Apokalypse. Sie evoziert die Angst vor dem letzten Gericht und stimuliert die Emotionen Trauer und Verzweiflung (149-155). Unter diesen Vorzeichen bleibt Dürers Melancholie der mittelalterlichen Moralthologie verhaftet. Der Humanismus, so Büchsel, nobilitierte die Melancholie nicht, sondern überließ sie dem Lasterkatalog. Entsprechend durchbricht Dürers „Melencolia § I“ diese Tradition nicht und gebärdet sich ebenso wenig als Anwältin des melancholischen Künstlertages.

Mit Büchsels Buch dürfte endgültig klar geworden sein, dass die ikonographische und ikonologische Methode nicht allein das Aufsuchen möglicher Textvorlagen meint, sondern die Beschäftigung mit Bildern, die eine eigene Semantik und bisweilen eben auch eine Grammatik des Dissoluten entwickeln. Trotz dieser Erkenntnis stimmt Büchsel jedoch nicht in die oft reflexhafte Panofskykritik ein. Stattdessen geht er behutsam mit der Studie von Klibansky/Panofsky/Saxl um und zeigt, dass sie weit entfernt davon ist, in Dürers Stich lediglich eine Textillustration zu erkennen. Sie ist vielmehr eine Synthese aus den Untersuchungen zu Saturn und Melancholie, Text- und Bildquellen und Dürers eigener Melancholieerfahrung und verschafft der Interpretation eine prinzipielle Offenheit. Die methodische Weiterentwicklung besteht bei Büchsel darin, den Pfad des Neuplatonismus zu verlassen, sich mittelalterlichen Traditionen verstärkt zuzuwenden und die Emotionsforschung einzubeziehen.

MELANCHOLIE UND RECHT

Doch sollten die Akzente trotz aller Deutungs Offenheit nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie axiomatisch von zwei Ovidzitataten und moraltheologischen Thesen ausgehen, die zwar überzeugend, aber doch nicht zwingend sind. Sie hängen gewissermaßen an einem seidenen Faden, der leicht reißen kann, wenn man die Axiome ändert. Vielleicht ist das der Grund, warum Büchsel beiläufig über neueste Forschungsansätze hinweggeht. Es ist bedauerlich, dass er die Erkenntnisse von Elfriede Scheil (Albrecht Dürers *Melencolia* § I und die Gerechtigkeit, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 70, 2007, 201-214) nicht aufgreift. In Anm. 184 (76-77) lehnt er ihre Thesen kurz und bündig ab; in seiner Bibliographie fehlt der Titel. Dabei bietet der Aufsatz sehr viele Berührungspunkte: Zahlreiche Details des Melancholiestichs konnte Scheil einer klaren Gerichtsikonographie zuordnen, auch wenn sie dabei methodisch bisweilen zu monokausal vorgegangen sein mag (Büchsel nennt es „assoziative Identifikation“ der Zeichen). Grundsätzlich zu denken geben könnte aber wenigstens der Hinweis Scheils auf das ornament-

ähnliche Zeichen in der Inschrift zwischen „Melencolia“ und der Zahl oder dem Buchstaben (wenn man Büchsel folgt) „I“. In keiner Studie sind die beiden „C“ gedeutet oder gar erwähnt worden, die oben einmal richtig herum und darunter spiegelverkehrt aneinander gefügt sind. Büchsel zitiert den Titel wie die bisherige Forschung: „Melencolia, I“. Er dürfte aber richtig heißen: „Melencolia § I“. Denn das vermeintlich bedeutungslose Ornament ist als Paragrafenzeichen zu lesen. Hierauf deutet zumindest die Typographieforschung hin (Wilhelm Weidmüller, Paragrafenzeichen, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 8, 1967, Sp. 469-484). Demnach wurde seit dem Mittelalter das „C“ (capitulum) insbesondere in Gesetzestexten eingesetzt, um die einzelnen Paragrafen voneinander zu trennen. Diese Tradition begann mit der justinianischen Verfassung und entwickelte sich bis zur Schlangenform des doppelten „C“ im frühen Buchdruck.

Liest man den Schnörkel im Titel des Melancholiestichs als Paragrafenzeichen, ändert sich unweigerlich das Deutungsaxiom, und die Dinge im Bild nehmen rechtsikonographischen Charakter an. Insbesondere die Werkzeuge und geometrischen Körper stehen dann für den bereits in der mittelalterlichen Literatur (vom *Sachsenspiegel* über Cesare Ripa bis hin zu Schillers „Glocke“) vielfach belegten Zusammenhang von Bauhandwerk und Gerechtigkeit. Nicht zuletzt die geflügelte „Melancholie“ ließe sich als eine Fortuna-Justitia deuten. So gesehen wird Büchseles Interpretation der Inschrift als Imperativ hinfällig, seine Emblemthese obsolet und der seidene Faden scheint zu reißen. Und doch muss seine Deutung des Stichs an Überzeugungskraft nicht verlieren. Allein das Axiom als evidenten Prinzip würde sich auf die Ebene der politisch-juristischen Ikonographie verschieben, die Büchseles und Scheils Thesen zur Synthese bringen könnte. So gesehen beziehen sich die emotionalen Angstzustände nicht allein auf das Ich und auf das Gottesgericht, sondern auch und vor allem auf Zustände einer beunruhigenden allgemeinen Rechtsunsicherheit, die die Menschen der Dürerzeit außerordentlich erschütterte. Denn das mittelalterliche Gewohn-

heitsrecht wurde um 1500 durch das verschriftlichte, kanonische Recht nach justinianischem Vorbild ersetzt und erhielt mit der Reichspolizeiordnung von 1530 abschließenden Verfassungsstatus. Die Rechtskodifizierung und ihr gelehrtes Richtertum sorgten letztlich zwar für eine Verbesserung und Objektivierung der Gerechtigkeit, doch nicht nur Dürer erlebte die Umstellung als Entwicklung mit ungewissem Ausgang. Der Buchdruck begleitete den Reformprozess mit teils polemischen Kommentaren (z.B. dem *Narrenschiff* von 1494 des Basler Rechtsprofessors Sebastian Brant), und die Kommunen versuchten, ihre Rechte zu halten, um die eigene Autonomie gegen landesobrigkeitliche und kaiserliche Eingriffe zu schützen. Dürer konnte sich diesen konfliktreichen Prozessen unmöglich entziehen, zumal er seit 1509 Mitglied des Nürnberger Stadtrats war.

Büchseles Thesen bleiben freilich auch unter geänderten Vorzeichen überzeugend. Vor dem skizzierten rechtshistorischen Hintergrund stünde nicht allein Dürers Frömmigkeit im Vordergrund, sondern auch sein stark ausgeprägtes Rechtsbewusstsein, das sich in zahlreichen seiner Arbeiten zeigt. Insofern ist er vielleicht doch moderner, als Büchsel denkt. Dürers unorthodoxe Ikonographie der „Melencolia § I“ mag auf mittelalterliches Gedankengut verweisen. Wenn man sie aber aus ihrer Ich-Bezogenheit befreit und als Institutionenkritik begreift, erhielte sie einen ebenso starken wie emotionalen Bezug zu Dürers politischer Gegenwart.

PROF. DR. PHILIPP ZITZLSPERGER
 Professur für Bildwissenschaft an der
 staatl. anerkannten Design-Hochschule
 AMD-Berlin, Fachbereich Design + Medien,
 Franklinstr. 10, 10587 Berlin,
 philipp.zitzlspenger@amdnet.de