

# Noch einmal zu Dürers „Melencolia I“ – ein kritischer Kommentar

Mitchell B. Merback  
**Perfection's Therapy. An Essay on  
 Albrecht Dürer's Melencolia I.**  
 New York, Zone Books 2018.  
 360 S., 92 s/w Ill.  
 ISBN 978-1-9421-3000-0. \$ 32.95

**P**ublikationen zu Dürers Melancholie-Stich von 1514 (*Abb. 1*) unterliegen einem besonderen Legitimationsdruck. Zu einem Werk, das einen ungeheuren Bücherberg anwachsen ließ, scheint schwerlich etwas Neues zu sagen zu sein. Die Literatur zu dem Stich ist aber auch ein Spiegel der Entwicklung der Kunstgeschichte. So ist es für Mitchell Merback, der wichtige Publikationen zum Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit verfasst hat, ein Thema der Positionierung der Kunstgeschichte zu Fragen des Übergangs des Mittelalters zur Frühen Neuzeit, gewissermaßen ein Thema seiner Selbstpositionierung.

## FRÜHNEUZEITLICHE DEPRESSION

Die Schwierigkeit, die der Stich jedem Interpreten stellt, besteht zunächst darin, dass zwar der Titel darüber belehrt, dass der Stich die Melancholie zeigt, dass aber die Personifikation der Melancholie nicht – wie es zu erwarten wäre – der üblichen Darstellung des Temperaments entspricht. Die Beziehung zur Erde, die in den Temperamentenbildern obligatorisch ist, ist in Dürers Stich nicht zu erkennen. Die Personifikation schaut nicht zur Erde, sondern auf das offene Meer. Darin kann man entweder eine neue Formulierung des Temperaments sehen oder davon ausgehen, dass Dürer Phänomene der melancholischen Erkrankung zeigt, vornehmlich Depression, die in der zeitge-

nössischen Literatur in einem liberaleren Sprachgebrauch Melancholie genannt werden konnte. Depression, depressive Verwirrung wurde entweder als Folge des Erkalten der schwarzen Galle oder als Ergebnis erotischer Verlufterfahrung oder als Ausdruck der Gleichgültigkeit gegenüber den sakramentalen Heilmitteln und des Haderns mit der göttlichen Gnade verstanden.

Die moraltheologische Diskussion der Depression erörtert die *acedia* und die *scrupulositas*, den nicht zu beschwichtigenden Zweifel, der Erlösung teilhaftig zu werden. Sie steht an sich im Gegensatz zur medizinischen Analyse, dennoch werden in der zeitgenössischen Literatur häufig beide Erklärungen miteinander verbunden. Gegen diese drei Formen der Depression weiß diese spezifische Heilmittel zu nennen. Die medizinischen Ratschläge betreffen die Nahrungsaufnahme, das Vermeiden der die melancholische Erkrankung befördernden Orte und schädlicher astraler Bestrahlung. Gegen die Liebeskrankheit gilt als das vornehmste Heilmittel die Verlagerung der Liebessehnsucht in die himmlische *caritas*-Beziehung. Damit sind wir schon in dem Bereich der Heilmittel, die gegen *acedia* und *scrupulositas* einzusetzen sind. Wer der Devotion überdrüssig geworden ist oder nicht aufhören kann, an der Gnade zu zweifeln, der hat die Liebesbeziehung zu Christus verloren und verkennt das Opfer Christi. Er muss die *caritas* wiederfinden, indem er sich stetig das Opfer vor Augen hält und seine persönlich motivierte Klage der Klage über das Leiden Christi unterordnet.

**S**ieht man von den Interpretationen ab, die über vieles, aber eigentlich gar nicht über Melancholie reden, und solchen wiederum, die nach dem versteckten Code und seiner esoterischen Textgrundlage fahnden, dann bewegen sich die Erläuterungsversuche trotz ihrer Fülle in einem über-

schaubaren Rahmen. Der Stich wird als Ausdruck einer depressiven Haltung und einer depressiven Situation und auch als Indikator der Hilfsmittel, die die zeitgenössische Reflexion gegen die Melancholie zur Verfügung stellt, verstanden.

### TEMPERAMENTENLEHRE UND INTELLEKTUALISIERUNG

Nur wenn man in dem Stich eine bloße Lasterdarstellung sieht, ist er ausschließlich negativ konnotiert. Ansonsten ist die Frage, ob sich die Darstellung der Depression und ihrer Heilmittel im Rahmen der Erläuterung des Humors oder im Rahmen der moraltheologischen Erläuterung bewegt oder in beidem zugleich. Eine das Verständnis besonders prägende Erklärung haben Panofsky und Saxl im Anschluss an Giehlow gegeben, die als Gegenpol zu den Zeichen der Depression die intellektuelle Aufwertung des Temperaments – nicht der Depression – entwickelt, was durch die Rezeption der aristotelischen Schrift *Problemata* einen neuen Begriff des Temperaments der schwarzen Galle möglich gemacht habe. Zum Renaissancebewusstsein sei das Melancholieverständnis geworden, dem zufolge es dem Melancholiker gelinge, nicht nur die depressiven Wirkungen des Temperaments zu vermeiden, sondern sogar zu besonderer Erkenntnisfähigkeit zu gelangen, wenn er sich der Leitung Saturns anvertraue, wie es Ficino ausführt. So finde die Auseinandersetzung mit der Depression innerhalb der intellektuellen Sphäre statt, weil der von Depression bedrohte Melancholiker selbst über eine große Erkenntnisfähigkeit verfüge. Das erkläre, wieso in Dürers Stich die Melancholie mit Zeichen der *artes* versehen worden sei. Stützt man sich dagegen auf die moraltheologische Diskussion, dann können die Heilmittel gegen die Depression nicht im Bereich der *artes* zu finden sein, sondern nur in der Passionsmeditation. Manche Interpreten wie Reuterswärd und Sohm haben im Anschluss an Weber auch Zeichen der Passion als Nebenbedeutungen einiger Instrumente der *artes* aufgespürt und darin die Heilmittel gegen die Depression gefunden.

Merback möchte zeigen, dass der Stich als Therapeutikon zu verstehen sei. Warburg hat ihn

ein „Trostblatt wider Saturnfürchtigkeit“ genannt. Aber Merback legt sich nicht fest, in welcher Weise der Stich als Heilmittel einzusetzen ist. Das erlaubt ihm, ein breites Spektrum von Pharmaka zu diskutieren. Er kommt zu dem Ergebnis, dass alle bedeutenden Interpretationen die Dualität zwischen zur Depression treibenden Gründen und Hilfsmitteln zu ihrer Überwindung gesehen hätten. Er akzeptiert die Beschreibung, dass sich in dem Stich die Dinge im Chaos befinden, dass sich Mehrdeutigkeiten und Widersprüchlichkeiten ergeben. Er folgt insofern der Analyse Wölfflins, für den die Mehrzahl der Interpretationen eine Sinnstiftung betreibt, die im Widerspruch zu dem anschaulich Gegebenen des Stiches steht. Er weiß, dass diese Art der Beschreibung schon in dem frühesten Dokument zu dem Melancholiestich zu finden ist. 1541 verfasste Camerarius in Tübingen eine Ekphrasis des Stiches. Verwunderlich ist, dass sich Merback nicht näher mit Camerarius' Text auseinandersetzt. Den Feststellungen des Dürervertrauten kommt ein besonderes Gewicht zu, die jedoch dadurch relativiert werden, dass sie offensichtliche Irrtümer enthalten. Die Erklärung dafür ist naheliegend: Camerarius musste die Beschreibung aus der Erinnerung vornehmen. Möglicherweise waren etwa 15 Jahre vergangen, seit er den Stich studieren konnte.

Merback korrigiert nicht die Übersetzung des lateinischen Textes durch Heckscher, was auch im angelsächsischen Kontext angebracht wäre: *Vt autem indicaret, nihil non talibus ab ingenijis comprehendere solere, et quam eadem saepe numero in absurda deferrentur, ante illam scalas in nubes eduxit, per quarum gradus quadratum saxum ueluti ascensionem moliri fecit.* („Um aber zu zeigen, dass üblicherweise alles mögliche von so beschaffenen Ingenien erfasst wird und wie sie sich alsbald häufig in Absurditäten versteigen, führte er [sc. Dürer] vor jene eine Leiter in die Wolken; ein quadratischer Stein veranlasst, dass der Aufstieg von Sprosse zu Sprosse in Gang kommt [wörtlich muss übersetzt werden: „führte er eine Leiter in die Wolken, über deren Sprossen er einen quadratischen Stein gleichsam einen Aufstieg vollführen ließ“].) Heckschers Übersetzung des abschließenden Halbsat-



ob wir nicht aufgefordert seien, „[to] take seriously its claim to mobilize our cognitive energies in a way that produces results“ (51). Der Stich repräsentiert eine Erörterung der Depression, die nicht nur die Heilmittel aufführt, sondern vom Depressiven auch verlangt, sich heilen zu lassen. Zweifel an der göttlichen Gerechtigkeit und Ordnung kann nicht seine Botschaft sein. Das schließt der historische Kontext aus. Aber mit dem Hinweis auf die historische Diskussion, die der Stich repräsentiert, ist die Frage nicht beantwortet, ob er negativ oder positiv konnotiert ist. Auch wenn man den Stich als Lasterdarstellung versteht, kann man ihn als Therapeutikon in Anspruch nehmen. Die Botschaft einer Lasterdarstellung ist nicht das Laster, sondern soll die Potenzen der Heilmittel mobilisieren, weil sie den Betrachter anleiten möchte, seine eigenen Laster zu erkennen und sich davon abzuwenden.

Merback entfaltet ein breites Spektrum an Heilmitteln, die der Stich repräsentieren könnte. Er verweist zunächst auf die Tradition der Trostliteratur, wie sie durch Petrarcas *De remediis* repräsentiert wird. Der Stich definiere als spekulatives Bild das humanistische Verständnis des Geistes: „The speculative image is as inherently open-ended as the human mind is constantly active.“ (73) Hier ist verwunderlich, dass Merback nicht Nikolaus von Kues zitiert. In *Idiota de mente* attestiert dieser dem Geist, eine *imago imperfecta* zu sein, die aber in der Lage ist, sich ihrem Prototyp nachzuformen. Er vergleicht sogar den Geist mit zwei Bildern eines Malers; das eine sei in der Wiedergabe perfekt, das andere aber unzureichend. Das nicht perfekte Bild würde aber dennoch den Vorzug erhalten, wenn es dadurch lebendig erschiene, dass es eben die Fähigkeit besäße, die Cusanus der *imago imperfecta* attestiert, sich selbst ihrem Vorbild nachzuformen. Das Unabgeschlossene des Bildes aktiviert Merback zufolge seine therapeutischen Möglichkeiten. Insofern ist die Charakterisierung als „open-ended“ vordergründig, da das therapeutische Ziel klar und eindeutig ist: „This conception of the image as a virtual space of speculative movement and spiritual exercise parallels the mode of therapy we have attributed to Dürer’s *Melencolia*.“ (80)

Die therapeutische Funktion von Bildern wird unter der Voraussetzung therapeutischer Strategien erörtert, seien sie philosophisch oder moraltheologisch gedacht. Als besondere Wirkkraft des spätmittelalterlichen Bildes wird „its power to provide consolation“ (95) angegeben. Besonders wird diese Fähigkeit Bildern attestiert, die zur Passionsmeditation auffordern. So ist es keine Schwierigkeit, Andachtsbilder als Hilfsmittel der Kontemplation oder des devotionalen Eifers zu zitieren. Hier werde „a sacramental-spiritual hygiene“ kombiniert „with a consolatory address to the suffering soul“ (98). Daraus entstehe ein Verhältnis von inhärenter (d. h. sakramentaler) und rhetorischer Effektivität. Im Rückgriff auf die antike Rhetorik wird die *agency* – irgendwann musste das Modewort fallen – hervorgehoben, der attestiert wird, einen Transfer zwischen Malerei, Dichtung und Medizin zu bewirken. Auch auf Aristoteles’ Theorie der Katharsis geht Merback ein. Das „speculative image“ rege zuerst dazu an, die sensible Welt wahrzunehmen, dann aber nötige es zu einer meditativen Exegese. Das „speculative image“ wird zum Spiegel der Selbstreflexion, mit dem Ziel, dass sich schließlich der Betrachter selbst als *imago Dei* erkennen kann. Welche zentrale Rolle der Spiegel in den meditativen Programmen der Selbsterkenntnis spielt, hat Johanna Scheel gezeigt.

### HEILMITTEL RHETORIK

Das „speculative image“ fungiert so als Vehikel der rhetorischen Therapie. Nun sieht sich Merback dazu genötigt, verschiedene Typen des therapeutischen Bildes zu unterscheiden: theologische Diagramme, dann Bilder, die aufgrund der Tradition visueller Meditation zum memorativen Nachvollzug anregen wie Dürers Holzschnitte zum Marienleben, wiederum Bilder, die mit Ambiguitäten und Inversionen operieren, um die ethische Urteilsfähigkeit des Betrachters zu schärfen, schließlich allegorisch verschlüsselte Bilder, die durch die Schwierigkeit der Entzifferung den spekulativen Erkenntnisprozess besonders herausfordern. Diesen Typus, das „allegorical-speculative therapeu-

tic image“, repräsentiere *Melencolia I*. Merback könnte aber auch die Lasterdarstellung als fünften Typus hinzufügen, weil dadurch der Betrachter angeregt werden soll, sein eigenes Handeln ethisch zu bewerten und mit Warnschildern auszustatten. Auch für diesen fünften Typus könnte man Dürers „agency as a rhetorical healer“ (246) reklamieren. Den von ihm benannten vier Typen attestiert Merback, einen offenen Reflexionsprozess auszulösen: „Whatever separates them thematically, theologically, or sacramentally, their common therapeutic identity lies in the way each sustains a real-time process of inner and outer reflection.“ (114) Die Ambiguitäten, das scheinbare Chaos der Dinge im Stich weisen so mehr auf den unabgeschlossenen Gedankenprozess hin als auf eine negative Botschaft.

Merback unterstützt Panofskys und Saxls Analyse, dass der Stich ein Schwanken zwischen den beiden entgegengesetzten Zuständen des melancholischen Temperaments, der depressiven Erstarrung in Folge der Erkaltung der schwarzen Galle und der Ekstase infolge der Erhitzung des Humors darstellt. Es folgen die üblichen Erläuterungen zur Rezeption der *Problemata* und zu astralen Konstellationen. Aus all dem folgert Merback – ähnliche Formulierungen werden vielfach wiederholt –, dass der Stich eine „mode of agency as a technique of self-cultivation“ zum Ausdruck bringt, „a therapeutic inwardness that mobilizes the soul’s higher resources“ (129f.).

In Betrachtung der persönlichen Gründe, die Dürer gehabt haben konnte, um melancholisch zu werden, kehrt Merback zur Passionsmeditation zurück. Im Anschluss an Koerner diskutiert er das Verhältnis der Haltung der Personifikation der Melancholie zu dem Bild des Schmerzensmanns. Hier kann er darauf verweisen, dass für Dürer selbst der Schmerzensmann zum therapeutischen Bild seines eigenen Selbst geworden ist. Die persönliche Identifikation mit dem Schmerzensmann erlaubt, sich vorzustellen, wie sich Dürer selbst als Betrachter zu seinem Stich verhielt.

Merback umkreist in vielen Anläufen das Melancholieblatt und kann zwingend darstellen, dass der Stich eine Diskussion repräsentiert, in der De-

pression im Zusammenhang mit den Heilmitteln gegen sie erörtert wird. In dem weiten Bogen, den er spannt, steht nichts Falsches, kaum Problematisches. Der Text ist völlig frei von den ‚willkürlichen Entdeckungen‘, der ‚ewigen Suche‘ nach dem ver-rätselten, zu enträtselnden Sinn, die zum Teil der Interpretationsgeschichte des Stiches geworden ist. Mitunter ist die Darstellung jedoch zu selbstverständlich. So weiß man nicht mehr, wer der Adressat ist, dem mitgeteilt werden muss, dass Dürer, wenn er im Landauer Altar die Trinität am Himmel erscheinen lässt, das universelle Heilmittel präsentiert.

### **HIJOB, ARIADNE UND DIE LIEBESDEPRESSION**

Trotz des weiten Bogens, der geschlagen wird, ist es verwunderlich, dass ein Aspekt ausgelassen wird: Melancholie in der erotischen Literatur. Das ist umso erstaunlicher, als neben der Temperamentenlehre nur die erotische Literatur eine ikonographische Tradition der Melancholiedarstellung hervorgebracht hat. Merback spricht zwar von der ‚Dame Melancholie‘ (der Name, den die Melancholie in der erotischen Literatur erhalten hat), verschließt sich aber der näheren Betrachtung. Nicht nur wurde hier ein negatives Bild der durch Vernachlässigung gekennzeichneten Melancholie entwickelt, sondern es wurde auch die Haltung der obersten Repräsentanzfigur der Liebesdepression, Ariadne, auf einem Stein sitzend, gleichsam zu Stein erstarrend, intellektualisiert, schon durch Walther von der Vogelweide, aber erst recht durch Petrarca.

Als in Italien die Liebesdepression im Nachhall der Canzonen und Sonette Petrarcas zur Mode der erotisch bewanderten Elite wurde, brachte man wie Lorenzo de’ Medici die eigene depressive Stimmung in jener Haltung Ariadnes zum Ausdruck. Petrarcas Paradoxie von totem und lebendem Stein, mit der er die Verfassung des Dichters kennzeichnet, der, in Liebesdepression gefangen, dennoch Verse schreibt, überträgt Michelangelo in einigen Sonetten auf die Verfassung des Bildhauers, der im toten Stein seiner Geliebten scheinbar Leben gibt, sich aber nur selbst zum Vorbild neh-

men muss, um das zum Stein erstarrende Elend des Liebenden zu zeigen. Dürer schließlich fand es angemessen, den Schmerzensmann, der als Frontispiz die kleine Holzschnittpassion einleitet, in der Melancholiehaltung auf einem Stein zu positionieren. Der Text von Chelidonius dazu macht diese Anlehnung an die Ariadne-Haltung besonders deutlich, denn der Schmerzensmann präsentiert sich als Liebender, dessen großes Opfer verschmäht wird. Er klagt den Sünder an, trotz der Passion nicht vom Sündigen abzulassen. Dahinter steckt die exegetische Umformung der Klage Hiobs über die Ungerechtigkeit Gottes in die Anklage des Sünders, der nicht eingedenk ist, dass Gott selbst die größte Ungerechtigkeit ertragen musste. Durch die Exegese Gregors des Großen wurde aus Hiob eine Repräsentanzfigur für die Passion Christi, was in der bildenden Kunst – wie es seit Von der Osten bekannt ist – dazu führte, dass Hiob und der Schmerzensmann zu ähnlichen oder sogar austauschbaren Bildformeln wurden. Dürer verschmilzt in seinem Typus des Schmerzensmanns die Hiob- mit der Ariadne-Tradition.

**D**ie Antwort auf die Frage, welche Diskussion der Depression der Stich repräsentiert, ist nicht zugleich eine Antwort auf die Frage, wieso und in welcher Weise der Stich eine neuartige Konzeption aufweist. Dürer definiert nicht den Humor, sondern zeigt ein Phänomen der Melancholie. Wie die erotische Dichtung von der Liebeskrankheit ausgeht, um von Melancholie zu reden, so demonstriert Dürer die Melancholie dadurch, dass er einen Zustand der Verwirrung der *artes* vor Augen führt. Panofsky und Saxl vergleichen den Stich mit der Illustration der Geometrie in der *Margarita Philosophica* von Gregor Reisch, weil sich hier die größte Schnittmenge mit den ausgebreiteten Gegenständen ergibt. Dürers Stich ist von Illustrationen umgeben, in denen klare Hierarchien bestehen, häufig bildliche Elemente als Prädikationen von Textaussagen eingesetzt werden. Dürer zerstört die Hierarchien, aus den Arbeitsinstrumenten werden Probleme. Der geometrische Körper ist kein idealer Körper, der die

Kompetenz der Geometrie dokumentiert, sondern ein Klotz, ein abgestutztes Rhomboeder, das zu Dürers Zeit als nicht konstruierbar galt. Die astronomische Berechnung wird durch den unberechenbaren Kometen ersetzt, die Leiter, deren Anfang und Ende nicht zu sehen sind, ist in ihrer semantischen Bedeutung unklar usw.

### SINNSTIFTUNG IM UNSINN?

Der Philosoph Dieter Mersch hat in einer etwas kunstfernen Diskussion die These aufgestellt, Bilder könnten keine negativen Aussagen machen. Dürers Stich dokumentiert, wie mit bildlichen Mitteln nicht nur negative Aussagen repräsentiert, sondern bildliche Strukturen negiert werden, wie das System von Sinnzusammenhängen in Bildern in Frage gestellt wird. Denn wenn in der Weise der Illustration der *artes* die Bedeutung des Stiches entschlüsselt werden soll, ist die Erklärung entweder gewaltsam oder ergebnislos. Durch einen unpassenden Schlüssel der Interpretation wird in dem, was unmittelbar keinen Sinn ergeben kann, Sinn gestiftet. Das ist das Problem etwa der Untersuchung von Peter-Klaus Schuster, die in einem kunsthistorischen Umfeld überzeugen konnte, in dem die Entzifferung von Symbolen zum Leitfaden der Disziplin geworden war. Aber weil der Stich die Hierarchie der *artes*-Darstellungen in Frage stellt, ist die Beschreibung von Böhme und Bałus insofern zutreffend, als sie das vergebliche Entziffern der Symbole selbst als melancholisches Syndrom charakterisieren. Und wie von Böhme gefordert, muss sich hier die Kunstgeschichte mit der Frage der Symbolik in Bildern auseinandersetzen. Der Stich zeigt, dass die Kunst etwas anderes vermochte, als Codes von Symbolsystemen und prädikative Aussagen zu vermitteln.

Die sprachmächtige dämonisierte Fledermaus ist ein in der humanistischen Literatur sehr präsentenes Zeichen für die Erzeugung von Scheinwissen zu nächtlicher Stunde, für die aus Hochmut hervorgehende intellektuelle Beschäftigung zur Unzeit. Dieses symbolische Verständnis geht aus der mittelalterlichen Exegese der Verwandlung der Töchter des Minyas hervor, wie sie die *Metamorphosen* Ovids berichten: Diese schmähen das

Fest des Bacchus, und sie sitzen in Missachtung an ihren Webstühlen, um schließlich durch das Erscheinen des Gottes in Fledermäuse verwandelt zu werden, denen nur noch ein kläglicher schriller Schrei als Äußerungsform übrig bleibt. Meiner Meinung nach kommt man nur zu einer sinnvollen Lesart des Titulus des Stichs, wenn man ihn aus diesem Mythos entwickelt, während ich es hingegen für abstrus halte, den Titel als „Melancholie 1“ zu lesen. Versteht man den Stich als Lasterdarstellung, dann ist seine Botschaft, dass *superbia*, *curiositas* zur melancholischen Depression führen, eine Folgerung, die den Traktaten zur *acedia* nicht fremd ist. Der Betrachter wird aufgefordert, *superbia* zu meiden, um nicht der Depression zu verfallen. Aber die Instrumente sind so ausgewählt, dass sie dem reflektierenden Betrachter erlauben, eine Kontextverschiebung vorzunehmen. Jeder, der mit der Passionsmeditation vertraut ist – mit der für den zeitgenössischen Betrachter üblichen Konditionierung –, wird die Instrumente registrieren, die der Möglichkeit nach Zeichen der Passion sind und wiederum solche, die als apokalyptische Zeichen die Vorstellung des Weltgerichts evozieren. Jeder, der in der Passionsmeditation geübt ist, weiß, dass von ihm unbedingt verlangt wird, seine Traurigkeit, seine Verzweiflung, sein Unverständnis der Gerechtigkeit Gottes dem Mitleiden an dem immer größeren Leiden Christi unterzuordnen. Er weiß, dass die göttliche Gerechtigkeit die unbedingte Ordnung ist, die alle Verwirrung auflösen wird.

Das Heilmittel, das der Stich anbietet, liegt in der assoziativen Struktur des Bildes, in dem, was nicht vordergründig zu sehen, sondern als Fortführung des devoten Gedankens präsent ist. Insofern kann man mit Merback von einem „speculative image“ reden oder dem Schlagwort sogar erst einen spezifischen Sinn verleihen. Der Stich erlaubt in einer zuvor nie dagewesenen Weise, depressive Erfahrungen zu imaginieren. So ist es eine der großen Ängste, die die zeitgenössischen Traktate mit dem Zustand der Verwirrung verbinden, dass sie zur Tür werde, dämonischen Gewalten Einlass zu gewähren. Was macht nun Dürer? Er belehrt nicht einfach, lässt uns nicht einfach vor Schreckgestal-

ten erschauern, sondern entwickelt das Motiv der dämonischen Bedrohung, monströs zu werden, durch den Bezug auf den Mythos der Verwandlung der Töchter des Minyas als Ergebnis eines irregeleiteten Gedankenprozesses, den wir selbst nachvollziehen, und gibt diesem Symbol hochmütiger Verwirrung die Botschaft an den Betrachter mit: Meide die Melancholie, das heißt die depressive Erkrankung („Melancholie: weiche!“), ansonsten wirst Du monströs – eine Aufforderung, die in der zeitgenössischen Literatur vielerorts zu lesen ist, von Alberti über Ficino bis zu Luther.

**D**ass der Betrachter in ungewöhnlicher Weise in den Stich hineingezogen wird, liegt daran, dass keine – wie bei Lasterdarstellungen üblich – verächtliche Distanz aufgebaut wird. Das liegt wesentlich an der Ausformung der Personifikation der Melancholie, die einerseits Anleihen bei dem vernachlässigten Äußerer der ‚Dame Melancholie‘ macht, andererseits aber die intellektualisierte Haltung der auf dem Stein sitzenden Ariadne wiederholt. Dürer macht sich sogar in Analogie zu Ariadne den Blick auf das offene Meer als Meditationsraum zu eigen und erklärt auf diese Weise, wieso die Personifikation nicht zur Erde schaut. Diese ist so angelegt, dass sie für den Betrachter zur Identifikationsfigur des meditativen Prozesses werden kann. Zugleich wird in der Verbindung der beiden durch Ovid überlieferten Mythen eine literarische Komposition geschaffen, die erlaubt, den Stich dynamisch, nicht statisch zu sehen, und die zugleich eine meditative Gegenläufigkeit nahelegt. Der Gott des Weines erscheint, den einen zum Unglück, der anderen zum Glück. Damit regt die literarische Komposition die Betrachtung an, sie mit der Passionsmeditation zu verbinden. Merbacks Hinweis auf die Vorstellung der Unabgeschlossenheit eines Gedankenprozesses wird dann als Interpretation sinnvoll, wenn man auf distinkte Weise die bildlichen Mittel nachvollzieht, die Dürer einsetzt. Denn die Besonderheit des Stiches liegt weniger darin, welche Diskussion der melancholischen Erkrankung er repräsentiert, sondern in diesen bildlichen Mit-

teln, mit denen Dürer Depression erfahrbar, als Gedankenprozess verstehbar, als drängendes Problem bewusst macht, aus der nur die Passionsmeditation herausführen kann. Diese ist in dem Stich in einer Weise gegenwärtig, dass sie nicht die depressiven Episoden, zu deren Betrachtung er anregt, marginalisiert. Camerarius erinnerte sich an die Erfahrbarkeit der depressiven Verwirrung, nicht an die Heilmittel, die er entweder vergessen hatte oder die er für zu selbstverständlich hielt, um sie erwähnen zu müssen.

### ERWÄHNT LITERATUR

Wojciech Bałus, *Dürer's Melencolia I: Melancholy and the Undecidable*, in: *artibus et historiae* 30 (1994), 9–21.

Hartmut Böhme, *Albrecht Dürer. Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung*, Frankfurt a. M. 1987.

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

William S. Heckscher, *Melancholia* (1541). An Essay in the Rhetoric of Description by Joachim Camerarius (on Dürer's „Melencolia I“), in: *Joachim Camerarius (1500–1574). Beiträge zur Geschichte des Humanismus im Zeitalter der Reformation*, hg. v. Frank Baron, München 1978, 31–120.

Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt a. M. 1990.

Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago 1993.

Gert von der Osten, *Job and Christ. The Development of a Devotional Image*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16 (1953), 153–158.

Peter Parshall, *Graphic Knowledge: Albrecht Dürer and the Imagination*, in: *The Art Bulletin* 95/3 (2013), 392–410.

Patrik Reuterswärd, *Sinn und Nebensinn bei Dürer. Randbemerkungen zur „Melencolia I“*, in: *Gestalt und Wirklichkeit. Festgabe für Ferdinand Weinhandl*, Berlin 1967, 411–436.

Johanna Scheel, *Das altniederländische Stifterbild. Emotionsstrategien des Sehens und der Selbsterkenntnis*, Berlin 2014.

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

Philip L. Sohm, *Dürer's Melencolia I: The Limits of Knowledge*, in: *Studies in the History of Art* 9 (1980), 13–32.

Aby Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, Heidelberg 1920.

Paul Weber, *Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus*, Straßburg 1900.

Heinrich Wölfflin, *Zur Interpretation von Dürers Melancholie*, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* I (1923), 175–181.

---

**PROF. DR. MARTIN BÜCHESEL**  
**Kunstgeschichtliches Institut**  
**der Goethe-Universität,**  
**Senckenberganlage 31, 60325 Frankfurt a. M.,**  
**buechsel@kunst.uni-frankfurt.de**