

Noch einmal betrachtet: Albrecht Dürers »Melencolia I«, 1514

Gisela Tenter

Das Werk Albrecht Dürers gehört zu den Ikonen der Kunstgeschichte, die eine immense Verbreitung erfahren haben und in der Kunstwissenschaft wie auch im Kunstunterricht eine hohe Aufmerksamkeit genießen. Die ikonografisch inspirierte Literatur zum Kupferstich ist kaum zu überblicken, psychologische, astronomische und anders akzentuierte Deutungen ergänzen den Handapparat. Mit ihrer ikonografischen Rätselhaftigkeit zog die »Melencolia I« (Abbildung 1) wie kein zweites Werk der europäischen Kunst zahllose Interpretationsanstrengungen auf sich. (Vgl. Brötje 2001, S. 157) Dabei werden immer die Bildsymbole auf einen suggerierten Widerspruch hin diskutiert. In der folgenden Betrachtung gehe ich davon aus, dass Dürer als Künstler zu Beginn des 16. Jahrhunderts, also dem Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, alles ihm Wichtige in diesem Bild widerspruchsfrei vereint hat und bestimmt nichts dem Zufall überließ. Wenn es Widersprüche gibt, dann sind sie bewusst und bestens eingesetzt und bedürfen einer Interpretation genau in diesem Sinne. Entsprechend werden signifikante Ausführungen aus der kunstwissenschaftlichen Literatur auch in umfänglicheren Sentenzen zitiert und damit basale Grundlagen zum Kupferstich erinnert, um darauf aufbauend Lesarten und Argumente auszubreiten, die die Bildsymbolik mit der These einer widerspruchsfreien Bildsymbolik stützen.

Albrecht Dürer ist 43 Jahre alt, als er 1514 den Kupferstich »Melencolia I« kreiert. Er hatte zuvor 1494 und 1505 zwei längere Reisen nach Italien unternommen, die letztere führte ihn speziell nach Venedig. Man könnte zu Beginn der Betrachtung einige rätselhafte Fragen aufwerfen, wie es der Kultur- und Literaturwissenschaftler Hartmut Böhme zu Beginn seiner weitverbreiteten Analyse zur »Melencolia I« tut: »Ist die sitzende Figur eine Frau, ein Engel, ein Mann, ein Genius? Ist das Bauwerk eine Baustelle, ein Pfeiler, ein Turm, ein Haus? Ist die kleine geflügelte Figur ein Putto, ein unschuldig kritzelnendes Kind, ein böser Dämon, eine Assistenzfigur, die die höchsten Eingebungen der Melancholie notiert? Ist das Tier, auf dessen Flügel die Aufschrift »Melencolia I« steht, eine Fledermaus, ein Mischwesen aus Fledermaus und Echse oder der Drachen des Saturn? Ist das Zeichen »I« im Schriftzug der Flügel die Zahl »Eins«, die Ordnungszahl »Erstens«, der Buchstabe »I« in der Bedeutung des Imperativs des lateinischen »ire« (gehen), also: »Melencolia – geh weg!«? Ist der Bogen im Hintergrund ein Regenbogen, Mondbogen, der Saturnring? Ist die meteorartige Himmelserscheinung ein Komet oder Saturn? Welche Lichtquellen herrschen? Ist das



Abbildung 1: Albrecht Dürer (1471–1528): Melencolia I, 1514, Kupferstich, 24,1 × 18,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Land im Hintergrund teilweise überschwemmt? Ist der Steinblock ein Säulenrest, die misstratene Form von einem der Urkörper, die Konstruktion eines unregelmäßigen Polyeders oder die Darstellung der Kristallstruktur?« (Böhme 1989, S. 7 f.)

Auch bei dem renommierten Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin (1984) verspürt man Skepsis und Verunsicherung: »Ein geflügeltes Weib, das auf einer Stufe an der Mauer sitzt, ganz tief am Boden, ganz schwer, wie jemand, der nicht bald wieder aufzustehen gedenkt. Der Kopf ruht auf dem untergestützten Arm mit der Hand, die zur Faust geschlossen ist. In der anderen Hand hält sie einen Zirkel, aber nur mechanisch: Sie macht nichts damit. Die Kugel, die zum Zirkel gehört, rollt am Boden. Das Buch auf dem Schoß bleibt ungeöffnet. Die Haare fallen in wirren Strähnen, trotz des zierlichen Kränzchens, und düster-starr blicken die Augen aus dem schattendunklen Antlitz. Wohin geht der Blick? Auf den großen Block? Nein, er geht darüber hinweg ins Leere. Nur die Augen wandern, der Kopf folgt nicht der Blickrichtung. Alles scheint Unmut, Dumpfheit, Erstarrung. Aber ringsherum ist alles lebendig. Ein Chaos von Dingen. Der geometrische Block steht da, groß, fast drohend; unheimlich, weil es aussieht, als ob er fallen wolle. Ein halb verhungertes Hund liegt am Boden. Die Kugel. Und daneben eine Menge Werkzeuge: Hobel, Säge, Lineal, Nägel, Zange, ein Schnürtopf zum Farbenanrühren – alles ungenützt, unordentlich zerstreut. Was soll das heißen? Als Erklärung steht oben, den Flügeln eines fledermausähnlichen Fabeltieres eingeschrieben, das Wort: Melencolia I.« (S. 247 f.)

Ein Schlüssel zur Interpretation

Der Schlüssel zur Interpretation der »Melencolia I« ist in meinen Augen die Positionierung der Flügel zu der Sanduhr und dem magischen Quadrat. (Abbildungen 2/3) Der rechte Flügel der Hauptfigur Melancholia weist auf die Sanduhr, die zur Hälfte durchgelaufen ist. Der andere Flügel zeigt genau auf die Jahreszahl der Entstehung des Kupferstichs, nämlich 1514, umrahmt unten links und unten rechts von Zahlen 4 und 1. Hier drängt sich eine Zuordnung zu dem ersten und vierten Buchstaben des Alphabets auf: D und A, also die zwei initialen Albrecht Dürers in der im Mittelalter üblichen Reihenfolge, zuerst den Nachnamen zu nennen.

Auch die 16, die 5, die Dürer an einer waagerechten Achse gespiegelt hat, und die 9, an einer senkrechten Achse gespiegelt, haben für Dürer eine besondere Bedeutung: Seine Mutter starb am 16. Mai des Entstehungsjahres der »Melencolia I«, sein Vater im September 1502 an der Ruhr, eine im Mittelalter häufige Todesursache. Dass Albrecht Dürer sich ausgerechnet dieses magische Quadrat, auch von Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim als »Jupiter-Quadrat« titulierte, unter einigen möglichen magischen Quadraten aussuchte, war bestimmt kein Zufall. Neben seinen persönlichen Bezügen zu diesem Zahlenquadrat kann Dürer es kaum deutlicher ausdrücken, wo der Schlüssel



Abbildung 2: Stundenglas, der rechte Flügel der Hauptfigur zeigt darauf

Abbildung 3: Magisches Quadrat, der linke Flügel der Hauptfigur zeigt darauf

zum Verständnis seines sehr komplex aufgebauten Kupferstichs zu finden ist. Jupiter wird in der Temperamentenlehre dem Sanguiniker und damit dem Frühling zugeordnet, Saturn dem Melancholiker und dem Herbst¹, was wiederum einen Antagonismus in dieser Umbruchsituation darstellt.

Damit sind einige Grundlagen für die weitere Auseinandersetzung mit dem Kupferstich bereits gelegt: Dürer befindet sich wie wir als Betrachter an einem wichtigen Punkt der Menschheitsgeschichte, nämlich dem Übergang des hermetischen Mittelalters zur Renaissance, die Rückbezüge zur Antike entwickelte und transformierend fortschrieb. Und sie ist – einen steten bisweilen durch Erfindungen in Technik und Kunst auch innovativ-eruptiven Übergang zwischen Mittelalter und Neuzeit vorausgesetzt – zeitlich genauso weit vom Mittelalter wie der Neuzeit entfernt, verbildlicht durch die halb durchgelaufene Sanduhr.

¹ Siehe hierzu auch meine Ausführungen in dem Beitrag »Melencolia I« historisch und über die bildende Kunst hinaus« in diesem Band.

Das magische Quadrat erfüllt den Wunsch nach Vollkommenheit, Ausgeglichenheit und Harmonie, weil die ersten 16 natürlichen Zahlen so angeordnet sind, dass die Summe jeder Zeile, jeder Spalte, der beiden Hauptdiagonalen und der vier 2×2 -Teilquadrate immer 34 ist. Die Zahl 34 als Summe von vier Zahlen ist bei der Auswahl der ersten 16 natürlichen Zahlen zwingend, da die Summe aller 16 Zahlen genau viermal so groß ist wie 34, nämlich 136. Man kann es überinterpretiert nennen, wenn angemerkt wird, dass die Ziffern der Zahl 34 vertauscht genau Dürers Alter bei der Entstehung des Kunstwerkes ergeben. Dass der Zusammenhang Dürer präsent war, kann vermutet werden. Diese hier sich andeutende reflexive Auseinandersetzung Dürers mit der Zeitenwende vom Mittelalter zur Neuzeit wird uns bei Detailbetrachtungen in der Folge immer wieder begleiten.

Einzelne Bildelemente

Zeit und Zahl

Auch in den weiteren Bildelementen im oberen rechten Bereich des Kupferstichs (Abbildungen 4/5) deuten die Symbole auf Ausgewogenheit und Ruhe hin: Die Waagschalen befinden sich im Gleichgewicht, der Glockenschlegel hat keinen Ausschlag zur rechten oder linken Seite und es ist fraglich, ob die Glocke bei dieser Anbringung überhaupt richtig schlagen könnte, weil sie sehr dicht an der Wand angebracht ist. (Z. B. Hoffmann 2014, S. 56) Die Sonnenuhr verrät uns wegen fehlender Schatten, bedingt durch den Lichteinfall aus verschiedenen Richtungen auf dem Kupferstich, keine Uhrzeit. Die Skepsis gegenüber Zufällen kann an dieser Stelle nicht weichen. Eine Zeit des Innehaltens könnte man nicht besser symbolisieren. Die Sanduhr und das Magische Quadrat seien hier nur noch einmal der Vollständigkeit halber genannt.

Diese Symbole stehen aber auch für den als fortschrittlich empfundenen Entwicklungsstand von Technik und Wissenschaft, eine wichtige Voraussetzung dafür, das kommende Zeitalter zu meistern. Alle hier abgebildeten Gegenstände bis auf die Jupitertafel dienen der Messung der Zeit oder des Gewichts. Den Zusammenhang zur Mathematik und damit auch zum magischen Quadrat stellt Hartmut Böhme dar: »Diesseits des astrologischen Zusammenhangs, in welchem die mensula Iovis die Funktion hat, die verhängnisvollen Einflüsse des Melancholie-Gottes Saturn auszugleichen, ist das magische Zahlenquadrat Ausdruck mathematischer Kompetenz [...]. Uhren dagegen bestimmen den seit Platon (im >Timaios<) bedachten Zusammenhang von Zeit und Zahl, der als einer der schwierigsten Probleme der Philosophie gilt. Wir haben es folglich hier mit Symbolisierungen der höchsten theoretischen Ansprüche der Mathematik und Geometrie zu tun, der ersten und grundsätzlichen Einlösung jenes biblischen Bezuges auf die Weisheit Salomonis XI, 21: >Alles was du wohlgeordnet



Abbildung 4: Sonnenuhr, Glocke, Stundenglas, magisches Quadrat (»Jupiter-Quadrat«)



Abbildung 5: Balkenwaage

nach Maß, Zahl und Gewicht.< Ein Satz, der in der Renaissance und auch von Dürer formelhaft zur Rechtfertigung der Würde wissenschaftlicher Anstrengung oft wiederholt wird.< (Böhme 1989, S. 28)

Die »Fledermaus« und der Bildtitel

Den Titel des Kupferstichs verrät Dürer links oben im Bild (Abbildung 6), gehalten durch ein tierähnliches Wesen, das aber keiner Tierart direkt zuzuordnen ist, die »Fledermaus, die keine ist, sondern ein bizarres Zwitterwesen nicht nur zwischen Säugtier und Vogel, sondern auch zwischen Fledermaus und Echse bzw. Drache.< (Böhme



Abbildung 6: Ein fledermausähnlicher Drachen trägt den Titel des Kupferstichs

1989, S. 20) Auch hier dürfte Dürer getragen gewesen sein von der Idee, Übergänge zu symbolisieren. Zu beachten ist hier auch die andere Schreibweise der Bezeichnung »Melencolia«, die sich nicht durch eine Lautverschiebung ableiten lässt.

Hat Dürer bewusst auch diesen kleinen Unterschied dem Betrachter als Aufgabe gestellt? Der Schriftzug im Bild lautet genau »Melencolia § I«, dem Titel des Kupferstichs fehlt genau ein Zeichen, nämlich das Paragrafenzeichen, das auch als »Ziervirgel« bezeichnet wird. »Das gut lesbare Etikett besteht aus 12 Zeichen; das §-Zeichen wird als »Ziervirgel« meist weggelassen d. h., es wird als ein »signum sectionis« oder Kapitelzeichen einfach ignoriert.« (Brauer o. J., o. S.) Sachlich liegt eine Begründung für den Unterschied auf der Hand: Innerhalb des Kupferstichs hat Dürer eine kleine Verzierung eingeschoben, die für einen Bildtitel untypisch wäre. (Törpel 2012, S. 21)

Melencolia als personifizierte Melancholie?

Die personifizierte Melancholie (Abbildung 7) ist schon wegen ihres grammatikalischen Geschlechts weiblich und wird auch bei Dürer so dargestellt. Gegen die Attribuierung als sinnbildlicher Engel spricht einiges: Melancholia sitzt wie angegossen auf einem Steinplateau im unteren rechten Viertel des Bildes, also diametral gegenüber zum Schriftzug »Melencolia § 1«. Die Flügel würden die leicht korpulente Figur wahrscheinlich nicht tragen, sie kann also nicht fliegen, auch wenn sie ihre durchaus imposanten Flügel ausbreiten würde. Aber sie hat Flügel, die sie vielleicht später in der Renaissance in die Lüfte tragen könnten und sie damit einen freieren Blick auf die Welt haben könnte. Hier thematisiert Dürer den schöpferischen Geist, der nach dem Mittelalter der Melancholie durchaus wieder zugesprochen wird. Die Melancholia trägt ein Kleid im Stil der Zeit und zeichnet sie damit als wohlhabende Frau aus.

Melancholia sitzt auf dem Felsen in einer nicht verkrampten Spannung. Dies vermittelt Dürer sehr gut durch die gesamte Körperhaltung. In der typischen Denkerpose, die vielleicht noch melancholische Züge trägt, stützt sie den linken Ellenbogen auf dem Knie ab, stellt den Arm steil auf, der den Kopf mit seiner Faust abstützt, was ihr mehr Spannkraft verleiht, als mit der flachen Hand das Kinn abzstützen. Die Spannung wird über den Oberschenkel, das Knie und den Fuß auf die Erde abgeleitet. Mehrere Attribute ergänzen den Bildausschnitt der Melancholia: In der rechten Hand hält sie einen Zirkel, der allerdings nur Symbolcharakter hat, weil er mit dieser Handstellung nicht sinnvoll eingesetzt werden kann. In einer Kleiderfalte ist ein Buch zu sehen, das wie in der Zeit durchaus üblich mit einem Riegel verschlossen ist. Von der reich verzierten Gürtelpartie hängen ein Schlüsselbund und ein (Geld-) Beutel herab. Das Gesicht ist durch die, aber auch wegen der Lichtrichtung verschattet und düster, wie es der *facies nigra* des Melancholikers entspricht und Ausdruck der schwarzen Galle ist. Die Augen sind wach und konzentriert und sind damit nicht die eines Melancholikers.



Abbildung 7: Die personifizierte Melancholie

Nicht wenige ikonografisch getragene Interpretationen machen auf den Paradigmenwechsel durch Dürer aufmerksam, so auch der Kunstwissenschaftler und Psychologe Friedrich Wolfram Heubach: »Es fehlt in seiner Darstellung jeder Bezug zur Landarbeit oder zum Lederhandwerk wie sie auch nichts von dem enthält, womit in den Saturnkind-Darstellungen und in ihren arabischen Quellen auf die unheilbringenden bzw. niederen Einflüsse dieses Planeten hingewiesen wurde: Eingekerkerte, Lahme oder Krüppel, Galgen, Schwein usw. Stattdessen veranschaulicht Dürers Darstellung ausschließlich diejenigen Saturnberufe, denen die Geometrie, die Kunst des Messens, zugrunde liegt: der Steinmetz, Bildhauer bzw. Baumeister, der Zimmermann bzw. Schreiner. Hier geht es also wesentlich um das Bauen, aber eben nicht mehr im Sinne des Bebauens des Landes mit der Konnotation »Natur« und »Fruchtbarkeit«, sondern um das inventive, konstruktive Erbauen, in dem eher »Wissenschaft« und »Exaktheit« Thema sind.« (Heubach 1997, S. 72)

Die Figur der »Melancholia« alltagssprachlich und im Zusammenhang ihrer gestützten Haltung zu deuten, führt am Kern des Anliegens von Dürer vorbei. Erwin Pa-

nofsky nennt diesen Blick »überwach« (Abbildung 8) und Hartmut Böhme gibt dazu eine brillante Erläuterung: »Dieser Eindruck entsteht durch die scharfen Schwarz/Weiß-Kontraste der Augen und ihrer Umgebung: *facies nigra*, schwarze Augenbrauen, schwarze Augenränder, weiße Augäpfel, weiße Lichtflecken in schwarzen Pupillen. Diese Lichtflecken stehen vielleicht mit den bei Dürer häufigen, gespiegelten Fenstern in Pupillen in Beziehung. [...] Hier bezeichnen die Lichtreflexe zumindest »Licht im Blick«, in dem doppelten Sinn, dass der Augenausdruck »seelenvoll«, nach innen konzentriert, wie »erkennend« ist (Topos der Licht- oder Erkenntnisymbolik). Der Blick ist in eine ferne Halbhöhe außerhalb des Blattes gerichtet: Zunächst muss er als objektlos gelten. Damit bleibt leer, ob und was der Blick sieht, worin er sinnend versenkt sein mag, woran er in schwacher Nachdenklichkeit hängt. Doch ist in die Reihe der Gegensätze der Kontrast von Licht und Dunkel, unbestimmter Weite und Selbstkonzentration einzufügen.« (Böhme 1989, S.13 ff.)

Tiefe Schwermut ist in dem Gesicht nicht zu erkennen, eher eine ruhige und zugleich offene Spannung, die wiederum mit der bildzeichengestützten These korrespondiert, wonach sich *Melancholia* geistig schon mit Zuversicht auf dem Weg in eine neue Zeit befindet, in der Schwermut keinen Platz mehr hat. Rainer Hoffmann sieht in der *Melancholia* zugleich eine Lichtgestalt wie aber auch die Grenzen ihrer Möglichkeiten.

»Die *Melencolia* ist ein begnadetes Wesen, das in seiner Kunst über »vil gewalts« verfügt (zit. nach: Hoffmann 2014, S. 415) Aber eben auch – und das ist es, was Dürer bei allem Zwielficht, das seinem Meisterstich als Wahrzeichen eingezeichnet ist, in aller Deutlichkeit primär zur Anschauung bringen will (ebd., S. 416) – ein Wesen, das sowohl bei aller Kunst->Gewalt«, über die es – »jnwendig voller *vigur*« – verfügt, als auch bei allen »oberen Eingießungen«, die ihm zuteilwerden, sich umso mehr immer wieder einmal seiner Grenzen schmerzhaft bewusst wird, in Situationen gerät und Augenblicke erlebt, da sie, die Mächtigen, die Ohnmacht auch des »gewaltzamen Künstlers« wie sogar des »von Got begabt meysters« intensiv erfährt, von tiefer Depression heimgesucht und von schwerer Melancholie überwältigt wird.« (Hoffmann 2014, S. 99)

Rose-Marie und Rainer Hagen verweisen unter dem Leitsatz »Melancholie ist mehr als nur eine Stimmung« auf die Lehre von den vier Flüssigkeiten und die damit verbundene Charakteristik eines Melancholikers, für den sich die Ordnung, die ein Handeln ermögliche, aufgelöst hat und die Welt auf dem Bild voll bedrückender Rätsel sei. (Hagen/Hagen 1984, S. 196)

Günther Regel (1986) vermutet, dass bei Dürer die Spannung zwischen der schwarzen, zerstörerischen und der aufbauenden, schöpferischen Melancholie eine wichtige Rolle gespielt haben könne – letztlich die Auseinandersetzung mit dem Schöpferischen, das seiner Natur nach Konflikte, Höhen und Tiefen kenne, die durchlebt werden müssen. (S. 159 f.)



Abbildung 8: Blätterkranz um Melancholias Kopf

Blätterkranz

Der Blätterkranz um Melancholias Kopf (Abbildung 8) besteht vermutlich aus Wasserhahnenfuß, Kresse, Ochsenzungenkraut, Bittersüß, Liebstöckel, Immergrün, die als Heilmittel gegen Melancholie dienten, weil sie etwas von der Trockenheit nehmen, die der Melancholie in der Theorie der vier Temperamente zugeschrieben wird. (Vgl. Böhme 1989)

Auch in diesem Bildausschnitt stellt Dürer perfekt die historische Übergangssituation dar: Die Melancholia ist in einer Metamorphose. Die heilende Wirkung der Pflanzen des Blätterkranzes scheint zum Teil schon zu greifen, die vermeintlichen Widersprüche in der Darstellung sind damit bewusst inszeniert. Die strähnigen Haare sind konterkariert durch den exakten Scheitel, das Gesicht ist zwar verschattet dargestellt, aber die Augen wirken hellwach, insgesamt drückt sich die Hoffnung aus, dass sich Melancholia in Zukunft für ein aktiveres Dasein und eine schöpferische Kraft öffnet.²

2 Für die changierenden und hoch differenzierten Bedeutungen der Melancholie in der Literatur des Mittelalters und der Neuzeit und deren Berührungen in der Kunst ist hier nicht der Platz; zu verweisen ist auf die vielschichtige Anthologie von Sieber/Wittstock (2009).



Abbildung 9: Flügel der Melancholia

Abbildung 10: Insignien von Macht und Reichtum sind Nebensache

Flügel

Die Flügel (Abbildung 9) nehmen der Melancholia etwas von der Schwere und Erdverbundenheit, auch wenn sie zu dem Zeitpunkt noch nicht in der Lage ist, sich mit diesen Flügeln in die Lüfte zu begeben. Auch hier wird vermutlich ein Übergangsstadium dargestellt mit der Hoffnung für die Zukunft, dass Menschen und damit auch Dürer beflügelt werden, schöpferisch tätig zu werden und nicht in bleierne Melancholie zu versinken.

Schlüssel und (Geld-)Beutel

In einer Vorskizze Dürers findet sich die Notiz: »Schlüssel betewt gewalt, pewtell betewt reichum« (Schlüssel bedeutet Gewalt, Beutel bedeutet Reichtum). Das ist der einzige Hinweis Dürers auf die Bedeutung des Schlüssels und des Beutels in dem Kupferstich. (Abbildung 10) Die Deutungen der beiden Gegenstände gehen in der Literatur weit auseinander, fügen sich jeweils in den Tenor der gewollten Interpretation ein. So werden z. B. die beiden Utensilien am Gürtel als Ausdruck der Gleichgültigkeit der Figur gegenüber Macht und Reichtum. Genauso können diese Objekte auf der iko-

nischen Ebene die soziale Stellung der Figur Melancholia mit ihrem wertvollen Kleid ergänzend charakterisieren. Andererseits wurden im Mittelalter Melancholiker als habgierig und geizig angesehen bis hin zu der Kritik, im Lasterkatalog des Mittelalters der Sünde der Avaritia verfallen zu sein. Folgt man der These, wonach Dürer an den verschiedensten Stellen seines Kupferstichs die Zeitenwende und seine Auffassung dazu thematisiert, so formuliert er doch einen Wandel in der veränderten Bedeutung dieser ehemals lasterhaften Attribute der Melancholia: Sie besitzt Geld und Macht, nutzt sie aber nicht dem Vorurteil entsprechend aus. Vielleicht werden sie in der Neuzeit noch nutzbringend eingesetzt werden können.

Putto

Der Putto (Abbildung 11) und die Melancholia sind voneinander durch den rechten Flügel der Melancholia getrennt. In der Zeit der Entstehung des Bildes (1514) wurden sie ohne Korrespondenz in ihrer Symbolik und Bedeutung gesehen. Der Putto sitzt in fast zentraler Position des Bildes auf einem Mühlstein, den er sich zunutze macht und wegen einer größeren Bequemlichkeit mit einem Tuch bedeckt hat.

Das ist auch der erste Hinweis darauf, dass er sich wahrscheinlich auf eine längere Zeit des Ausharrens eingestellt hat. Der Putto besitzt ähnlich wie Melancholia Flügel, die allerdings ziemlich klein geraten sind und wegen der Körperfülle nicht dazu geeignet sind, ihn in die Lüfte zu tragen. Das verbindet ihn mit Melancholia. Allerdings fehlt ihm der wache Blick, der Betrachter hat Mühe, Augen zu erkennen, was auch mit dem Blick nach unten zu seinem kleinen Block zu erklären ist. Der Gesichtsausdruck besitzt nicht die Frische, mit der sonst Putten dargestellt werden. Dürer fertigte zu Putto einige Skizzen an, sodass diese Darstellung in diesem Kupferstich bestimmt beabsichtigt war. Der Putto wirkt eher gelangweilt – und dieser Eindruck wird verstärkt durch seine Kritzeleien auf seinem kleinen Block. Möglicherweise fehlte ihm nun jene sinnvolle Beschäftigung, die ihm vor der Umbruchsituation über Melancholia als seine Meisterin zuteil würde.



Abbildung 11: Müder Blick und schwache Flügel

Welche Rolle dem Putto von Dürer zugewiesen wird, unterscheidet sich je nach Autor gewaltig: Peter-Klaus Schuster beschreibt ihn als »noch unfertigen und unentschiedenen Charakter auf der Grenze zwischen reifer und verblendeter Melancholie« (Schuster 1982, S. 78), während er für Martin Büchsel ein Dämon ist, dessen Augen ohne Licht sind, und der mit der Hand verdeckt, was er schreibt (Büchsel 1983, S. 100).

Hartmut Böhmes Interpretation greift hier weiter, indem er Dürers Vorskizzen in die Deutung einbezieht. So sei »der Putto angemessen bestimmt, wenn man ihn als die sich spielerisch übende, ungereifte (Er-) Kenntnis versteht. Er gehört weder der dämonischen Blindheit der Fledermaus an noch dem melancholischen Bewusstsein der Frau, sondern ist – in Blick, Haltung und versunkenem Kritzeln – Bild einer reflexionslosen Vorstufe des Wissens und Könnens. Darin ergänzt er die Melancholia ebenso wie der Hund [Abbildung 12] und die Fledermaus [Abbildung 6]. Alle drei sind Attributfiguren der Melancholia.« (Böhme 1989, S. 23 f.)

Auch Rainer Hoffman bezieht den Putto auf die Melancholia. »Der Putto (ebenfalls geflügelt, aber dennoch nur ein kleiner Famulus, der der Kraft des Geistes nur die Tätigkeit der Hände gegenüberzustellen hat) dürfte ebenso ein Sinnbild des gedankenlosen Tuns sein, wie die Melencolia selbst ein Sinnbild des tatlosen Denkens ist. Er hat keinen Anteil an geistigem Schöpferium, aber auch keinen Anteil an der mit diesem Schöpferium verbundenen Qual.« (Hoffmann 2014, S. 35)

Dürer hält offen, ob der Putto in der Neuzeit neue Aufgaben von Melancholia erhält, die er zu erledigen hat. Darauf hofft der Putto offensichtlich, wenn auch mit einer längeren Wartezeit auf dem nur bedingt bequemen Mühlstein, die er mit Kritzeleien zu füllen versucht.

Hund

Dürer hat dem Hund (Abbildung 12), der im Mittelalter als Begleittier der Melancholie galt, eine sehr passive Rolle zugewiesen. Seine Augen sind fast ganz geschlossen. Ob er schläft oder nur döst, der Unterschied ist nicht gravierend für die Interpretation. Wird er vielleicht in der Zukunft nicht mehr gebraucht, weil die Melancholia eine Metamorphose zu einem schöpferischen Wesen durchläuft und einen Hund als Begleiter nicht mehr benötigt? Der Unterschied in der Aufmerksamkeit zwischen Melancholia und Hund ist deutlich sichtbar. Wieder ein Zeichen für die Zeitenwende. Auch wird der Hund im Symbolensemble des Kupferstiches als (historisches) Signum der Treue suspendiert.

Der Hund ist sehr schmal in dem Kupferstich dargestellt, die Rippen sind deutlich abgebildet. Ob Dürer einen abgemagerten Hund darstellen wollte oder einen Windhund, der wegen seiner Rassenzugehörigkeit immer sehr schmal ist, kann nicht eindeutig geklärt werden. Fest steht, dass Dürers Hund in dem Kupferstich »Hierony-



Abbildung 12: Das Signum der Treue ist suspendiert
Abbildung 13: Die Leiter führt zum Fortschritt



mus im Gehäus« eindeutig fülliger ist, aber nach Augenschein auch einer anderen Rasse angehört. Fest steht aber auch, dass Windhunde im Mittelalter und auch in der Renaissance dem Adel vorbehalten waren, aber auch in einen Zusammenhang mit der Melancholie gestellt werden.

Leiter und Gebäude

Durch das fensterlose Gebäude mit der schräg angelehnten, perspektivisch verzerrt dargestellten Leiter (Abbildung 13) stellt Dürer wahrscheinlich den Bezug zum saturnischen Beruf des Baumeisters³ her. Die im Bild verteilten Gerätschaften stützen diese These. Dürer möchte aber bestimmt damit nicht eine konkrete Bausituation beschreiben, dann wäre sie an dieser Stelle in perfekter Perspektivzeichnung dreidimensional dargestellt worden. Eine weitere Deutung im Nichtrealen sieht die Leiter als Leiter aus Jacobs Traum, die vom Himmel bis zur Erde reicht und auf der die Engel auf- und ab-

³ In der Temperamenten- und Typenlehre und der Humoralpathologie (Viersäftelehre) werden Zuordnungen hergestellt zwischen dem Melancholiker, dem Planeten Saturn, der schwarzen Galle, dem Herbst, der Erde, dem Abend, dem Erwachsenenalter, den Eigenschaften kalt und trocken, der Milz und manchmal auch den Sternzeichen Stier, Jungfrau und Steinbock. In dem Zusammenhang steht auch die Zuordnung zu Berufen, hier zum Beispiel dem des Baumeisters.



Abbildung 14: Gerätschaften der hohen Baukunst: Zu Füßen der Melancholia liegen das Mundstück des Blasebalgs, Nägel, Streichmaß, Säge, Hobel, Richtscheit, Kneifzange und Kugel (Drechsler- oder Steinkugel). Außerdem sind Schmelztiegel, Hammer und Mühlstein zu sehen.

steigen. (Horst 1953, S. 428) Andere sehen in ihr die Leiter der Zahlen, mit der Agrippa das Schöpfungsuniversum systematisiert. (Agrippa von Nettesheim 1982, 186 f.) Dürer könnte aber auch die Tugendleiter im Hinterkopf gehabt haben, die den Aufstieg von der Demut (Humilitas) bis zur Weisheit (Sapientia) ermöglicht. Oder ist es die »Leiter der Freien Künste« (Grammatica, Logica, Rhetorica, Arithmetica, Geometria, Astronomia, Musica), die den Aufstieg von der Praxis zur Theorie ermöglicht?

In den beiden letzten Deutungen geht es um einen Zuwachs an Erkenntnis und damit um eine umfassende Fortentwicklung menschlichen Lebens. Die ersten zwei Erklärungsversuche haben ihren Ursprung im Christentum, erzeugen aber keinen Widerspruch zu den beiden Letzten.

Technische Geräte

Die elf Geräte im Bild (Abbildung 14) werden von Drechslern, Tischlern, Zimmermännern, Steinmetzen, Baumeistern und Architekten verwendet und sind Symbole einer hohen Baukunst am Anfang des 16. Jahrhunderts. Mathematik und Geometrie waren für diese Entwicklung Wegbereiter.

Im Schatten des Polyeders befinden sich ein Hammer und dahinter ein Schmelztiegel. Alle diese Gegenstände weisen auf einen hohen Grad der technischen Entwicklung zu Beginn des 16. Jahrhunderts hin. Es ist alles vorhanden, man muss es sich nur klug und gekonnt zunutze machen.



Abbildung 15: Gerätschaften der reflexiven Erkenntnis: Buch, Zirkel, Polyeder, Kugel, Schreibgerät

Gegenstände die in der Wissenschaft eine Rolle spielen

Diese fünf Gegenstände (Abbildung 15) befinden sich verstreut auf dem Kupferstich: das mit einem Riegel verschlossene Buch in einer Rockfalte der Melancholia, der Zirkel darüber in der Hand der Melancholia, aber auch nicht in momentaner Benutzung, das Schreibgerät (Tintenfass und Federbehälter) sowie Polyeder und Kugel auf der linken Seite.

Der Polyeder ist perfekt perspektivisch dargestellt und besteht aus Fünf- und Dreiecken, ein geometrisch interessanter Körper, der mathematisch exakt konstruierbar und berechenbar ist, sich aber deutlich zum Beispiel von den fünf Platonischen Körpern in seinen Eigenschaften unterscheidet. Die fünf Platonischen Körper sind der Tetraeder aus vier regelmäßigen Dreiecken, der Hexaeder, auch Würfel genannt, aus sechs Quadraten, der Oktaeder acht regelmäßigen Dreiecken, der Dodekaeder aus 12 regelmäßigen Fünfecken der Ikosaeder aus zwanzig regelmäßigen Dreiecken. »Jeder Platonische Körper besitzt eine Innenkugel, auf der die Mittelpunkte sämtlicher Flächen des Körpers liegen, und eine Außenkugel, auf der sämtliche Körperecken liegen. Diese Eigenschaft nutzte Johannes Kepler 1596 (82 Jahre nach der »Melencolia I«) in seinem Jugendwerk »Mysterium Cosmographicum« aus, um die Abstände der damals sechs bekannten Planeten des Sonnensystems zu erklären. Alle Planeten beschrieben danach Kreisbahnen auf Kugelschalen. Zwischen diese sechs Kugelschalen passte Kepler die Platonischen Körper so ein, dass jeweils eine Kugel Innenkugel des

Körpers und die folgende Kugel Außenkugel des Körpers war. Danach lag das Oktaeder zwischen Merkur und Venus, das Ikosaeder zwischen Venus und Erde, das Dodekaeder zwischen Erde und Mars, der Tetraeder zwischen Mars und Jupiter und der Würfel zwischen Jupiter und Saturn.«⁴

Dürer verzichtet auf die Platonischen Körper, schafft aber durch die Kugel dennoch einen Bezug zu den Platonischen Körpern und einen Gegensatz zu dem Polyeder, der andere hochgeschätzte Qualitäten besitzt: Dieser kommt in einer anderen Darstellung auch in dem Dürerschen Lehrbuch »Vnderweysung der messung mit zirckel und richtscheyt« (1525) bei der Behandlung halbbregelmäßiger archimedischer Körper vor. Die Konstruktion mit Zirkel und Lineal stellte seit der griechischen Antike ein sehr zentrales Element der Geometrie dar und erlebte in der Renaissance wieder einen Bedeutungszuwachs.

Aber der Polyeder steht noch aus einem anderen Grund im Fokus weiterer Deutungen: Schaut man genauer hin, lassen sich ein Kopf oder gar zwei Köpfe auf dem rechten großen Fünfeck erkennen. Eine Erinnerung an das Vexierbild »Junge-Alte Frau« drängt sich auf. Ein Gesicht ist frontal abgebildet, das andere mit der Nase nach links. Hat Dürer dies als Anspielung in seinen dichten Kupferstich aufgenommen, um abermals die Zeitenwende zu thematisieren? Es gibt aber auch Autoren, die einen Totenkopf auf dem Polyeder entdecken. (Hoffmann 2014, S. 58) Nachvollziehbar ist auch die Deutung, dass Dürer hier seine bereits verstorbenen Eltern verewigen wollte, gerade auch deshalb, weil seine Mutter, zu der er ein inniges Verhältnis hatte, im Mai 1514 verstorben war.⁵ Diese Deutung korrespondiert mit den vermuteten Todesdaten seiner Eltern in den Zahlen im magischen Quadrat.

Landschaft im Hintergrund

Die Landschaft im Hintergrund (Abbildung 16) gibt einige Rätsel und damit Erklärungsnotwendigkeiten auf: Wo befindet sich die Landschaft? Weswegen baut Dürer sie überhaupt in das Bild ein? Wieso gerade an dieser Stelle links neben dem Gebäude? Die Landschaft strahlt Ruhe aus, wirkt fast schon unheimlich, weil sie menschenleer ist. Vor allem fehlen die traurigen und elenden Gestalten, die sonst Landschaften als Bildpersonal bevölkern, wenn z. B. bei Hieronymus Bosch eine dezidiert melancholische Grundstimmung gewollt ist.

Der Komet mit seinem sternförmigen Strahlenkranz erhellt den Nachthimmel in diesem Teil des Kupferstichs. »Kometen galten im Zeitalter der großen Angst vor dem nahen Weltende als apokalyptisches Zeichen, und als ebensolches hat es auch hier zu

⁴ <http://www.mathe.tu-freiberg.de/~hebisch/cafe/platonische.html>

⁵ Zum Beispiel äußert der Mediziner E. Th. Mayer diese These in <http://www.aerzte-fuer-das-leben.de/symposien.html>, S. 10 von 15.



Abbildung 16: Kometenstrahl statt Menschen

gelten. Es ist das apokalyptische Saeculum, in dem Dürer lebt. [...] Wie ein Hoffnungsschimmer wölbt sich über Meer und Land ein Regenbogen. Es ist der Bogen, den Gott nach der Sintflut als Zeichen seines Bundes mit den Menschen setzt. Er erinnert an die Selbstbindung Gottes, nie wieder die Urwasser gegen den Menschen zu entfesseln. Theologisch gesehen ist die Sintflut der Widerruf der Schöpfung. Als andauernde Katastrophendrohung bleibt dieses Ereignis ins Gedächtnis der Menschen graviert; der Regenbogen ist dagegen das Zeichen, gegenüber dieser archaischen Angst Vertrauen in den Bestand der Welt setzen zu können.« (Böhme 1989, S. 37 f.)

Vor folgendem theologischen, astronomischen und astrologischen Hintergrund stach Dürer die Landschaftsszene: »Kometen und Regenbogen waren um 1500 für die Astronomie unerklärliche Erscheinungen. Den Zirkel, das zentrale Emblem der Astronomie, hält auch die Melancholie in der rechten Hand. In der Bildtradition fin-

den sich Werke, die Gott als Baumeister (Demiurgen) und Geometer (Landvermesser) zeigen. Der die Erdkugel oder Sphärenschalen umfassende Zirkel enthält eine hoffnungsvolle Annahme: Dass nämlich der Schöpfergott das Universum nach Gesetzen entworfen hat, die der menschlichen Erkenntnis in Gestalt der Astronomie zugänglich sind. Demgegenüber bringen Komet und Regenbogen eine andere Dimension ins Spiel: Unberechenbarkeit, Ambivalenz der Zeit sowie Heilsgeschichte, die auch Unheilsgeschichte sein kann. In der Frage nach dem Kosmos liegen Theologie und Wissenschaft, Glaube und Wissen unmittelbar nebeneinander. Beide Fragen sind um 1500 nicht getrennt, sondern noch zusätzlich durch eine weitere Dimension aufeinander bezogen: die Astrologie. Die genannten Bedeutungsebenen werden hier in einen Bildzusammenhang gebracht, und zwar als Ebenen der Melancholie. Ihre Verhältnisbestimmung und ihr subjektiver wie objektiver Bezug zur Melancholie machen das Rätsel des Blattes aus.« (Ebd., S. 40 f.)

Wie fügt sich diese Szene denn in die Umbruchsituation der Zeitenwende vom Mittelalter zur Neuzeit ein, die im gesamten Kupferstich an verschiedenen Stellen thematisiert wird?

Wie steht es mit dem Rätsel des Bezugs zur Melancholie? Die verschiedenen Lichtquellen legen den Schluss nahe, dass die inhaltliche Tendenz des Fortschrittes noch offen ist. Die Grundstimmung wird durch den Lichtring des Kometen stark aufgehellt, die Landschaft lässt eher melancholische Züge erkennen, wenngleich die Häuser durch das Licht bereits aufgehellt sind. Auch dieser Ausschnitt des Kupferstichs ist gekennzeichnet durch ein Sowohl-als-auch und fügt sich somit ein in dieselbe Denkrichtung des gleichzeitig Ambivalenten.

Lichtführung und Schatten

In dem Kupferstich muss es mehrere Lichtquellen geben: Eine erste Lichtquelle, vielleicht der Mond, kommt aus der Richtung des Betrachters und erhellt von vorne die Melancholia, das vordere rechte Fünfeck des Polyeders, aber auch den Hund und die Inschrift »MELENCOLIA § I«. Eine zweite sehr helle Lichtquelle ist die des Kometen, eine dritte diffusere ergibt sich aus dem Regenbogen. Beide sorgen für die außergewöhnliche Stimmung in der Landschaft. Das obere Dreieck des Polyeders kann nur durch eine weitere Lichtquelle von oben so hell erscheinen. Die Lichtquellen unterscheiden sich in ihrer Art sehr stark voneinander. Der Komet, der nicht auf Dauer das helle Licht spendet, der Regenbogen mit seinem diffusen Licht, der gar nicht selbst leuchtet, sondern die Sonne dazu benötigt. (Hoffmann 2014, S. 60 f.)

Wegen der vielschichtigen Lichtsituation kann Dürer auch mit möglichen Schatten spielen, sie weglassen oder bewusst einsetzen, um die jeweilige Aussage zu verstärken. Deutlich ist dies zum Beispiel bei der Sonnenuhr ohne einen Schatten, aus dem man

die Zeit ablesen könnte. So entstehen aber auch Verdunkelungen bei der Melancholia und dem Putto und die Melancholia ist somit zugleich Licht- und Schattengestalt. Hoffmann unterstreicht die deutlich: »Bei der Melencolia handelt es sich eben nicht, wie Max J. Friedländer (1921, S. 146) meint, um eine »rätselhafte dunkle Frau«. Rätselhaft ist sie, weil sie so zwielichtig, so hell-dunkel ist.« (Hoffmann 2014, S. 160, Anm. 259)

Entropie der Gegenstände und Symbole

Heinrich Wölfflin beschrieb die gegenständliche Anordnung mit dem Begriff des »Dissoluten der geistigen Verfassung«: »Ein Chaos von Dingen. Alles ungenützt, unordentlich, zerstreut.« (Wölfflin 1984, S. 204) Andere Deutungen gehen davon aus, dass die Gerätschaften keineswegs achtlos hingeworfen seien. Sie bildeten vielmehr ein aus der Tradition bekanntes »Gerätstillleben«, das der Melancholia als dem Prototyp menschlicher Fähigkeiten zugeschrieben werden müsse. (Schuster 1982, S. 86)

Nach den Interpretationen der einzelnen Bildelemente kann man sich nur der Argumentation anschließen, dass hier nichts dem Zufall unterworfen wurde und die entropische⁶ »Ordnung« von Albrecht Dürer bewusst inszeniert wurde. Aus der Umbruchsituation vom Mittelalter zur Neuzeit im Jahre 1514 heraus betrachtet, sind alle Voraussetzungen der technischen und geistigen Entwicklung der Menschheit vorhanden, eine neue Welt und damit ein neues Zeitalter zu schaffen. Man muss nur noch die Puzzleteile zusammenfügen und sich zunutze machen. Bei Melancholia hat wahrscheinlich schon der Prozess des kreativen Nachdenkens begonnen. Hier war Dürer für die deutsche Situation bestimmt ein Vordenker, dem zum Vorteil gereichte, dass er durch seine Aufenthalte in Italien schon Ideen der neuen Zeit kennenlernen durfte.

Immanuel Kant hat in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Bewegungsrahmen für die längst »flügellos« gewordene Metaphysik der Neuzeit neu bestimmt: und zwar als »Wissenschaft von den Grenzen der menschlichen Vernunft«. Und während das nur durch Dürer und nicht durch die Natur geschaffene tierähnliche Wesen mit der Inschrift »Melencolia §1« im Hintergrund aus dem Bild heraus zu flattern scheint,

6 Entropie meint eine geordnete Unordnung, die ohne Eingriff in die Natur entsteht. »Die Entropie wird oft missverständlich als eine Art »Unordnung« bezeichnet. Doch das greift viel zu kurz. Einst eingeführt, um den begrenzten Wirkungsgrad von Dampfmaschinen zu erklären, wird der Begriff heute auch in vielen anderen Disziplinen genutzt. Kaum ein Begriff der Physik wird so gerne außerhalb der Physik benutzt – und so oft abweichend von seiner eigentlichen Bedeutung – wie der der Entropie. Dabei hat der Begriff durchaus eine eng umrissene Bedeutung. Eine konkrete Definition dieser physikalischen Größe stellte der österreichische Physiker Ludwig Boltzmann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf. Er konzentrierte sich auf das mikroskopische Verhalten eines Fluids, also eines Gases oder einer Flüssigkeit. Die ungeordnete Bewegung von Atomen oder Molekülen darin verstand er dabei als Wärme, was für seine Definition entscheidend war.« <https://www.weltderphysik.de/thema/phaenomene-der-thermodynamik/entropie/>

hält vorn im Bild die Melancholia ihrer Grenzerfahrung stand. Auch der Philosoph Karl Jaspers beschäftigte sich im 20. Jahrhundert mit Grenzsituationen, über die man nicht hinauskann. »Im bloßen Dasein weichen wir oft vor ihnen aus, indem wir die Augen schließen und leben, als ob sie nicht wären. [...] In den Grenzsituationen zeigt sich entweder das Nichts, oder es wird fühlbar, was trotz und über allem verschwindenden Welt-Sein eigentlich ist. [...] In der wachen Kraft wird eine neue Würde sichtbar. Sie besteht darin, dass der Mensch im Durchdenken der Welt sich mit endlichem Bewusstsein innewird und im Wissen der Grenzen das ihm Mögliche schafft.« (Jaspers 1953, S. 18 f.)

Diesen Augenblick hält, wie Astrid Nettling es formuliert, Dürers »Melencolia I« fest. »Diese Grenzerfahrung zwischen Erkenntnishelle und Erkenntnisdunkel, zwischen Tatkraft und Untätigkeit, wo auch Balkenwaage, Sanduhr, Glocke und Zahlenquadrat – das menschliche Gewichten, Messen und Zählen – für einen Moment ausgesetzt und stillgestellt sind. Stillgestellt, aber keineswegs verworfen.« (Nettling 2017)

Hartmut Böhme versucht Klarheit für die Interpretation zu schaffen, indem er darauf aufmerksam macht, was nicht im Bild zu sehen ist, und das sei in seinen Augen viel und bedeutsam für die Interpretation. »Abwesend ist der Mensch, abwesend ist Gott; Natur erscheint als ferner Hintergrund; Arbeit wird nicht dargestellt; es ist kein Selbstporträt Dürers und keine Darstellung der Philosophie; es ist kein Melancholiker zu sehen und kein vom göttlichen Furor Ergriffener; es gibt keine mythologische Figur, nicht Saturn, nicht Jupiter, nicht Merkur; weder die Apokalypse noch ein goldenes Zeitalter des Friedens ist dargestellt. [...] Die »Melencolia I« gewinnt ihre Eigenart jedoch dadurch, dass sie aus nichts als Zeichen besteht. Gott, Natur (Kosmos, Schöpfung), Mensch, die Maßzeiten der Gestirne und die Zeiten der Geschichte zwischen Gericht und Erlösung: Sie selbst sind abwesend und dennoch ins Bild versammelt durch Zeichen, deren Bedeutungen nicht fixiert, sondern problematisch geworden sind. Melancholie wäre dann Ausdruck dieser Erfahrung.« (Böhme 1989, S. 44)

Claudia Törpel (2012) relativiert hingegen die ausführlichen und detaillierten Interpretationen zu Dürers Kupferstich: »Vergegenwärtigt man sich die vielen, inzwischen dicke Bücher füllenden Interpretationen des Bildes, die immerhin eine Menge Interessantes zutage gefördert haben, aber in ihrer Theorielastigkeit eher vom Kunstwerk wegführen, dann könnte man sich ein verschmutztes Augenzwinkern, mit dem Dürer diese Versuche kommentieren würde, sehr gut vorstellen.« (S. 22)

Den konzisen Korrespondenzen dieser Argumentation als Widerspruch zu den durch andere suggerierte Antagonismen würde der geniale Kupferstecher zweifellos zuzwinkern.

... Und die Konsequenzen für den Unterricht?

- Ein erstes Beispiel gibt Heinz Schmitt mit einem Praxisbeitrag hier im Band.
- Zur Analyse der Perspektive in dem Kupferstich eignen sich der Polyeder, aber auch die Kugel, sowie das Analysieren, wie die Leiter wohl an der Häuserwand stehen könnte, an. Auch hier bieten sich praktische Aufgabenstellungen als Vertiefung oder Ergänzung an.
- Die Aufteilung in die einzelnen Bildsegmente lädt geradezu zu einer Gruppenarbeit oder auch zu Referaten einzelner Schüler*innen ein. Die Fülle des Materials macht es leicht, zu jedem Segment Ergänzungen, aber auch Widersprüche zwischen einzelnen Autoren zu entdecken.
- Welche Tageszeit liegt dem Kupferstich zugrunde, wo die Sonnenuhr schon nicht ihrer Aufgabe gerecht wird?
- Vexierbilder mit dem Einstieg über das Bild auf dem Polyeder
- Dürers Vorstudien zur »Melencolia I« und ein allegorischer Paradigmenwechsel (Melancholia, Putto, Waage, Polyeder, Hund ...)

Literatur

- Agrippa von Nettesheim* (1982): Heinrich Cornelius. Die magischen Werke. Wiesbaden.
- Arbeitsgruppe Theoretische Meteorologie am Institut für Meteorologie der FU Berlin*, geleitet von Peter Névir (o. J.). <https://www.weltderphysik.de/thema/phaenomene-der-thermodynamik/entropie/>
- Bloch, Ernst* (1985): Das Prinzip Hoffnung. Bd. 1. Frankfurt/M.
- Böhme, Hartmut* (1989): Albrecht Dürer. Frankfurt/M.
- Brauer, Bernd* (o.J.). https://freimaurer-wiki.de/index.php/Melencolia_§_I.
- Brötje, Michael* (2001): Bildsprache und intuitives Verstehen. Olms.
- Fakultät für Mathematik und Informatik der TU Freiberg* (O. J.)<http://www.mathe.tu-freiberg.de/~hebisch/cafe/platonische.html>.
- Hagen, Rose-Marie/Hagen, Rainer* (1984): Meisterwerke europäischer Kunst – als Dokumente ihrer Zeit erklärt. Köln.
- Heubach, Friedrich Wolfram* (1997): Ein Bild und sein Schatten. Zwei randständige Betrachtungen zum Bild der Melancholie und zur Erscheinung der Depression. Bonn.
- Hoffmann, Rainer* (2014): Im Zwielficht. Zu Albrecht Dürers Meisterstich Melencolia I. Köln.

- Holsten, Siegmar* (1978): Das Bild des Künstlers – Selbstdarstellungen. AK Hamburger Kunsthalle. Hamburg.
- Horst, Robert W.* (1953): Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter. Baden-Baden.
- Jaspers, Karl* (1989): Einführung in die Philosophie. 28. Aufl. München.
- Mayer, Ernst-Theodor* (2011): Melencolia § I – ein Programm für das Leben und Sterben. <https://aerzte-fuer-das-leben.de/pdftexte/e-th-mayer-melencolia-1-aefdltagung-01-05-11.pdf>.
- Nettling, Astrid* (2017): »Unser blöd Gemüt kann zur Vollkommenheit nicht kommen«. https://www.deutschlandfunk.de/albrecht-duerers-melencolia-i-unser-bloed-gemuuet-kann-zur.2540.de.html?dram:article_id=380009.
- Regel, Günther* (1986): Medium bildende Kunst. Bildnerischer Prozess und Sprache der Formen und Farben. Berlin.
- Reisner, Jacob* (1974): Kunst der Neuzeit in Streiflichtern. München.
- Sieber, Andrea/Wittstock, Antje* (Hrsg.) (2009): Melancholie – zwischen Attitüde und Diskurs. Konzepte in Mittelalter und Neuzeit. Göttingen.
- Törpel, Claudia* (2012): Zum Licht-Aspekt in Dürers »Melencolia I«. In: Monatschrift auf der Grundlage der Geisteswissenschaft Rudolf Steiners (1), S. 21–22.
- Stein, Juana Christina von* (2018): Melancholie als poetologische Allegorie. Zu Baudelaire und Flaubert. Berlin.
- Wölfflin, Heinrich* (1923): Die Kunst Albrecht Dürers. München.