»Melencolia I« historisch und über die bildende Kunst hinaus

Gisela Tenter

Viele Curricula heben die Bedeutung des fächerübergreifenden und fächerverbindenden Unterrichts deutlich hervor. In diesem Beitrag soll der Versuch unternommen werden, Albrecht Dürers Meisterstich »Melencolia I« in Verbindungen seines zentralen Motivs zu Lyrik, zu historischen Aspekten, zu kulturellen Auseinandersetzungen und dem Aufgreifen in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart zu beleuchten[1]. Das Kunstwerk wird hier als ikonische Quelle herangezogen, seine ästhetische und künstlerische Autonomie oder Eigenart stehen keinesfalls in Frage. Melancholie hat in der Kunst, wie in der Gesellschaft, bis heute einen permanenten Wandel im Verständnis und Ausdruck erfahren. (Vgl. Sieber/Wittstock 2009)

Die Humoralpathologie und Temperamentenlehre in Antike und Mittelalter

Zwölf Jahre nach seinem Meisterstich »Melencolia I« und zwei Jahre vor seinem frühen Tod schuf Albrecht Dürer das Werk »Die vier Apostel« (Abbildung 1), das der letzte Höhepunkt in seinem schaffens- und ideenreichen Leben wurde. Er greift mit dem Diptychon umfassend die von dem antiken Arzt Hippokrates entwickelte Temperamentenlehre auf, indem er jedem Apostel einen bestimmen Charakter zuordnet. In dem Werk achtet Dürer auf die Vollständigkeit aller Temperamente, wo es in anderen Werken nur um die Melancholie geht.

In der Anordnung, gemäß der Leserichtung von links nach rechts, ist Johannes der hoffnungsvolle, feurige und tatkräftige Sanguiniker im roten Umhang, Petrus steht für den Phlegmatiker und hält sich mit geneigtem Kopf auffallend zurück. Auf der zweiten Tafel ist Markus als Choleriker abgebildet, charakterisiert durch das helle Funkeln in seinen Augen. Paulus wird als Melancholiker der Neuzeit dargestellt, wobei das – zwar geschlossene – Buch einen deutlichen Hinweis auf eine Auseinandersetzung mit der Welt symbolisiert. Die Farbe Schwarz, die im Mittelalter dem Melancholiker zugeordnet wurde, ist hier durch ein Hellgrau ersetzt worden.

---

1 Dabei wird mit Referenz auf die Mentalitätsgeschichte mit noch rudimentären Verweisen als Deutungshilfen ein ikonografischer oder spezifisch symbolisch codierter Bildgehalt im Sinne der Fächerverbindung zur Geschichtswissenschaft anders akzentuiert verortet. Das greift ein Stück auf Philippe Ariès, einen der großen Mentoren einer Mentalitätsgeschichte zurück, der diesem Blick auf Verhalten in Gemeinschaften, also in sozialer Kommunikation, eine größere Bedeutung beimaß als den politischen Institutionen. Die Forschungen von Fernand Braudel oder Norbert Elias zielen ebenso auf das Verhalten und die habituellen Ausdrucksweisen ab.

Abbildung 1: Albrecht Dürer (1471– 1528): Die vier Apostel, 1526, Öl und Tempera auf Lindenholz, je 204 × 74 cm, München, Alte Pinakothek

In diesem Spätwerk Dürers kommt eine andere Grundhaltung zum Ausdruck als noch in der »Melencolia I« oder noch früheren Werken. Die frühen Bilder sind noch vom Aufbruch und durch Dürers Optimismus getragen, doch die Wirren der Reformation, in denen Luther 1520 die päpstliche Bulle der Bannandrohung verbrannt und endgültig mit Rom gebrochen hatte, lassen auch Dürer skeptisch werden. Seine Apostel aus dem Jahr 1526 sind davon sichtbar gezeichnet.

Auch innerhalb dieses Diptychons kann man schon an der Farbgestaltung die Anspannung Dürers erkennen, unter der er dieses Kunstwerk schuf. Die beiden Figuren im linken Teil, Petrus und Johannes, die in kräftigen Farben gemalt sind, drücken noch Ruhe, Gelassenheit und innere Zufriedenheit aus. Die beiden studieren die geöffnete Bibel und Petrus hält einen Schlüssel fest in seiner Hand, das Symbol der von Christus auf Petrus übertragenen Macht »Ich werde dir die Schlüssel des Himmelreichs geben« (Mt. 16, 19). Im rechten Teil verzichtet Dürer fast vollständig auf Farben, seine düstere Skepsis bestimmt die Bilddiktion, die Bernd Schmitt treffend charakterisiert: »Das Buch ist geschlossen, nun sprechen die Augen des Zornes, und sie verkünden eine düstere Zukunft. Dürers Mahnung ist eindeutig, er will vor unheilbringenden Lehrern warnen. Doch seine Worte verhallen. Die einzelnen Scharmützel zwischen den Fraktionen der romtreuen Christen, aufständischen Bauern, gemäßigten Anhängern der Reformation und radikalen Schwärmern entladen sich ein Jahrhundert nach Dürers Mahnung im 30-jährigen Krieg. Die cholerischen Eiferer setzen sich durch.« (Schmitt o. J., o. S.)

Die Temperamentenlehre des Hippokrates wurde in der ursprünglichen Bedeutung der Antike in der Renaissance wieder aufgegriffen. Dies ist auch die Grundlage für Dürers Werk »Die vier Apostel«.

- *Sanguiniker:* Leichtblütig und von heiterer Grundstimmung.
- *Choleriker:* Schnell reizbar und energisch bis zum Jähzorn.
- *Melancholiker:* Tief und nachdenklich, beschäftigt mit der Zukunft von sich und der Welt.
- *Phlegmatiker:* Langsam, bedächtig und unpathetisch. Die Ruhe im Sturm.

Albrecht Dürer bezieht sich bei seinen Werken über die Temperamentenlehre hinaus auf die Humoralpathologie und weitere Konstellationen bei der Typisierung von Eigenschaften des Menschen seit der Antike bis zum Mittelalter. Bereits in der antiken Humoralpathologie spielt die Melancholie als eines der den Körpersäften zugeordneten vier Temperamente eine wichtige Rolle. Bei einem gesunden Menschen stehen die vier Temperamente – Sanguiniker, Choleriker, Melancholiker, Phlegmatiker – in einem ausgewogenen Verhältnis und regen sich gegenseitig an. Nimmt man also alle vier Apostel

	Sanguiniker	Choleriker	Melancholiker	Phlegmatiker
Körpersaft	Blut	Gelbe Galle	Schwarze Galle	Schleim
Organ	Herz	Leber	Milz	Gehirn
Qualität	warm und feucht	warm und trocken	kalt und trocken	kalt und feucht
Farbe	rot	gelb	schwarz	weiß
Geschmack	süß	bitter	scharf, sauer	salzig
Element	Luft	Feuer	Erde	Wasser
Metall	Zinn	Eisen	Blei	Silber
Himmelskörper	Jupiter	Mars	Saturn	Mond
Jahreszeit	Frühling	Sommer	Herbst	Winter
Sternzeichen	Waage, Wassermann, Zwilling	Löwe, Widder, Schütze	Jungfrau, Steinbock, Stier	Krebs, Fische, Skorpion

Tabelle 1: Temperamente und ihre Zuordnungen

zusammen, ergeben sie genau dieses ausgewogene Verhältnis, vergleichbar mit einem magischen Viereck aus der Volkswirtschaft, das nur dann eine gesunde Wirtschaft anzeigt, wenn die Eckdaten ausgewogen sind. Schert ein Teil aus, gibt es Verschiebungen zum einen oder anderen Temperament und damit die Störung des Gleichgewichts.

Die Temperamente und ihre entsprechenden Zuordnungen lassen sich tabellarisch gut darstellen. (Tabelle 1) Man kann zwischen allen Elementen in einer Zeile Verbindungen schaffen, die den Charakter der vier Typen daran beschreiben und bündeln. Hier möchte ich mich nur auf das Wesentliche bezüglich des Typs des Melancholikers beschränken, der in einigen der hier betrachteten Kunstwerke unter dem Leitmotiv der Melancholie zum Beispiel bei Goya oder van Gogh wieder aufgegriffen wird.

In der Temperamentenlehre wird die Melancholie Saturn (Kronos) zugeordnet, dem Gott, der in der griechischen Mythologie aus Angst vor einer Entmachtung alle seine Kinder bis auf Zeus fraß. Die Zuordnung zwischen Saturn und Melancholie ist nicht zufällig: Saturn ist der Gott der Zeit und damit der Gott, der die Zeit aufzuhalten versucht. Besonders im Mittelalter bedeutet die Melancholie den Erfahrungsverlust von Zukunft, Kronos verheißt keinerlei utopische Perspektive. Die Melancholie vereinigt Vergangenheit und Zukunft in einer eigenen Gegenwart. Es ist eine Gegenwart, die von der Schwere des Scheiterns bestimmt ist.

Auch die Zuordnung der Melancholie zum Blei, wie zuvor dem Saturn, entspricht verbindenden Eigenschaften. Dem Plumbum, lateinisch Blei, werden Konzentration, damit Verhärtung und Verdichtung, Verlangsamung, Schwere, Ernst, Sicherheit, Alter, aber auch Beharrlichkeit, Geduld und eben die Melancholie zugeordnet. Es wirkt im menschlichen Organismus auf die Milz, auf Knochen, Bänder, Zähne, Gehörsinn, Haut, Strukturbildung und alle Alterungsprozesse (Ganz 2013, o. S.).

Dürer sah sich zuweilen verhaftet in der Rolle eines Melancholikers, aber eines neuzeitlichen Melancholikers, der sensibel Neues zu schaffen beabsichtigt. Fast wäre er noch unter dem Sternzeichen Stier geboren, das dem Melancholiker zugeordnet wird, hätte er nur einen einzigen Tag vor dem 21. Mai das Licht der Welt erblickt, der Tag, der schon dem Zwilling zugeordnet ist.[2]

Schon im antiken Griechenland beschäftigte sich Theophrastos von Eresos (ca. 300 v. Chr.), ein Schüler von Aristoteles, mit Typisierungen, wie sie in der Tabelle verzeichnet sind. Er stellt die Frage, warum sich alle außergewöhnlichen Männer in Philosophie, Politik oder Dichtung sowie auch in den Künsten als Melancholiker erweisen »und zwar ein Teil von ihnen so stark, dass sie sogar von krankhaften Erscheinungen, die von der schwarzen Galle ausgehen, ergriffen werden, wie man z. B. berichtet, was unter den Heroen dem Herakles widerfuhr? Denn auch jener scheint eine derartige Naturanlage gehabt zu haben, weshalb auch die Alten die Krankheiten der Epileptiker nach ihm ›heilige Krankheit‹ genannt haben.« (Theophrastos, zit. nach Grumach 1962, S. 250) Im Mittelalter war eine solch positive Konnotation auszuschließen, die Renaissance knüpfte jedoch wieder an der antiken Humorallehre an und machte die unausgewogene Verteilung der Körpersäfte (humores), speziell ein Übermaß an schwarzer Galle, für die Melancholie verantwortlich.

Zur Entstehung der typischen melancholischen Haltung wurde die Kunstwissenschaftlerin Amine Haase fündig bei einer Grabstele des 4. Jahrhunderts v. Chr. als Zeugnis der Trauer und Melancholie. »Ein junger Mann hockt auf einem Schiffsbug, hoch über der Tiefe des Meeres; er stützt seinen Kopf in die Hand und schaut ins Leere. Diese Haltung wird im Laufe der Darstellungsgeschichte der Melancholie zu so etwas wie einem Erkennungszeichen.« (Haase 2006, S. 353)

Das Streben nach Vollkommenheit, das die Menschheit zu allen Zeiten, aber dennoch ganz unterschiedlich auslegt, wird besonders im Mittelalter konterkariert durch die Trägheit des Herzens, die Acedia, eine lateinische Übersetzung für Melancholie im Sinne von Sorglosigkeit, Nachlässigkeit, Nichtsmachenwollen.

Auch in der Literatur trifft man immer wieder auf den Typus des Melancholikers, weil er dazu prädestiniert ist, Weltzustände zu beklagen, gegebenenfalls aber auch Lösungsansätze zu bieten. Einer der frühen literarischen Belege der Melancholie als eigenem Thema stammt von Walther von der Vogelweide. Das grüblerische Nachdenken war für ihn Ausgang seiner reflexiven Weltdeutung und in dieser Pose wurde er 1300 n. Chr. in einer Liederhandschrift abgebildet. Der bedeutendste Dichter des Mittelalters hat auf die Tradierung der »Melancholie-Geste« mit seiner Lyrik wie den Illustrationen anderer dazu wesentlichen Einfluss genommen.

---

2 Es gibt Jahre, in denen der 21. Mai noch im Sternzeichen Stier ist. Für Dürers Geburtsjahr 1471 gibt es ein Horoskop, das von seinem Vater in Auftrag gegeben wurde. Dort ist dokumentiert: Sternzeichen Zwillinge. (Vgl. https://top-astro.de/horoskop/albrecht-duerer-horoskop.php)

Mittelalter: Walther von der Vogelweide

Walther von der Vogelweide schuf im hohen Mittelalter ein Gedicht, das sich mit essenziellen Fragestellungen der damaligen Zeit, selbstverständlich nur in den gebildeten Teilen der Bevölkerung, auseinandersetzte. Seine Figur, der Dichter selbst, saß wie Dürers spätere Melancholia auf einem Felsenstein mit einer sehr ähnlichen Haltung, aber dem einzigen signifikanten Unterschied, dass seine Hand nicht zur Faust geballt war.

Walther von der Vogelweide (um 1200)
Ich saz ûf eime steine

Ich saz ûf eime steine
und dahte bein mit beine:
dar ûf satzt ich den ellenbogen:
ich hete in mîne hant gesmogen
daz kinne und ein mîn wange.
dó dâhte ich mir vil ange,
wie man zer welte solte leben.
deheinen rât kond ich gegeben,
wie man driu dinc erwurbe,
der keines niht verdurbe.
diu zwei sint êre und varnde guot,
daz dicke ein ander schaden tuot:
daz dritte ist gotes hulde,
der zweier übergulde.
diu wolte ich gerne in einen schrîn.
jâ leider desn mac niht gesîn,
daz guot und weltich êre
und gotes hulde mêre
zesamene in ein herze komen.
stîg unde wege sint in benomen:
untriuwe ist in der sâze,
gewalt vert ûf der strâze:
fride unde reht sint sêre wunt.
diu driu enhabent geleites niht,
diu zwei enwerden ê gesunt.

https://www.deutschelyrik.de/ich-saz-uf-eime-steine.297.html

Walther von der Vogelweide (um 1200)
Ich saß auf einem Felsenstein

Ich saß auf einem Felsenstein
und schlug ein Bein über das andre Bein.
Darauf stützte ich den Ellenbogen,
in meine Hand hatt' ich geschmiegt
mein Kinn und meine Wange.
So dachte ich darüber nach,
wie man auf dieser Welt wohl leben sollte –
doch keine Antwort wusste ich darauf,
wie man drei Dinge so erwürbe,
und beisammenhielt',
dass keines wiederum verloren ginge:
Die ersten zwei sind Ansehen und Besitz,
welche sich oft schon gegenseitig stören,
das dritte ist Gottes Gnade,
von noch viel höherem Wert.
Die wünschte ich, in ein Gefäß zu tun. –
Doch leider, nein, es kann nicht sein,
Besitz und Ansehen vor der Welt
und Gottes Gnade noch dazu,
dass sie in einem Herzen zueinanderkommen.
Weg und Steg ist ihnen genommen,
Verrat lauert im Hinterhalt,
Gewalt zieht auf der Straße,
Frieden und Gerechtigkeit sind wund bis auf
den Tod –
eh diese beiden nicht wieder gesunden,
haben die drei Dinge keinen Schutz.

https://lyricstranslate.com/en/ich-saz-uf-eime-steine-ich-sass-auf-einem-felsenstein.html

Walther von der Vogelweide war um 1200 mit den Inhalten seines Gedichts bestimmt ein Vordenker, dem durchaus auch melancholische Züge zu eigen waren, die aber nicht so benannt wurden. Er empfindet die Zustände seiner Zeit als so tragisch, dass er sie zwar beklagen kann, aber als einzige Lösung angab, gesellschaftlichen Frieden und Gerechtigkeit wieder herstellen zu müssen, bevor man einen inneren Frieden finden könne im Einklang mit Ansehen, Besitz und Gottes Gnade. Er war somit Gefangener der Denkstrukturen des hermetischen Mittelalters, aber dennoch ein Vor-

denker seiner Zeit.[3] Trotz dieser grüblerischen Selbstdarstellung mit ihren melancholischen Zügen ist die »melancholische Geste« des Mittelalters nicht gleichzusetzen mit ihren ikonografischen Aufgriffen späterer Epochen. Gleichwohl findet sich eine Orientierung bei Petrarca wieder, der im Verlangen nach der schönen Laura erkennt: »Wenn die Wahrheit dann den süßen Irrtum vertreibt, dann lasse ich mich daselbst nieder, erstarrt, ein toter Stein auf einem lebenden Stein, wie ein Mann, der denkt und weint und schreibt.« (Petrarca 2011, S. 129) In der wirkreichen »Iconologia« von Cesare Ripa taucht die Körperhaltung im Begriff der »Meditatione« auf, steht aber auch für den Schmerzensmann, der von Passionswerkzeugen attribuiert wird (Ripa 1643, S. 267).

Tradierung der Denkerpose im Spätmittelalter

In derselben Denkerpose – ebenso auf einem Felsen sitzend –, die Walther von der Vogelweide in sein Sprachbild fasst, nur den Kopf mit der anderen Hand als bei der personifizierten Melancholia von Albrecht Dürer abgestützt, findet sich im Bild von Geertgen tot Sint Jans Johannes der Täufer. (Abbildung 2) Es bestehen dennoch drei wesentliche Unterschiede bei den Hauptfiguren: Johannes der Täufer, ist eine historische Gestalt, männlich, und legt den Kopf in seine flache Hand. Melancholia ist ein weibliches personifiziertes Abstraktum der Melancholie und hat die Faust geballt, die ihren Kopf stützt. Die Stimmung bei dem Bild von Jans kann als kontemplativ bezeichnet werden, die Landschaft hat etwas sehr Reales oder auch Naturalistisches. Das Werk von Geertgen tot Sint Jans ist ca. 30 Jahre vor Dürers »Melencolia I« entstanden, also noch im Spätmittelalter. Johannes der Täufer verrät nicht direkt, über was er nachdenkt. Es gibt aber Symbole und Verweise, die die Richtung des Denkens beschreiben: Die Gegenwart des weißen Lammes mit einem Strahlenkranz, das Jesus als Retter symbolisieren soll, der die Sünden der Welt trägt. Eine weitere Anspielung auf die Leiden Jesu findet sich in der Fußstellung Johannes des Täufers, die gekreuzt sind ähnlich wie die Füße Jesu am Kreuz, der durch den Kreuzestod die Sünden der Menschen aller Zeiten auf sich genommen hat. Der kleine Fluss erinnert an das Wasser des Jordans, mit dem Johannes Jesus getauft hat. Aus heutiger Sicht, auch bei Betrachtung der Umgebung, in die Johannes platziert wurde, ergibt sich ein friedliches Bild in einer Naturlandschaft, in der man nur im Hintergrund eine kleine Ansammlung von Häusern erkennen kann. Für das späte Mittelalter stellte eine solche menschenleere Landschaft, in der es wilde Tiere gab, eher eine Bedrohung dar. In diesem Gemenge von Gefühlen mag sich Johannes der Täufer befunden haben und der Künstler mit

3 Das Beklagen schlechter gesellschaftlicher Zustände ist auch durch zahlreiche lateinische Schriften bekannt.

Abbildung 2: Geertgen tot Sint Jans (um 1484): Johannes der Täufer in der Einöde, um 1484, Öl auf Eiche, 42 × 28 cm, Berlin, Gemäldegalerie

Abbildung 3: Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553): »Die Melancholie«, 1532, Öl auf Holz, 76,5 × 56 cm, Colmar, Musée Unterlinden

ihm. Die Nähe und besondere Beziehung des Malers zu Johannes dem Täufer wird manifest, wenn man aus der Biografie des Malers realisiert, dass der junge Gerrit bei den Johannitern wohnte.

Lucas Cranach d. Ä. – Maler des Übergangs zur Neuzeit

Lucas Cranach begann 1528, dem Todesjahr Albrecht Dürers, mit einer Bildreihe »Die Melancholie«, deren letztes Werk er 1532 vollendete. (Abbildung 3) Cranach verwendet – bestimmt mit Absicht – im Bildtitel nicht die Schreibweise Dürers. Die Bilder der Reihe unterscheiden sich ein wenig in der Komposition, enthalten aber im Wesentlichen dieselben Elemente: die weibliche Hauptfigur, die Melancholia, die einen offenen Blick hat und sich irgendwie beschäftigt, einen – im Verhältnis zu Dürers Hund in der »Melencolia I« – wohlgenährten Hund, eine Kugel, mehrere geflügelte Putten, die spielen und eher fröhlich wirken. Von oben links droht Unheil. Trotz des ähnlichen Titels unterscheiden sich die Werke von Dürer und Cranach erheblich und dies nicht nur wegen der farbigen Darstellung gegenüber Dürers Kupferstich.

Cranach schuf die Werke in Auseinandersetzung zu Dürers Kupferstich, verfolgte damit aber eine andere Denkrichtung (Spira 2015, S. 59 ff.). Er war vermutlich noch

stärker verhaftet in der Gedankenwelt des Mittelalters mit einem hermetischen Weltbild und empfand die Bedrohung lediglich durch die heraufziehende Renaissance, die im linken oberen Bildfeld mehr Gefahr denn Verheißung ist. Cranach verzichtete auf jegliche Symbole, die auf eine sich entwickelnde Wissenschaft verweisen: Es fehlen die Sanduhr und alle technischen sowie strukturierenden Symbole. Die Melancholie, weiblich personifiziert, weil schon das Wort feminin ist, weist keine sichtbaren Zeichen einer melancholischen Stimmung auf: Das Gesicht ist nicht verschattet, sie beschäftigt sich sinnvoll mit der Bearbeitung eines Reisigs, vielleicht um sich abzulenken, von trüben Gedanken. Die Flügel der Hauptperson sind angedeutet, verschwinden durch die Dunkelfärbung im Hintergrund und verweisen wie auch die Platzierung der Figur darauf, dass Cranach eine Auseinandersetzung mit Dürers Werk anstrebt. Er will sich ganz bewusst von Dürer unterscheiden und erreicht dies durch den Einsatz der Farbe, die Reduzierung auf einige Elemente in den vorderen Ebenen, die viel Ruhe vermitteln, aber bestimmt keinen schöpferischen Geist, den man in der Renaissance durchaus Melancholikern zuschreibt. Anlässlich der großen Cranach-Ausstellung 2007 schreibt Rose-Maria Gropp: »Nicht umhin kommt er um das Vorbild des Nürnberger Meisters – aber er kann ihm dessen Sinngehalt verweigern. Deshalb ist die geflügelte Frauengestalt auf seinem Gemälde von 1532 nicht untätig, sondern sie schnitzt an einem Stück Holz, vielleicht zum Spielzeug der Putten, die das Bild bevölkern, vielleicht zum Bogen, wie ihn ein Amor spannen möchte. Auch hier ist Luther im Hintergrund – die Reformation schätzte nicht das untätige schwermütige Herumsitzen, Aktivität hieß die heilende Parole.« (Gropp 2007)

Das Bild spiegelt auch die gut situierte Stellung Cranachs als Hofmaler wider, der finanziell wegen einer Fülle von Auftragsarbeiten keine Sorgen hat und viel Zeit auf deren Erledigung verwendet. Cranach bleibt aber nicht nur durch seine Sichtweise zur Melancholie, sondern auch künstlerisch hinter seinem Künstlerkollegen Dürer zurück[4], der die perspektivisch korrekte Darstellung zur Vollendung führte. Man erhält zwar bei Cranach einen dreidimensionalen Eindruck, der aber getrübt wird durch einige Fehlstellungen bei der Hauptperson, was beim Kopf und den Füßen besonders hervorsticht, aber auch Verzerrungen bei dem Tisch, der in dem Bild durchaus Raum greift. Das Gemälde gehört zur Sammlung des Musée Unterlinden in Colmar, das Cranach eine kongeniale Synthese von Adaptionen von Dürer und der radikalen Sündenpredigt Luthers bescheinigte: »Im Gegensatz zum Mittelalter bewertet die

4 Nach neueren Analysemethoden der verwendeten Materialien scheint bewiesen, dass Cranach bei und mit Dürer gearbeitet hat. Als Lehrmeister der früheren Jahre wird der Vater von Cranach genannt, der selbst Maler war. (Siehe dazu https://wege-zu-cranach.de/cranach-staedte/nuernberg.html und der Kunsthistoriker Gunnar Heydenreich zitiert in https://www.moz.de/kultur/artikelansicht/dg/0/1/115865/)

Renaissance die Schwermut positiv: Sie beherrscht das Temperament des Künstlers und bildet die Grundlage für jegliche künstlerische Tätigkeit. Cranach übernimmt mehrere Motive von Dürer, deutet sie jedoch im Sinne Luthers um, der die Melancholie zu einer Krankheit des Teufels erklärte und als Behandlung Essen und Trinken empfahl.«[5] Martin Luther war zumindest in dem Punkt dem Mittelalter noch stark verhaftet und mit ihm auch Lucas Cranach der Ältere.

Luther, Cranach und Dürer

Dass Luther und Cranach als Zeitgenossen und dazu nicht in allzu großer räumlicher Entfernung – Kronach und Wittenberg – gewirkt haben, ist unstrittig, genauso wie feststeht, dass sie eine feste Freundschaft verband. Sie waren gegenseitig Taufpaten und Cranach bei Luther Trauzeuge. Zudem gilt Cranach als der bedeutendste Maler der deutschen Reformation, der reformatorische Schriften mit seinen Grafiken illustrierte und einige Porträts Luthers und Gemälde führender Persönlichkeiten anfertigte. In seiner Werkstatt ließ er zudem mehrere Luther-Schriften und seine Übersetzung des Neuen Testaments drucken. (Vgl. Krischke 2015, S. 64)

Das Verhältnis zwischen dem Reformator Luther und dem Künstler Dürer war nicht symmetrisch. Dürer bewunderte Luther und äußerte sich in Briefen und Tagebucheinträgen begeistert über die Reformation Martin Luthers, der nur drei Jahre nach der »Melencolia I« die 95 Thesen an die Schlosskirche zu Wittenberg schlug. Luther hatte im Gegensatz dazu bereits mit Cranach einen wichtigen Künstler an seiner Seite und in seiner Nähe. Dennoch ist zu vermuten, dass die Reformation Einfluss auf Dürers Kunst hatte. Die biografischen Zeugnisse Albrecht Dürers lassen den großen Wunsch Dürers spüren, Luther unbedingt persönlich zu begegnen. 1518 war Martin Luther auf der Hin- oder auch Rückreise zum Augsburger Reichstag in Dürers Heimatstadt Nürnberg. Zumindest für die Rückreise ist belegt, dass Luther bei Willibald Pirckheimers einen Aufenthalt einlegte, wo sich eine weitere Gelegenheit für eine Begegnung zwischen Luther und Dürer hätte bieten können. Vermutungen über ein Treffen zwischen Dürer und Luther zu diesem Anlass gibt es durchaus, lassen sich aber nicht belegen. (Ebd., S. 10) Dürer buhlte mit einer Druckgraphik als Geschenk an Luther um dessen Gunst und verspricht ein Kupferporträt vom christlichen Mann. Doch alles war vergebens, die persönliche Begegnung fand nicht statt, die Sympathie war einseitig, Luther hatte seinen Cranach.[6]

Im Jahr 1524 folgte Cranach seinem Dienstherrn Kurfürst, Friedrich des Weisen, nach Nürnberg, wo er sich mit Dürer traf. Dabei entstand die bekannte Silberstift-Por-

---

5 https://www.musee-unterlinden.com/de/oeuvres/die-melancholie/

6 Die einstige Adoration Dürers gegenüber Luther belegen eindrücklich Ausstellung und Katalog »Dürer als Zeitzeuge der Reformation. Neuer Geist und neuer Glaube« (Schauerte 2017).

trätzeichnung von Cranach. Die Forschung zu dem Verhältnis zwischen Cranach und Dürer vermutet wegen der künstlerischen Nähe des jungen Cranach zu Dürer, dass er bereits vor seinem Eintritt in den sächsischen Hofdienst in Nürnberg war und in der Werkstatt Dürers gearbeitet hatte. (Ebd.)

Das ungleiche Verhältnis zwischen Dürer und Cranach könnte nicht besser als durch »Die Melancholie« Cranachs beschrieben werden. Dass Cranach im Todesjahr Dürers mit der Werkreihe der Melancholia begann, passt zu dem ambivalenten Verhältnis der Zeitgenossen zueinander. Es ist bestimmt zum einen durch eine Bewunderung, zum anderen durch eine Auseinandersetzung mit einem ebenbürtigen Zeitgenossen auf sehr hohem Niveau, diese aber auf Distanz.

Ein nachdenklicher Minister für Gnade und Gerechtigkeit

Als Signum der spanischen Aufklärung entstand Francisco de Goyas Porträt von Don Gaspar Melchor de Jovellanos wieder in der Haltung, die für die Melancholie so typisch ist. (Abbildung 4)

Das Porträt zeigt einen spanischen Politiker, der viele Höhepunkte in seiner Karriere erreicht hatte, und gerade ob seiner liberalen Politik wirtschaftlicher Freiheit wurde der prominenteste Vertreter der spanischen Aufklärung mit der Verbannung bestraft. Aus der Verbannung zurück, wurde der Jurist und ehemalige Richter zum Minister für Gnade und Gerechtigkeit ernannt. Goya, den Jovellanos früh bewunderte, bekam ein Jahr nach der Ernennung zum Minister den Auftrag für dieses Porträt. Jovellanos hatte bei seinen Freunden den Spitznamen »Jovino«, der Melancholiker, wie er in einem Gedicht oder auch hier im Porträt von Goya charakterisiert wird. Ohne die Attribute eines königlichen Ministers, ohne jede schmückende Auszeichnung sitzt er sinnierend am Schreibtisch, in der personifizierten Melancholie des Leidenden, der seine geniale, im Sinne ingeniöser Kreativität nicht glückend zur Anwendung bringen kann. Die melancholische Geste entstammt dem ikonografischen Repertoire Goyas, der in seinen Caprichos im »Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer« von Monstern umgeben selbst diese Haltung einnimmt.

Hier im Porträt wird Jovellanos von einer im dunklen Hintergrund nur grob skizzierten Minerva, der Göttin der Weisheit und Künste sanft beschützt. In der Hand hält der Minister wohl seine Abhandlung zum Nautischen und Mineralogischen Institut Asturiens, als dessen Förderer er sich engagierte. Doch Minervas Schutz reichte nicht: Seine Reform der Religionspolitik führte im August 1798 zum Sturz und einer zehnjährigen Inhaftierung auf Mallorca. »Das Gemälde zeigt nicht nur die enge Beziehung Goyas zu Jovellanos; ein Vergleich mit dem offiziellen Gruppenporträt der Familie Karls IV. illustriert zugleich auch die unterschiedliche Wertschätzung, die der Künstler auf der einen Seites einem aufgeklärten Freund und auf der anderen Seite

Abbildung 4: Francisco de Goya (1746–1828): Porträt von Don Gaspar Melchor de Jovellanos, 1798, Öl auf Leinwand, 205 × 133 cm, Madrid, Museo del Prado

den traurigen Nachfolgern Karls III. entgegenbrachte.« (Jacobs 2006, S. 15) Die Geste Goyas zur Melancholie (vgl. Floeck 2009) reicht über die Zitate und Paraphrasen vor allem der Caprichos bis in die heutige Kunst, etwa bei Yinka Shonibare.

Die Melancholie der gescheiterten Revolution

Das 19. Jahrhundert sehnte sich im Scheitern der politischen Emanzipation nach dem Mittelalter. Gut 600 Jahre nach Walther von der Vogelweides Gedicht analysiert Gottfried Keller unter dem Titel »Melancholie« seine Zeit.

Gottfried Keller (1819–1890)
Melancholie (1848)

Sei mir gegrüßt, Melancholie,
Die mit dem leisen Feenschritt
Im Garten meiner Fantasie
Zu rechter Zeit ans Herz mir tritt!
Die mir den Mut, wie eine junge Weide,
Tief an den Rand des Lebens biegt,
Doch dann in meinem bittren Leide
Voll Treue mir zur Seite liegt!

Die mir der Wahrheit Spiegel hält,
Den düster blitzenden, empor,
Dass der Erkenntnis Träne schwellt,
Und bricht aus zagem Aug hervor.
O strenge Rache nimmst du Dunkle immer,
Wenn ich dich mehr und mehr vergaß
Ob lärmendem Geräusch und Flimmer,
Die doch an meiner Wiege saß!

Es hängt mein Herz an eitler Lust
Und an der Torheit dieser Welt;
Oft mehr als eines Weibes Brust
Ist es von Außenwerk umstellt!
Und selbst den Trost, dass ich aus eignem Streben,
Dass alles nichtig ist, erkannt,
Nimmst du und hast mein stolz Erheben
Zu Boden alsobald gewandt.

Wenn du mir lächelnd zeigst das Buch
Des Königs, den ich oft verhöhnt,
Aus dem es, wie von Erz ein Fluch:
Dass alles eitel sei! ertönt.
Und nah und ferne hör ich dann erklingen
Gleich Narrenschellen ein Getön –
O Göttin, lass mich dich umschlingen,
Nur du, nur du bist wahr und schön!

http://www.gedichte-fuer-alle-faelle.de/allegedichte/gedicht_3533.html

Die Melancholie wird vom Dichter als Fantasiegestalt willkommen geheißen, sie erfasst ihn wie eine Geliebte, von deren teuflischer Attraktion er nicht mehr lassen kann. Sie gibt ihm zugleich Kraft und Mut und doch bringt sie ihn an den Rand des Wahnsinns. Mit dem Spiegel zeigt sie die unerbittliche Wahrheit. Und das geständige Ich bekennt unter Tränen im Tumult der Tagesereignisse, Athene, die Göttin des Krieges und der Politik, vergessen zu haben. All das stürzt das selbstanklagende Ich in die bittere Erkenntnis, nicht mehr das Wichtige vom Unwichtigen unterscheiden zu können. Doch aus dieser Verzweiflung hilft ihm die schillernde Lehrerin heraus mit den widersprüchlichen Weisheiten des König Salomon, der ohne Weiteres seinen Hedonismus mit Vanitashinweisen verknüpft. Die melancholische Niedergeschlagenheit schlägt um in die kühne (und aussichtslose) Vision, die Göttin zu umschlingen, auch wenn die Narrenschellen ein tollkühnes Unterfangen im Abseits der Aussichtslosigkeit voraussagen. Doch nur diese absurde Utopie ist wahr und deshalb ist sie schön!

Die fünfte Strophe dieses Gedichtes entstand erst 30 Jahre später. Otto von Bismarck war 1883 Reichskanzler und die gesetzliche Krankenversicherung sicherte erstmals gesetzlich ein wenig Lebensqualität, verglichen mit der Anfangszeit des Kapitalismus.

Noch fühl ich dich so edel nicht,
Wie Albrecht Dürer dich geschaut:
Ein sinnend Weib, von innerm Licht
Erhellt, des Fleißes schönste Braut,
Umgeben reich von aller Werke Zeichen,
Mit milder Trauer angetan;
Sie sinnt – der Dämon muss entweichen
Vor des Vollbringens reifem Plan.

Obwohl sich Gottfried Keller mit seinem Gedicht »Melancholie« zumindest in der fünften Strophe auf Albrecht Dürers »Melencolia I« bezieht, wählt er die klassische Schreibweise für den Gemütszustand, der aber auch in seinem Gedicht personifiziert wird, um sie besser besingen zu können. All ihre Gegenstände geraten zum emblematischen Handwerkszeug, im Kunstfleiß liegt die Hoffnung! In der fünften Strophe ändert Keller den Tenor seines Gedichtes: Er wirkt deutlich realistischer und handlungsorientierter, ganz im Dürerschen Sinne, aber aus einer völlig anderen Zeit heraus. Dennoch sieht Keller die Zeit als noch nicht reif an, dass jetzt ohne Voraussetzung im Mentalen ein Umbruch stattfinden könnte. Dahinter verbirgt sich eine treffende Analyse der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse.

Jonas Fränkel, der Herausgeber der ersten textkritischen Gesamtausgabe von Kellers Werken, würdigt das Gedicht an hervorgehobener Stelle im Vorwort zu deren erstem Band. Dabei setzt er Dürer in eine kongeniale Verbindung zu Gottfried Keller: »Unter den Werken des Nürnberger Meisters war besonders ein Blatt Gottfried Keller ans Herz gewachsen: Melencolia I. In jungen Jahren rief er die ernste Frau in einem

Gedicht als seinen Schutzgeist an, der schon an seiner Wiege gesessen und immer bei ihm erschien, sooft die Eitelkeit der Welt Macht über ihn bekommen wollte. Im Alter nimmt er das Gedicht wieder vor und fügt ihm eine neue Strophe an. Nicht mehr ist Melancholia seine Göttin. Das sinnende geflügelte Weib mit dem Kranz im Haar, umgeben von milder Trauer, preist er jetzt als ›des Fleißes schönste Braut‹, vor deren strengem Auge die gespenstische Fledermaus mit Namen ›Melencolia‹ sich flüchtet. Wie tief diese Anregung Keller beeindruckte, geht« so Fränkel weiter, »aus einem Brief hervor, den er zur Zeit der Entstehung der fünften Strophe an seinen Freund Paul Heyse sandte. Heyse hatte ihm über seine depressive Stimmung geklagt. Keller antwortete, es scheine ihm diese Melancholie dem Albrecht Dürerschen Frauenzimmer gleichen Namens so ähnlich zu sehen wie ein Ei dem andern, in dem Sinne, wie sie der selige Doktor Parthey in Berlin in einem verschollenen Kunstbüchlein gar artlich und verständig interpretiert hat, nämlich als die Mutter einer unaufhörlichen Tätigkeit, umgeben von allen Attributen der Kunst und Wissenschaft.« (Fränkel 1937, S. 31)[7]

Studien zur Melancholie

Sieben Jahre nach der Entstehung der fünften Strophe des Gedichts von Gottfried Keller schuf Vincent van Gogh mit den zwei Versionen des Porträts des Dr. Gachet (Abbildungen 5a/5b) im Juni 1890 – bald nachdem er die Heilanstalt in St. Rémy verlassen hatte – das letzte Werk vor seinem frühen Tod mit nur 37 Jahren im Juli 1890. In der ersten Version dominiert der van Gogh'sche Virgulisme, in der zweiten tritt ein eher expressionistischer Farbkontrast in einer flächigen Malerei hervor. Nur die Jacke von Gachet bleibt im Virgulisme. An einen fast monochromen blauen Hintergrund grenzt hart die hellrot-rostfarbene Tischdecke an. In beiden Porträts regiert eine tiefe Nachdenklichkeit. Im ersten Porträt flankieren zwei Bücher die Tristesse, denn ihr Inhalt zeugt von gesellschaftlichem Abstieg und Erfolglosigkeit in der Malerei.[8] Van Goghs Modell, der Homöopath Dr. Gachet, der ihn wegen seiner psychischen Störungen behandelte, nimmt in beiden Bildern die klassische Denkerpose ein und stützt seinen Kopf in die geballte Hand des rechten Armes, der sich auf einem Tisch mit bunter bzw. rötlicher Tischdecke abstützt. Dr. Gachet sinniert, denkt vielleicht über die Welt nach, weist aber keine typischen Elemente der klassischen Melancholie des Mittelalters auf. In der ersten Version könnte man allerdings die leichte Grünfärbung um die Augen als neuzeitliche Gestaltung einer Verschattung deuten. Der Blick in der ersten Version wirkt außerdem deutlich starrer durch die weit geöffneten Augen. Das Gesicht des zweiten Bildes enthält keine Verschattungen, ist aber gegenüber

7 Den Brief von Keller zitiert Fränkel nach Helbing 1950–1954.
8 »Germinie Lacerteux« und »Manette Salomon« sind Romane von Jules de Goncourt und Edmond de Goncourt, die Mitte der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts erschienen.

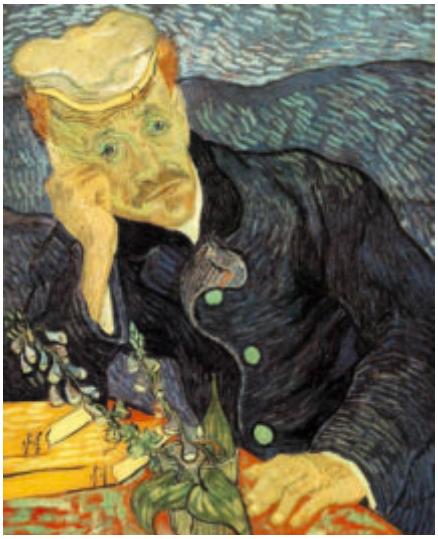

Abbildung 5a: Vincent van Gogh (1853–1890): Porträt des Dr. Gachet (erste Version), Juni 1890, Öl auf Leinwand, 68 cm × 57 cm, Tokio, in Privatbesitz

Abbildung 5b: Vincent van Gogh: Porträt des Dr. Gachet (zweite Version), Öl auf Leinwand, 68 cm × 57 cm, Paris, Musée d'Orsay

den anderen Partien, die in kräftigen Farben gehalten sind, eher blässlich und weniger konturiert. In beiden Versionen ist die Blüte des Fingerhuts zu erkennen, einer giftigen Heilpflanze, die vor allem in therapeutischen Dosierungen bei Herzinsuffizienz eingesetzt wird. Das Modell Dr. Gachet nimmt eine melancholische Pose ein, die für den »leidenden Ausdruck unserer Zeit« steht, wie es van Gogh formulierte.[9]

Vielleicht projiziert van Gogh in den beiden Bildern auch seine depressive Stimmung auf das Modell, oft zieht er in seinen Briefen Vergleiche zu Gachet, seinem alter ego, und konstatiert starke charakterliche Übereinstimmungen. Dabei kommt es einem fast schon tragischen Zufall gleich, dass Paul Gachet nach seinem Medizinstudium eine Dissertation mit dem Titel »Studie zur Melancholie« vorgelegt hatte.[10] Kunst ist für van Gogh die einzige Therapie gegen die Melancholie als Krankheit.[11] Der

9 Zitiert nach https://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/werkbeschreibungen/gemaelde/commentaire_id/der-doktor-paul-gachet-5508.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=1e80dc2061

10 Vgl. Saltzman 2000, die die Karriere dieses bis 2000 teuersten Bildes der Welt nachzeichnet und auch das Verhältnis von van Gogh zu Gachet untersucht; die Dissertation von Gachet ist online als Ganzschrift aufrufbar: https://archive.org/details/b20395334/page/16/mode/2up

11 »Von den verschiedenen Depressionsformen hebt sich eine besonders ab, und zwar durch Symptomatik und Selbsterleben, durch den Kurz- und Langzeitverlauf sowie durch die Therapie-Response. Gemeint ist die Melancholie. So heißt die Krankheit seit Hippokrates und Paracelsus. Eine Zeitlang wurde sie auch endogene Depression oder zyklothyme Depression genannt. Die neueren internationalen Klassifikationen formulieren etwas blaß: typische (schwere) depressive Episode, wobei meist hinzugefügt wird: mit Melancholie (oder: mit psychotischer Symptomatik).

Psychoanalytiker Manfred Clemenz hat jüngst den zahlreichen Studien und Analysen zur psychischen Verfassung von Vincent van Gogh einen weiteren Titel hinzugefügt. Nach seinem Resümee wechseln tiefste Melancholie und ekstatischer Schaffensrausch bei van Gogh einander ab. Leiden ist für van Gogh eine Voraussetzung für Kreativität, für einen höheren Bewusstseinszustand, den er deshalb durch Nahrungsentzug, durch Intoxikation, Selbstkasteiung selbst aktiv herbeiführt. Kunst ist für van Gogh aber auch Therapie durch mühsame Arbeit, zugleich die Möglichkeit, sich seiner Bedeutung als Teil einer »Wiedergeburt der Kunst« zu vergewissern. Die zerstörerische Entwertung der eigenen Person steht, so der Befund von Clemenz, einer grandiosen Selbsterhöhung unmittelbar gegenüber. Van Gogh verortet sich selbst zwischen Manie und Melancholie, er unterscheidet bei sich eine destruktive und eine kreative, eine aktive Melancholie ganz im Sinne Dürers. Als intuitiv sieht Clemenz bei van Gogh dessen Diagnose, die seit der Antike bekannt ist und einen Gemütszustand beschreibt, der zwischen Depression und Manie schwankt. (Clemenz 2020)

Ob van Gogh einen Monat nach Entstehung seiner letzten beiden Bilder Suizid mit der Pistole beging oder durch Fremdeinwirkung durch einen Pistolenschuss 30 Stunden nach dem Schuss starb, lässt sich bis heute nicht klären. Die Art der Schussverletzung ohne Schmauchspuren nährt die These der Fremdeinwirkung. Van Gogh war in seinen letzten Lebensstunden in der Lage zu sprechen, beschuldigte aber niemanden, ihn getötet zu haben. Aber auch diese Tatsache ist kein Beleg für das eine oder das andere Ende. Der Sohn eines Pfarrers hat sich bestimmt mit einem möglichen Suizid auseinandergesetzt, aber auch Skrupel gehabt, selbst Hand anzulegen, vielleicht war er sogar dankbar, dass jemand anderes ihm die Entscheidung abnahm.[12]

Nachdenklichkeit in der Moderne

Fast zeitgleich zu van Gogh schuf Auguste Rodin seinen zur Ikone gewordenen »Denker«. (Abbildung 6) In den Jahren 1880 bis 1881 entstand zunächst in einem kleineren Maßstab die Tonskulptur »Der Denker«, an die sich dann im Folgejahr der Bronzeabguss anschließt. Auch heute noch kann man Repliken dieser Skulptur in unterschiedlichen Größen käuflich zu erschwinglichen Preisen erwerben.

Der dunkle, athletisch-gebaute Mann sitzt in sich versunken, die rechte, leicht nach innen gebogene Hand stützt sein Kinn. Selten finden sich Darstellungen der typischen Denkerpose, in denen, wie hier, das Kinn auf der äußeren Hand ruht. Die Au-

---

Die Bezeichnung Melancholie setzt sich aber wieder mehr und mehr durch. Melancholien können einmalig oder wiederholt auftreten; sie kommen auch im Wechsel mit Manien vor, was man bipolare Verlaufsform nennt. Das gesamte Krankheitsbild heißt affektive Psychosen oder affektive Störungen, was den älteren Bezeichnungen manisch-depressive Krankheit oder Zyklothymie entspricht.« (Tölle 1991, S. 59)

12 Vgl. dazu die auch medizinische argumentierende Sicht von Naifeh/Smith (2015).

Abbildung 6: Auguste Rodin (1840–1914): Der Denker, Original 1880–1882, Bronze, Guss 1967/1968, 181 cm hoch (Monumentalversion, Originalhöhe 72 cm), Kunsthalle Bielefeld. Foto: G. Tenter

gen liegen in tiefen, dunklen Höhlen, die die Verschattung aus Darstellungen vorangegangener Jahrhunderte wieder aufnehmen. Die Füße haben intensiven Kontakt mit dem Sitzschemel, der extra eine kleine Fußbank integriert hat. Diese Haltung drückt die Erdverbundenheit aus, die sich in einigen Melancholie-Darstellungen findet und auch über die erweiterte Temperamentenlehre die Zuordnung zum Melancholiker nahelegt. Einiges deutet auf eine Melancholie-Darstellung durchaus im Dürerschen Sinn hin, der dem Melancholiker eine positive Kraft im Reflektieren und Gestalten zuschrieb. Untypisch im Vergleich zu älteren Darstellungen ist die Nacktheit dieses ausgesprochen athletischen, muskulösen Körpers, der auch eine körperliche Schaffenskraft vermuten lässt. Am Ende des 19. Jahrhunderts, nahe dem Körperkult der Freiluftbewegung und dem Drang zur Natur als Flucht aus der Großstadt liegt als erste, aus der Anschauung abgeleitete Vermutung nahe, dass der Mann körperlich schwere Arbeit verrichtet hatte. Doch Rodin hat nicht die Emanzipation der Arbeiter ausgerufen, er ließ auch keinen Proletarier über bessere Lebensverhältnisse reflektieren.

Die Skulptur gehört in beiden Größenvarianten zum Figurenprogramm »Die Hölle«, die Rodin im Staatsauftrag für das neue Museum »d'Art décoratif« in Paris

anfertigte. Die Zuweisungen kreisen naheliegenderweise um Dante, den Autor der »Göttlichen Komödie«. »Die Hölle« setzt sich bei Dante aus mehreren Kreisen, Stationen eines höllischen Daseins, zusammen. In diese Höllenkreise schaue der Denker und meditiere über seine Arbeit. Es ist die Arbeit eines Poeten, der wie Rodin mit den Mitteln der Kunst seine Zeit charakterisiert und am Eingang zur Hölle, diesem jenseitigen Unort, in melancholische Nachdenklichkeit versinkt.

Etwas mehr als 100 Jahre nach der Skulptur Rodins zitiert Jeff Wall Werk und Pose. Ein Großbilddia im Leuchtkasten zeigt eine sinnierende Figur, »The Thinker«. (Abbildung 7) Die gebeugte sitzende Haltung in der typischen Denkerpose, in der mal die rechte, mal die linke Hand Kinn und Wange stützen, mal mit der offenen Handfläche, mal mit der geschlossenen oder halbgeöffneten Faust, bei Jeff Wall wie bei Walther von der Vogelweide mit übereinandergeschlagenen Beinen, wird im Motiv des Großdias ergänzt durch ein in den Rücken eingedrungenes Schwert. Das Schwert schafft die Verbindung zu einem anderen Dürerwerk mit dem Titel »Monument eines Sieges über aufrührerische Bauern« (Abbildung 8), das Dürer im Jahr 1525 drei Jahre vor seinem Tod schuf. Wo es Dürer um das Leid der Bauern ging, thematisiert Jeff Wall die Enttäuschung eines nicht mehr ganz jungen Arbeiters im abgetragenen Anzug, der in der üblichen Denkerpose über – vermutlich – seine Stadt blickt und sich durch seine Existenzbedingungen verraten fühlt – symbolisiert durch den Dolch im Rücken. Mit zunehmendem Alter fällt es Arbeitern schwerer, ihre Arbeit zu verrichten, sie arbeiten vielleicht auch langsamer und sinken damit in der Wertschätzung anderer. Anders als in dem Dürerwerk sitzt der sinnierende Arbeiter auf einer Trias aus Baumstumpf, Bordstein und Schlackenstein. Jedes Teil hat seine Bedeutung: Der Baumstumpf weckt die Assoziation mit Wald und Natur, der Bordstein erinnert an Einfassung oder Begrenzung und der Schlackenstein an die Errichtung von Häusern.[13]

Dem vermutlichen Arbeiter von Jeff Wall geht es zunächst um seine Person in seiner schwierigen Situation; vielleicht sinniert er über die soziale Frage älterer Arbeiter generell. Dürer hingegen hatte in der »Melencolia I« die spannende Situation zwischen Mittelalter und Neuzeit im Blick, seine Melancholia musste sich neu sortieren. Als Symbolfigur steht sie darüber hinaus für eine Zeit im Umbruch mit allen daraus resultierenden Schwierigkeiten, die sie aber perspektivisch meistern wird.

Geste und Symbol im Déjà-vu

Die Auseinandersetzung mit der Melancholie hat sich in der Kunst in ihren Präsentationen seit dem Mittelalter immer wieder gewandelt, Konstanten sind über die Jahrhunderte geblieben: Der Kopf ruht in der Hand, der rechten oder der linken. Die

13 Vgl. in diesem Zusammenhang das weiterführende Interview mit Jeff Wall in Lauter 2001, S. 168 ff.

Abbildung 7: : Jeff Wall (*1946): The Thinker, 1986, Großbilddia in Leuchtkasten, 239 × 216 cm, München, Sammlung Lothar Schirmer, Ausstellungsansicht Kunsthalle Bielefeld »Auguste Rodin | Jeff Wall DIE DENKER miteinander gegenüber #1«.
Foto: G. Tenter

Abbildung 8: Albrecht Dürer (1471–1528): Monument eines Sieges über aufrührerische Bauern, 1525, Staatsbibliothek Bamberg, JH.Ma.f.4, Bl. 50v

Last des Leidens trägt der Mensch im Kopf, der Blick geht ins Leere oder nach innen, dazu kommen die Personalisierung der Melancholie, aber auch der Polyeder und das Magische Quadrat Dürers als Bildsymbole.

Das Dürer-Quadrat aus der Sicht der Mathematik

Eine vielleicht notwendige Vorbemerkung: Mathematiker lieben die Perfektion und streben immer eine Vollkommenheit von Darstellungen an. Das gilt insbesondere für die Zahlentheorie. Ausnahmen von Regeln sind dabei verpönt.

Die Grundeigenschaft bei Magischen Quadraten – alleine dieser Name unterstreicht das vorher Gesagte – besteht darin, dass die Summe in allen Zeilen und Spalten jeweils dieselbe ist. Schön und vollkommen wird ein Magisches Quadrat, wenn auch noch andere Gruppierungen von Zahlen dieselbe Summe ergeben. Diese Vollkommenheit herzustellen, ist ein Grundprinzip mathematischer Überlegungen. Das Dürer-Quadrat (Abbildung 9) ist so vollkommen, denn es besitzt viele Konstellationen von vier Zahlen, die immer dieselbe Summe ergeben. Es mag auf das Streben nach Vollkommenheit überhaupt, genauer: auf das Streben nach der vollkommenen Lösung eines Problems verweisen – ein unerlässliches Ziel in der Wissenschaft wie in der Kunst, das zugleich sehr schwer und nur auf »magische« Art und Weise zu erreichen ist. Dessen war sich Dürer bewusst und setzte dieses Zeichen an markanter Position in seiner »Melencolia I«.

Das Dürer-Quadrat besteht aus den ersten 16 natürlichen Zahlen. Die Summe aller dieser Zahlen ist (16+1)+(15+2)+(14+3)+(13+4)+(12+5)+(11+6)+(10+7)+(9+8). In allen acht Klammerausdrücken ist die Summe 17. Die Summe aller 16 Zahlen ist also das Produkt aus 17 mal 8, also 136. Der vierte Teil von 136 ist 34. Diese Zahl 34 spielt bei diesem Quadrat eine sehr wichtige Rolle. Das Dürer-Quadrat wird als ein symmetrisches magisches Quadrat bezeichnet und besitzt viele Eigenschaften.

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Abbildung 9: Magisches Quadrat, Detail aus: Albrecht Dürer (1471–1528): Melencolia I, 1514, Kupferstich, 24,1 × 18,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

1. Die Summe der Zahlen in den Zeilen und Spalten ist jeweils 34.

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

2. Die Summe der beiden mittleren Diagonalen, der sogenannten Hauptdiagonalen, ist jeweils 34.

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

3. Die Summe der vier gegenüberliegenden mittigen Randfelder ist jeweils 34.

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

4. Die Summe der vier einander gegenüberliegenden mittigen Randfelder ist jeweils 34.

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

5. Die Summe der beiden in der Mitte gebrochenen Diagonalen ist jeweils 34.

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

6. Die Summe der Elemente der vier Quadrate ist jeweils 34.

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

7. Die Summe der vier Felder, die jeweils von den vier Eckfeldern um 1 bzw. um 2 verschoben sind, ist jeweils 34.

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

8. Die Summe der ersten beiden Zahlen einer Zeile (also z. B. der ersten) und der letzten beiden der gespiegelten (also z. B. der letzten) Zeile ergibt 34. Dies gilt entsprechend auch für Spalten.

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

9. Die Zahlen der beiden mittleren oder äußeren Zeilen oder Spalten in Zickzack-Reihenfolge ergeben 34.

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

10. Die Summe jedes zum Mittelpunkt punktsymmetrischen Zahlenpaares ist 17, also genau die Hälfte von 34.

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Pierre Granoux

Pierre Granoux hat sich intensiv mit Dürers Meisterstich und der Melancholie auseinandergesetzt und ganz unterschiedliche Werke geschaffen, die Elemente aus dem Kupferstich neu arrangieren, vielleicht auch neu denken. Granoux komponiert in seiner Installation »Der Stand der Dinge – En Passant« (Abbildung 10) fünf Elemente Dürers »Melencolia I« zeitgemäß in neuer Gestalt. Das Magische Quadrat[14] hat im Prinzip nur noch den Namen gemeinsam mit dem Dürer-Quadrat. Granoux' Quadrat »Magic Dürer«, das in der vorliegenden Installation wieder aufgegriffen wird, besteht nur noch aus drei Zeilen und drei Spalten mit den ersten neun natürlichen Zahlen, die Summe der Zeilen und Spalten sowie die der Diagonalen müssen aus diesem Grund auch 15 sein und nicht 34.

Es fallen mit der Beschränkung auf neun Zahlen die Strukturelemente der kleineren 2 × 2-Quadrate weg. Magische Quadrate spielen in der Zahlentheorie als einem Teilgebiet der Mathematik eine wichtige Rolle, da sie letztlich ein vollständiges, widerspruchsfreies System von hoher ästhetischer Qualität abbilden. Dessen war sich Dürer bewusst und nutzte das Magische Quadrat mit vier Zeilen und vier Spalten in der »Melencolia I« zur Verstärkung der Aussage seiner Komposition, die auch auf geordnete Verhältnisse in der beginnenden Neuzeit mit ihrem Umbruchpotenzial hinweisen wollte.[15]

Die Granoux'sche Komposition wird erweitert durch den Polyeder aus der »Melencolia I«, der wiederum mit einem zeitgemäßen Material, nämlich Plexiglas, geschaffen und auf einem Bildhauerbockplatziert wurde. Das dritte Element besteht aus Plexiglasplatten, die wie ein offenes Fenster arrangiert sind. Hier ist der Bezug zu Dürers Werk komplizierter. Sie könnten einen Verweis auf die Hintergrundlandschaft bei der »Melencolia I« darstellen. Auf der rechten Seite der Installation findet sich Dürers Kugel wieder, arrangiert unter einem Stuhl. Das letzte Element rechts oben könnte ein Verweis auf die Sonne in der »Melencolia I« sein. Das Fünfeck, ergänzt durch fünf Rechtecke, die mit jeweils einer Fünfeckseite eine Seite gemeinsam haben, erfüllt ähnlich wie Dürers Sonne keine Symmetrieeigenschaften, weil die fünf Rechtecke nicht kongruent zueinander sind. Die Rechts-Links-Vertauschungen von drei der fünf Objekte dürfte Granoux bewusst vorgenommen haben. Das neue Arrangement hebt die Komplexität des Dürerwerks durch die Beschränkung auf nur fünf Elemente in dieser Installation vollends auf. Die zweite Installation aus dem Jahr

---

14 Dieselben Zahlen sind auch Bestandteil eines weiteren Granoux-Werks mit dem Titel »Magic Dürer«. In einem anderen Werk mit demselben Titel sind dann wieder die Zahlen des Dürerwerks vertreten.

15 Das Dürer-Quadrat aus der Sicht der Mathematik wird auf den Seiten zuvor in seiner ganzen mathematischen Ästhetik vorgestellt. Vgl. dazu auch meinen Beitrag »Albrecht Dürer – Melencolia I (1514)« in dieser Anthologie.

Abbildung 10: Pierre Granoux (*1963): Der Stand der Dinge – En passant, 2000, verschiedene Objekte aus Glas, Metall, Alurahmen und Holz, variable Maße, Ausstellungsansicht: Atelierhaus Bonn. Foto: Ph. Eric Lichtenscheidt. © VG Bild-Kunst, Bonn 2021

Abbildung 11: Pierre Granoux: Melencolia Naturalia, 2000, verschiedene Objekte aus Glas, Metall und Holz, variable Maße, Ausstellungsansicht: Kulturforum Bonn. Foto: Ph. Eric Lichtenscheidt. © VG Bild-Kunst, Bonn 2021

Abbildung 12: : Anselm Kiefer (*1945): Melancholia 2004, 280 × 380 × 57 cm, Mischtechnik auf Leinwand mit Glaspolyeder, in Privatbesitz

Abbildung 13: Anselm Kiefer: Melancholia, 1991, 320 × 442 × 167 cm; Polyeder 62 × 70 × 70 cm, Blei, Glas, Stahl und Asche, Napoli, Lia Rumma Collection

2000 »Melencolia Naturalia« greift den Schriftzug auf Dürers »Melencolia I« direkt auf. (Abbildung 11) Der Kunstwissenschaftler Carl-Friedrich Schröer analysiert im Katalog zur Ausstellung die Installation. Pierre Granoux nimmt die »Melencolia I« Dürers »seinerseits als Inspirationsquelle und Ausgangspunkt zur Konstruktion von Raumbildern oder begehbaren Installationen, die mit Elementen der Bildvorlagen wie mit Verweisen auf die eigene Arbeitswelt des Künstlers versetzt sind. Es geht Granoux um eine ›nicht abgeschlossene Poesie‹, in der unterschiedlichen Ebenen, Modi und Aggregatzustände und Qualitäten zu einem offenen Ganzen zusammenfinden, das vor allem eines soll: die Fantasie des Betrachters anregen.

Granoux versteht seine Arbeit als Werkstatt und Lager, Fundus für Einfälle und Inspirationen der Betrachter. Wie ein Puzzle soll seine Arbeit wirken, das die Phantasie der Betrachter entzünden will, vergleichbar der Arbeit der Archäologen, die bei Ausgrabungen auf Mosaikreste stoßen und erst auf das Motiv zu schließen vermögen, wenn ihre Fantasie lebendig ist.« (Schroer 2018, o. S.)

Anselm Kiefer

Anselm Kiefer, einer der renommiertesten Künstler der Gegenwart mit einem starken Schwerpunkt in historischen Bezügen in seinen sehr freien Paraphrasen und Aufgriffen, widmete sich dezidiert Albrecht Dürer, auch dem Meisterstich »Melencolia I« und dem Thema der Melancholie in einigen Werken, die man durchaus als eine Hommage an Dürer betrachten kann. Kiefer verwendet aber anders als Granoux nicht die Dürersche Schreibweise. Kiefers »Melancholia« von 2004 (Abbildung 12), die es in einigen medialen Variationen gibt, setzt den Dürerschen Polyeder in einen neuen Kontext, der sich dadurch auszeichnet, dass er sich auf wenige Elemente beschränkt, völlig anders als das sehr komplex angelegte Werk Dürers.

Auch diese Installation hat Kiefer in unterschiedlichen Ausführungen variiert, angefangen in den späten 1980er-Jahren. (Abbildung 13) Dürer hätte an diesem Ensemble Gefallen gefunden, denn Kiefer transformierte nicht nur den Polyeder ins Dreidimensionale, auch das Material des Fliegers knüpft an historische Zusammenhänge der Typisierung der Melancholie an. Kiefer greift gezielt auf die Materialikonografie zurück: Blei ist ein zentrales Charakteristikum der Melancholie und steht für Verhärtung, Verdichtung, Verlangsamung und Beharrlichkeit. Im Sinne Dürers steht das Blei hier als logischer Antipode zum Flugzeug, denn es beraubt den Flieger »bleischwer« seiner Bestimmung, zu fliegen und rasch die Distanzen zu überbrücken. Das korrespondiert mit der Hauptfigur Melancholia bei Dürer, die zwar Flügel besitzt, aber noch (!) nicht in der Lage ist zu fliegen.

Der Kunstwissenschaftler Reinhard Ermen denkt in diese Richtung weiter. »Blei ist ein Metall, dem man seine ›Charaktereigenschaften‹, etwa Schwere und Verform-

Abbildung 14: Anselm Kiefer: Der Rhein, 1982–2013, Collage/Holzschnitt auf Leinwand mit Acryl und Schellack, 374 x 330 cm, in Privatbesitz

barkeit, anzusehen meint; doch vielleicht ist für Kiefer wichtiger, dass Blei schnell die Aura des Verwitterten ausstrahlt, Blei altert sichtbar, wird stumpf und ergraut wie der Kopf eines Greises. Hier hören die Knabenträume auf, denn Blei ist der Stoff, aus dem die Mythen gebildet werden können.« (Ermen 1990, S. 324) Vom Konkreten zum Allgemeinen ordnet Ermen Zitat und Paraphrase bei Kiefer ein: »Zitate (auch die Flugzeuge sind Zitat) schaffen Entrückung, deuten Grenzüberschreitungen an, und wenn Kiefer sich selbst zitiert, taucht die Vermutung auf, dass er sich einer ganz eigenen Sprache bedient, von der der Betrachter nur Bruchstücke versteht. Und so wie Kiefer seine Mythen inszeniert, haben sie auch etwas von einem Gesamtkunstwerk; das, was er macht, hat immer etwas Wagnersches.« (Ebd.) Nüchterner in der Wortwahl, doch letztlich äquivalent der Bedeutung nach äußert sich Anselm Kiefer in einem Interview zum Einsatz von Blei in seinen Kunstwerken: »Es ist wie mit der Aura von Namen. Das Blei wirkt mehr als alle anderen Metalle auf mich. Wenn man so einem Gefühl nachforscht, erfährt man, dass Blei schon immer ein Stoff für Ideen war. In der Alchemie stand dieses Metall an der untersten Stufe des Goldgewinnungsprozesses. Blei war einerseits stumpf, schwer und mit Saturn verbunden, dem hässlichen Mann — andererseits enthält es Silber und war auch schon der Hinweis auf eine andere, geistigere Ebene.« (Kiefer 1990, S. 24) Mit solchen Einblicken in die Alchemistenlehre vermochte Kiefer auch den Schriftsteller und Dramatiker Ferdinand von Schirach in den Bann zu ziehen, der nach einem Interview zu Kiefer euphorisierte: »Ich bewundere ihn, man kann sich seiner Arbeit nicht entziehen. Er hat mir erzählt, dass der Kölner Dom früher mit Bleiplatten bedeckt war, die ersetzt worden sind. Kiefer hat das gesamte Blei vom Kölner Dom gekauft. 40 Lastwagen sind von Köln nach Barjac in Frankreich gefahren. Kiefer besitzt da ein riesiges Gelände. Nach drei Jahren war das ganze Blei in Kunstobjekte integriert«.[16]

In einem Holzschnitt, diesmal mit dem Schriftzug »Melancolia« ohne »h«, aber mit »a« anstelle des Dürerschen »e« (Abbildung 14), setzt Kiefer den Polyeder zentral über den Rhein und lässt ihn durch kahle Baumstämme wie Gitterstäbe schauen. In der Bildachse ragt ein spitzer Bunker aus der Stadtkulisse auf und verlängert die symmetrische vertikale Bildachse hier vom Polyeder zum Rheinufer. Der Polyeder, nun als Kantenmodell und mit einer anderen Seitenansicht ins Bild gebracht, nimmt eine zentrale Stelle im Holzschnitt ein, der schon durch die fehlende Farbigkeit und gröbere Struktur die Melancholie als Konnotation aufruft. Die Rheinlandschaft mit dem Bunker im Hintergrund erinnert an Dürers Hintergrundlandschaft und ist zugleich der konkrete Ort, den Kiefer aus seiner Jugendzeit in Erinnerung hat.

---

16 Aus einem Gespräch zwischen Ferdinand von Schirach und Anselm Kiefer. https://pressetreff.3sat.de/programm/dossier/mappe/zeige/Special/ich-bin-eigentlich-ein-meister-des-kleinformats/

Zu seiner Holzschnittserie äußert sich Anselm Kiefer 2013 in einem Brief an Henri Loyrette, Direktor des Louvre: »… Der Rhein ist Teil meines Wesens aus verschiedenen Gründen: Ich bin aufgewachsen in einem kleinen Dorf auf der anderen Seite des Rheins. Der Fluss war zu Fuß in einer halben Stunde erreichbar. Wandernd durch eine Allee von hohen Bäumen sah man schon von weitem das silbern schimmernde Band des Flusses, das zugleich Ziel, Ende der Wanderschaft und Verheißung auf ein anderes, ein geheimnisvolles Land am anderen Ufer des Flusses war. Es gab nicht weit davon eine Fähre, die die beiden Länder miteinander verband. Das Fährboot beschrieb eine im rechten Winkel zum Fluss verlaufende Linie und ich war immer erstaunt, dass das Boot durch die starke Strömung nicht abgetrieben wurde. Noch bevor man das schimmernde Band des Flusses sah, hörte man das durch das Wasser merkwürdig gedämpfte Geräusch der Schiffsdieselmotoren wie Herzklopfen eines riesigen Tieres, das man noch nicht sah, das aber mit seinem vollen, tiefen Klang den Auwald durchdrang. […]

Es gab noch eine andere Form der Grenz-Markierung: Beim Gang zum Rhein kam man vorbei an gesprengten Bunkern der Siegfried-Linie. In den siebziger Jahren habe ich eine Reihe dieser Bunker in Holz geschnitten. Die Drucke dieser Holzblöcke werde ich nun zu neuen Rhein-Collagen verarbeiten. Die gesprengten Bunker waren im Winter die Erhöhungen in der Landschaft und dienten den Kindern als Schlittenhügel. Im Sommer wechselten wir in deren Schutz unsere Kleider, um zu schwimmen. Diese Betonruinen sind heute alle verschwunden. Die Deutschen sind Meister im Zustopfen der leeren Räume, im Verschwindenlassen der Spuren der Vergangenheit, die niemals vergangen ist. Diese Bunker – in Frankreich gibt es sie zum Beispiel noch in der Normandie und in Bordeaux – haben mich seitdem fasziniert als Archetypen einer umgedrehten, pervertierten Architektur. Mit ihren dicken Mauern, mit ihrer Fülle an Beton erdrücken sie den Innenraum eher, als dass sie ihn schützen. Sie sind mehr als umbauter Raum. Sie sind in ihrer pervertierten Überanstrengung, ihrer Ekstase die Aufhebung ihrer selbst. Sie haben für mich in ihrer Überanstrengung etwas Mystisches.«

Letztlich nach Verweisen auf Goethe und Hölderlin, auf Schlegel und Brentano kommt Kiefer zu seinem Fazit: »Denn das habe ich gelernt: das Widerständige, der Mangel geben die zentrifugale Kraft auf dem Weg ins Unendliche, so wie van Gogh aus einem Mangel, aus einem Mangel an Talent am Ende seines Lebens die wunderbarsten, die ergreifendsten, die philosophischsten Werke schuf.« (Kiefer 2013)

Melancholie als Genie und Wahnsinn

Ganze Ausstellungskonzepte widmen sich seit Ende des 20. Jahrhunderts der Melancholie. In der Nationalgalerie in Berlin stehen die Exponate der Themen-Ausstellung »Melancholie – Genie und Wahnsinn in der Kunst«[17] »Jedes Gemälde, jede Plastik, jeder Stich wird da vor allem zu einem Kronzeugen: Zu einem solchen, der die Melancholie als eine Quelle von künstlerischer Kreativität behauptet.« (Lange 2006, S. 1089) Giorgio de Chirico wird in der Ausstellung mit dem Statement zitiert: »Es gilt als grundsätzlich erwiesen, dass der Wahnsinn ein immanentes Element jeder profunden Äußerung von Kunst ist.« (Wimmer 2015, S. 195)

Der Kritiker Joachim Lange analysiert weiter: »Die Kunstwerke werden aber auch zu einem Spiegel eben dieser sich inhaltlich im Laufe der Zeit deutlich wandelnden Melancholie ihrer Schöpfer. Oder sie übersetzen dieses menschliche Sentiment in eine Tragödie der Landschaft, wie sie in den Beispielen von Caspar David Friedrichs Sehnsuchtsbildern, etwa dem ›Mönch am Meer‹ (1808–1810) oder der ›Abtei im Eichwald‹ (1809/1810) ihren faszinierenden Ausdruck finden. […] Alberto Giacometti beispielsweise greift den rätselhaften Kubus in Dürers Stich mit seinem eigenen, knapp ein Meter hohen ›Kubus‹ aus Bronze (1933/1934) ebenso auf, wie es Anselm Kiefer in der Skulptur ›Melancholia‹ (1989) oder Jörg Immendorff in seinem Gemälde ›Entaffte‹ (2005) machen. Und dann findet sich neben einem Kleinod wie Hieronymus Boschs ›Die Versuchung des Heiligen Antonius‹ (1490), die, ganz im Geist der Zeit, Melancholie als Todsünde zeigt, die vom Teufel selbst kommt, ein paar Abteilungen weiter, Ron Muecks ›Dicker Mann‹ (2000). Er hockt in einem leeren Raum mit all seiner naturalistisch überlebensgroßen Präsenz, fett, nackt und glatzköpfig schmollend in der Ecke der Einsamkeit von heute. Er ist ein besonders eindrucksvoller Beleg dafür, wie die soziologischen Phänomene Entfremdung und Vereinsamung heute immer noch mit der Melancholie zusammengedacht werden können. Auch wenn der Inhalt dieses Begriffes seit den 20er-Jahren des vorigen Jahrhunderts auf den modern massenhaften Befund ›Depression‹ verkürzt wird.« (Ebd.)

Weit mehr Künstlerinnen und Künstler weist der Katalog aus: Dort trifft man auf Claudio Parmiggianis ›Melencolia 1514–2003‹ aus schwarzem Marmor, ein Polyeder in anscheinend labiler Lage, das sich direkt auf Dürers Melencolia I beziehungsweise auf einen Vorentwurf bezieht. Ebenso verzeichnet sind zwei Papierarbeiten aus dem 19. Jahrhundert: Victor Hugos ›Planet (Saturn)‹ von 1854 mit einem direkten Bezug im Titel zu den Eigenschaften des Melancholikers und Odilon Redons ›Kugel‹ von 1878 (Clair 2005). Die Kunstkritikerin Amine Haase erweitert das Plateau der Refe-

17 Die Ausstellung wurde für den Grand Palais Paris und die Nationalgalerie in Berlin kuratiert, zunächst in Paris und dann in Berlin 2005/2006 präsentiert.

Abbildung 15: Nándor Angstenberger (*1970): Apokalypse Melancholia, 2020, Mixed Media, 47 × 250 × 1,5 cm, Privatbesitz. Foto: G. Tenter

renzen: »Redons ›Boulet‹ nimmt den Großteil des Blattes ein; der bärtige Alchimist verschwindet fast neben ihr. Die Kugel scheint schwer, da offenbar aus Blei, und könnte zum Messen von Zeit und Raum dienen sowie zum Bestimmen des Gewichts – was dem Planeten der Melancholie, Saturn, generell zugeordnet wird. Die perfekte Form der Kugel verweist auf die Metaphysik – und saturnische Gefahren des Sich-Verlierens im Nichts. Dieses Unwägbare des sich allein überlassenen abstrakten Geistes macht Victor Hugo in seiner Tuschzeichnung deutlich – die schwarze Sonne lockt in unheimliche Gefilde.« (Haase 2006, S. 355 f.)

Diese vielschichtigen Positionen, aus der Historie in die Gegenwart gewachsen und mehrfach in der Semantik transformiert, öffnen das Feld weiter und mit Neugier werden künftige Statements zur Melancholia wahrgenommen. Das stiftet dann einen Spannungsbogen von der schöpferischen Kraft, die der Melancholie, spätestens seit Dürer wieder innewohnt, bis hin zu den neuen Herausforderungen an die Menschheit etwa durch SARS-CoV-2. Das fordert auch zeitgenössische Künstler zum Statement auf.

Nándor Angstenberger

Eine Arbeit von Nándor Angstenberger mit dem Titel »Apokalypse Melancholia« (2020) in der Kunstausstellung »Berliner Zimmer« auf Schloss Achberg im Allgäu gibt dazu erste Auskunft. (Abbildung 15) Sie entstand in der ersten Hälfte des Jahres 2020 schon unter Einfluss der Auswirkungen des damals noch neuartigen Virus. Der Künstler nimmt in einer E-Mail Stellung und kommt dabei zu einem Resumée der Enttäuschung: »Tatsächlich ist diese Art der künstlerischen Auseinandersetzung für mich neu, und wollte auf alle Fälle damit weitermachen. also Neuland für mich, welche ich sehr spannend finde. Es gibt davor andere Wortarbeiten, die aber über einen Objektträger funktionieren, also schlicht beschrieben einen Kasten mit Typografie darauf. Diese Arbeit bezieht sich nicht (direkt) auf Dürer, aber vielleicht kann man inhaltliche Schnittmengen finden. Meine Idee zu dieser Arbeit war, durch Zusammensetzung zweier sehr unterschiedlicher Worte, die zwei grundverschiedene subjektiv wahrgenommene Assoziationen auslösen, einen vielleicht schwer zu definierenden Gemütszustand der momentanen Situation beschreiben. Diese momentane Situation ist allein schon ein definitionssuchender Umstand. Diesen Umstand wollte ich mit APOKALYPSE MELANCHOLIA betiteln. Am Anfang der Pandemie war tatsächlich eine konträr zur Situation gefühlte leichte Euphorie zu spüren, die nicht nur bei mir stattfand, aber auch bei vielen Kollegen und Freunden, die ähnliches beschrieben haben. Man hoffte, und das Hoffen war noch nie so nah an der Realität dran wie jetzt, dass ein gesellschaftlicher Ruck stattfindet, sowohl in der Politik als auch in der Gesellschaft. Aber das Hoffen hat sich leider als eine kurze Phase einer Farce herausgestellt, die Politik wünschte sich ausschließlich keine Veränderungen, alles wurde

daran gesetzt das Niveau des alten Status quo wieder zurückzuholen. Aus Euphorie entstand Wehmut, melancholische Rückblicke auf etwas, was nicht passiert ist, aber man war einfach so nah dran, und diese Chance wurde fallen gelassen. Die nächste Stufe, eine Steigerung der Enttäuschung und Wehmut, etwas verloren zu haben, was nicht einmal angeboten wurde, ist vielleicht Wut, Zorn, die ich mit Apokalypse beschreiben wollte. Meine Wortarbeit sollte diese Phase der Pandemie und ihre doch vielen Einzelschicksale beschreiben. Das war zumindest meine Absicht.«[18]

Dürer sah die Aufbruchsituation mit einer Melancholia, die bald – im Bildsinn – das Heft des Handelns übernehmen kann. Bei Angstenberger dagegen schlug die Stimmung eines Aufbruchs als Chance zu Beginn der Corona-Pandemie rasch um in Zorn.

Im ausgreifenden vorangegangenen Parcours traf Walther von der Vogelweide auf Anselm Kiefer, die Geste der Melancholie wurde in ihrem historischen Bedeutungswandel an biografischen Segmenten, im historisch besonderen Kontext, im lyrischen Ausdruck betrachtet. Das alles können nur Impulse sein, das ikonografische und mentalitätsgeschichtliche Tableau in der Sachanalyse und Vermittlung weiter zu differenzieren und das eingestreute Material als Stichwort im jeweiligen Zusammenhang weiter zu bearbeiten.

Alltagsbilder der Melancholie

Kunstunterricht wird nach dem didaktischen Prinzip des »Vergleichenden Sehens« über die Recherche der Schülerinnen und Schüler auch die motivischen Entsprechungen aus dem Alltag verhandeln. Das Bilderfeld ist weit, zwei Beispiele umreißen nur fragmentarisch Segmente einer möglichen Motivreihe. (Abbildungen 16/17) Ein erstes Beispiel für den Einfluss der Corona-Pandemie auf die Auseinandersetzung mit Kunst zeigt Abbildung 16. Unter der Aufforderung »Bitte nachmachen! Die Kunsthalle Bremen sucht Neu-Interpretationen ihrer Sammlung« entstand während der Corona-Krise das rechte Bild in der typischen Melancholie- und Denker-Position nach dem Original von Théodore Chassériau, Junges Mädchen (Melancholie), 1833–1835.[19] Trotz vieler Gemeinsamkeiten lassen sich leicht Unterschiede in der Körperhaltung und Gesichtsmimik erkennen. Die rechte Frau wirkt deutlich angespannter als ihr Vorbild. Dies ist festzumachen an den Augen, dem verkniffenen Mund, der verkrampft wirkenden Hand, den hochgezogenen Schultern und dem weit heraustretenden Ellenbogengelenk. Während die linke Frau eher versonnen wirkt, lässt sich die rechte Frau deutlicher mit der Melancholie assoziieren, zum Beispiel durch die Verschattungen an den Augen.

---

18 Persönliche Antwort des Künstlers in einer Mail an die Autorin.

19 Vgl. dazu https://www.butenunbinnen.de/nachrichten/gesellschaft/corona-kunst-quarantaene-bremen-100.html

Abbildung 16: Digitale Reaktion als Zitat und Nachahmung zu geschlossenen Museen in der Pandemie. Foto: Selvinaz Özdemir nach Théodore Chassériau (1819–1856): Junges Mädchen (Melancholie), um 1833–1835, Öl auf Papier auf Pappe, 55,5 × 41,5 cm, Kunsthalle Bremen

Abbildung 17: Ein Dämon aus dem Heimwerkermarkt in Melancholie-Haltung. Foto: G. Tenter

Auch der Vergleich von Melancholia und Putto mit dem Dämon begegnet uns in einem Alltagsbild. (Abbildung 17) Die Dämonen-Figuren symbolisieren unter anderem den Einfluss des Teufels auf die irdische Welt, der in absolutem Kontrast zur Reinheit des Himmelsreiches steht. Davon erzählen dann die Heiligenfiguren. Die Dämonen drohen nicht den Kirchgängern, sondern dem Bösen. Wasserspeier außen an den Kirchen in Dämonenform werden Gargoyles oder auch Gargylen genannt. Sie haben animalische Körper und Gesichter oder auch menschenähnlichem Körper mit dämonischen Gesichtszügen. Einige haben auch Schwingen, mit denen sie laut Mythologie aber nur gleiten können, nicht fliegen. Das alles ist ein Spiegel des Bösen.[20]

Der oben abgebildete Dämon, den man im Heimwerkermarkt erwerben kann, soll das Böse von dem Haus fernhalten. Er stützt die Wange mit seiner linken Hand ab und besitzt Flügel. Gibt es bei dieser Skulptur noch mehr Ähnlichkeiten zur Melancholia, vielleicht auch zu dem Putto bei Dürer? Das wäre eine mögliche Frage für ein Unterrichtsgespräch.

Literatur

Chirico, Giorgio de (1972): Das Mysterium der Kreation (1911–1915), Wahnsinn und Kunst. In: Schmied, Wieland (Hrsg.): Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften. Berlin, S. 37–41.

Clair, Jean (Hrsg.) (2005): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. Ostfildern-Ruit.

Clemenz, Manfred (2020): Van Gogh: Manie und Melancholie. Ein Porträt. Köln.

Ermen, Reinhard (1990): Anselm Kiefer. In: KUNSTFORUM International (106), S. 324–325.

Floeck, Wilfried (2009): Goya und die Aufklärung. In: Gießener Universitätsblätter (42), S. 27–38.

Fränkel, Jonas (Hrsg.) (1937): Gottfried Keller. Sämtliche Werke. Vorwort zu Bd. 1. Bern/Leipzig.

Ganz, Chrischta (2013): Metalle in der Naturheilkunde. https://www.karger.com/Article/PDF/356315.

Gropp, Rose-Maria (2007): Das durchtriebene Lächeln des Wissens. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 24.11.2007, S. 35.

20 Vgl. dazu https://www.domradio.de/radio/sendungen/fragen-zwischen-himmel-und-erde/was-sollen-die-da-daemonen-und-drohgestalten-kirchen

Haase, Amine (2006): Melancholie – Genie und Wahnsinn. In: KUNSTFORUM International (179), S. 352–357.

Helbing, Carl (Hrsg.) (1950–1954): Brief von Gottfried Keller vom 2. Juli 1878. In: Helbing, Carl: Gesammelte Briefe. Bd. 3.I. Bern, S. 31/32.

Heydenreich, Gunnar (2009): Cranach als Dürer-Lehrling »durchleuchtet«. In: Märkische Oderzeitung. https://www.moz.de/kultur/artikelansicht/dg/0/1/115865.

Jacobs, Helmut C. (2006): Der Schlaf der Vernunft. Goyas Capricho 43 in Bildkunst, Literatur und Musik. Basel.

Kämmerling, Christian/ Pursche, Peter (1990): Nachts fahre ich mit dem Fahrrad von Bild zu Bild. Ein Werkstattgespräch mit Anselm Kiefer über seine Arbeit und seine Weltsicht. In: Süddeutsche Zeitung. Magazin (46), S. 23–27.

Kiefer, Anselm (2013): Der Rhein. https://www.bastian-gallery.com/ausstellungen/anselm-kiefer-der-rhein/

Köhler, Manfred (2020): Melancholie. http://www.synsign.de/zettel/melancholie.htm.

Krischke, Roland (2015): Wege zu Cranach. Kulturreiseführer. Halle (Saale).

Lange, Joachim (2006): Melancholie: Die Kunst zwischen Genie und Wahnsinn. In: Deutsches Ärzteblatt (103), S. 1089.

Lauter, Rolf (Hrsg.) (2001): Jeff Wall. Figures & Places. Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000. München.

Musée Unterlinden (2020). https://www.musee-unterlinden.com/de/oeuvres/die-melancholie/

Naifeh, Steven/Smith, Gregory White (2015): Van Gogh. Das Leben. Frankfurt/M.

Petrarca, Francesco (2011): Canzoniere. Zweisprachige Ausgabe. Ausgew. und aus dem Ital. übers. von Karlheinz Stierle. Berlin.

Ripa, Cesare (1643): Ikonologie, in der die wichtigsten Dinge, die in den Gedanken über die Laster und die Tugenden fallen können, unter verschiedenen Figuren dargestellt werden, übersetzt durch Jean Baudoin. Paris

Saltzman, Cynthia (2000): Das Bildnis des Dr. Gachet. Frankfurt/M.

Schauerte, Thomas (Hrsg.) (2017): Dürer als Zeitzeuge der Reformation. Neuer Geist und neuer Glaube. Nürnberg.

Schmitt, Bernd (o. J.): Die Malerei in den Zeiten der Reformation. http://www.aphilia.de/kunst-albrecht-duerer-06-vier-apostel.html

Schröer, Carl-Friedrich (2000): [Beitrag im Ausstellungskatalog »Heimatkunst«, Akademisches Kunstmuseum Bonn]. http://www.galerie-herrmann.com/arts/granoux/Antique.htm

Sieber, Andrea/Wittstock, Antje (Hrsg.) (2009): Melancholie – zwischen Attitüde und Diskurs. Konzepte in Mittelalter und früher Neuzeit. Bonn

Spira, Benjamin D. (2015): Lucas Cranach, der Maler Luthers. Der Hofmaler und der Reformator — Bindung, Bilder und Bedeutung. In: Crasco, Julia: Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation. Heidelberg, S. 51–62.
Theophrastos von Eresos (1962): Problemata Physica XXX, 1. In: Grumach, Ernst (Hrsg.): Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung. Bd. 19. Darmstadt, S. 250.
Tölle, Rainer (1991): Melancholie: Eine ungewöhnliche Krankheit. In: Dt. Ärztebl. 88, Heft 44, S. 3731–3733
Wimmer, Karin (2015): De Chirico. Surreale Räume. Marburg.
Zilk, Wolfram (2018): Er hätte ihn so gerne gemalt – Albrecht Dürer und Martin Luther. https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20180419_OTS0024/er-haette-ihn-so-gerne-gemalt-albrecht-duerer-und-martin-luther

Material für Unterricht

https://www.domradio.de/radio/sendungen/fragen-zwischen-himmel-und-erde/was-sollen-die-da-daemonen-und-drohgestalten-kirchen
https://www.butenunbinnen.de/nachrichten/gesellschaft/corona-kunst-quarantaene-bremen-100.html