

## Igor Schestkow "Dürer ist nicht die Sorbonne"



Populäre kunstwissenschaftliche Dürer-Texte leiden unter den Komplexen der nationalen Minderwertigkeit ihrer Autoren. Als Gegengewicht zur Realität, die mit dem Nürnberger Prozess ihren Abschluss fand, schaffen sie den wunderbaren Mythos

über die Stadt Nürnberg in der Renaissance – deutsches Athen oder deutsches Florenz, „wo im Kreise von Humanisten der Weg für die zukünftige demokratische europäische Zivilisation bereitet wurde“, wo der blondgelockte „deutsche Apelles“ Dürer – Kavalier-Künstler-Bürger-Poet-Geometer, eine germanische Hybride von Christus und Apoll (und gleichzeitig Imperators Rentner) erstrahlte.

Mir gefällt dieser Mythos sehr. So spaziere ich durch Nürnberg – vom Bahnhof zur Lorenzkirche, an deren Fassade „in Melancholie-Pose“ den Kopf mit der Hand abstützend, für die Hölle bestimmte, mit einer Kette gefesselte Sünder stehen (möglicherweise haben eben diese jedem ins Auge fallenden Figuren oder eine der „törichten“ Jungfrauen der Sebalduskirche Dürer dazu inspiriert, seinen berühmten Kupferstich zu schaffen) und weiter in Richtung der auf dem Gelände der zerstörten Synagoge errichteten Frauenkirche, in deren Inneren die wunderbare Statue der von Adam Kraft geschaffenen Madonna mit der unproportional großen rechten Hand steht, und wo das Wohlgemut zugeschriebene bemerkenswerte Epitaph für den königlichen Koch hängt, weiter zur Sebalduskirche mit dem überaus beeindruckenden Sebaldusgrab und der erschütternden Plastik von Veit Stoß und schließlich in Richtung Dürer-Haus, in welchem wahrscheinlich nur der kleine Silberstift, gefunden inmitten der Trümmer nach der nächstfolgenden Zerstörung, authentisch ist – jedes Mal, wenn ich diese Route laufe und anschließend zum Germanischen Nationalmuseum und zum Bahnhof zurückkehre, bemühe ich mich aus allen Kräften, gedanklich die humanistische Hauptstadt der Vergangenheit entsprechend den realen Gegebenheiten der Gegenwart zu rekonstruieren – und vermag es nicht.

Hier hängt ein Plakat zum bevorstehenden CDU-Parteitag, da geht eine Gruppe japanischer Touristen in das Hotel „Albrecht Dürer“, dort spaziert eine türkische Familie: Eine kleingewachsene, korpulente Frau mit einem schwarzen Kopftuch, ein 50-ig jähriger, glatzköpfiger Mann mit Schnurbart und vier schwarzgelockte Kinder, und da rasen, als würden sie verfolgt werden, Haifischen ähnliche Autos...

Ich mag keine „Konzeptionen“, diese Operatoren, die Kontinua in Texte verwandeln, Texte in Postulate und dem Künstler eine Philosophenrolle zuschreiben. Ein Künstler ist ein Mensch, der Gedanken und Form verbindet, im metaphysischen Sinne – ein Medium, welches den Menschen mit Gott, unsere kleine Welt mit parallelen Welten

(Kandinsky), manchmal sogar mit vollendeten Welten (Petrus Christus) verbindet, den Sünder – mit seinem Gewissen, den Träumer – mit den Folgen der Materialisation seines Traums, den Gläubigen – mit dem Inhalt und den Objekten seines Glaubens. Wenn der Glaube an das Überirdische schwindet, wird der noch absurdere Glaube an den Künstler stärker. Wenn Verbindung und Ziel einer Reise verloren gegangen sind, versucht man das Medium in den Hauptakteur zu verwandeln – Künstler, Fernsehen, Geld, Internet, Auto, Flugzeug oder Zug zu vergöttern. Das Problem des modernen Menschen von Heute besteht darin: er glaubt nicht daran, dass am andern Ende einer Leitung oder aber eines Weges jemand auf ihn wartet oder ihn wenigstens hört. Er glaubt niemandem, weder dem Philosophen noch dem Künstler, nicht einmal sich selbst. Unter der zarten Hülle der Zivilisation verbirgt sich das unerbittliche Chaos. Erlösende Illusionen über himmlische Hierarchien sind in alle Winde verweht. Hinter uns liegen die sinnlose Geburt und die Illusionen der Jugend, die Gegenwart bereitet uns Sorgen und Druck, vor uns liegt der unumgängliche Tod. Geistige Klaustrophobie, astrale Einsamkeit – ist unser ganz normaler Wirkungszustand – in ihr versinkt auch die Melancholie auf dem Dürer-Stich. Sie grämt sich nicht darüber, dass das Leben des aus dem Paradies vertriebenen Adam vergänglich und ohne Sinn ist, sie ist traurig, weil Eden von seinem Besitzer verlassen wurde.

Die Analyse der „MELENCOLIA I“ erfolgt natürlich in *verbalen*, äußerst verallgemeinerten Kategorien. Man sagt: Waage, Glocke, Kugel... Diese Worte, die ihren Inhalt nahezu verloren haben, müssen von den Kupferstich-Objekten Dürers – vollgewichtigen Gegenständen parasitieren, die ihre mathematischen Körper nach allen Geboten der Zentralperspektive reduzieren und Eigenschaften der durch die geometrisch klaren Oberflächen eingeschränkten symbolischen Materie darbieten. Die Welt der Wörter hat leider keine perspektivische Reduktion, keine Schwere, auch gibt es dort die Vielfalt von Oberflächen nicht (es existiert nur die Reduktion der Bedeutung) und der bei der Analyse erfolgte traditionelle Austausch des graphischen Feldes durch eine Matrize von Wörtern verwandelt die glänzenden Kristalle in Hieroglyphen, deren Sinn sich nicht von selbst offenbart, sondern eine provisorische Vereinbarung ist. Ohne in großartige Übertreibung zu verfallen, kann man behaupten, dass alle Interpreten des Dürer-Stichs, die von ihm selbst begonnene Bewegung (von

der Natur – zum Computer-Modell aus Isochoren bestehend) fortentwickelnd, vorsätzlich ein semiotisches „Happening“ veranstaltet haben – d.h. die auf dem Stichfeld reichlich umherliegenden, hängenden, sitzenden usw. „Objekte“ gegen diese simulierenden Identifikatoren ausgetauscht haben, und nicht das Original, sondern ein Stück Papier mit den Abmessungen 24 x 19 cm analysierten, auf welchem an bestimmten Stellen, bestenfalls begrenzt durch Konturen, standen: Himmel – Komet – Mühlstein – Zange – magisches Quadrat...

Anfänglich führte man Diskussionen darüber, welches Wort man schreibt (beispielsweise Klistier oder Blasebalg, „l“ oder „i“, Komet oder Planet Saturn etc.), später dann darüber, wie all diese Begriffe so zu gruppieren sind, dass sie mit irgendeinem Text – von Ficino, Celtis, Brant oder Agrippa, Erasmus oder Dürer selbst konform gingen. Es lief die Suche nach einer alchemistischen *Formel*, welche die „MELENCOLIA I“ in reines Gold eines klaren Sinns umkehren sollte. Und die eminente Reduktion des Gedankenniveaus, die bei einer derartigen Operation unvermeidlich ist, wurde als etwas Selbstverständliches nicht beachtet. Es ist nicht bekannt, warum die ganze Zeit vermutet wird, dass die „MELENCOLIA I“ eine Art von Illustration oder Umsetzung einer bestimmten, vom Meister bei jemandem genommenen oder von ihm selbst entwickelten (als wäre Dürer die Sorbonne) philosophischen *Konzeption* sei. Die Ausweglosigkeit einer solchen Betrachtungsweise wurde schon vor langer Zeit festgestellt, was aber den Prozess der Entwicklung neuer Interpretationen nicht zum Stoppen brachte, sondern – wie es scheint – im Gegenteil - Öl ins Feuer schüttete.

In den Intonationen der Kunstwissenschaftler ist abgesehen vom insgesamt lobpreisenden Ton selbst eine gewisse Verärgerung über den Meister (für den die Bedeutung des Stichs einfach und klar war) herauszuhören, der sich keine Gedanken über den Komfort der Dechiffrierer gemacht und keine Indizien für eine unmissverständliche Deutung hinterlassen hat.

Der Renaissance-Künstler denkt im Unterschied zum Philosophen objekt- und gegenstandsbezogen – er benutzt das mathematisch exakt nivellierte, berechnete Tastgefühl. Die „Aussage“ bzw. „allegorische Bedeutung“ des Stichs ist für diesen ein

sehr allgemeiner Plan, Schema, oft ist dies nur ein Klischee bzw. eine künstlich vom Auftraggeber oder sonst wem entwickelte Metapher. Für den Betrachter, insbesondere denjenigen mit einem großen zeitlichen Abstand, ist es natürlich interessant und angenehm, eine Übersetzung dieser „Aussage“ in die eigene Sprache zu besitzen, so entsteht die Illusion des Verständnisses. Dem Künstler selbst aber, der auf einem weißen Blatt Papier „aus dem Nichts“ eine *Komposition von Formen* schaffen muss, gibt die Formel wenig, sie ist eher eine Last. Die Außenwelt erwartet von ihm Kompositionen mit einer klaren und behelenden Bedeutung. (Dürer schrieb: *...es ist ein nutze Kunst, wann sie ist gottlich und wurd gebraucht zu guter helger Vermahnung*), keiner aber verrät ihm, wie er die Fläche und den Raum gestalten und aufbauen soll, wie die Muskeln eines Pferdes beschaffen sind, wie man Baumrinde darstellt, in welcher Korrelation die Länge der Nase oder der Hand zur Breite der Schultern sein muss, usw.. Gerade aber diesen technischen Detailfragen muss er sich auch widmen, diese in einem unendlich langen Zeitraum vervollkommen und hart daran arbeiten. Wenn man ein Pferd und einen Hund gut zeichnen kann, sich mit den Proportionen von Figuren und den Falten von Frauenkleidern auskennt, kann man jede beliebige platonische Idee mit Leichtigkeit in einer Zeichnung oder einem Stich verkörpern (*verkörpern* bedeutet für den Künstler – *materialisieren* – der Realität in der Tat ein zweites, graphisches Fleisch, ein zweites Sein geben – etwas Konträres zur Tätigkeit des Philosophen, der Objekte und Prozesse für anschließende Spekulationen gegen Identifikatoren austauscht, also sich mit *Dematerialisation* beschäftigt). Und der Künstler quält sich nicht mit der Erarbeitung von „Konzeptionen“ – er übernimmt sie fertig aus dem Arsenal der klischeehaften Mythen-Sujets bzw. kirchlicher Überlieferung – er muss andere sehr komplizierte, viel Kraft und Zeit kostende aufwendige Aufgaben lösen. Er muss eine Konzeption entwickeln für Nase und Auge, Licht und Schatten, Raum und Zeit. Er ist Regisseur, Dekorateur, Akteur, Modellbauer, Puppen-, Kleidergestalter, Lichttechniker und Maskenbildner – nicht aber Drehbuchautor, und wenn Drehbuchautor, dann Plagiator. Seine Sache ist es nicht, den Menschen die Wahrheit zu vermitteln – dafür gibt es Pfaffen, Propheten, Politiker, Kunstwissenschaftler, sondern diese Wahrheit in Formen zu bringen und sich darum zu bemühen, dass die dargestellten Figuren, Gegenstände, Bauwerke und

Elemente natürlich und überzeugend sind und die Geradlinigkeit des dreidimensionalen Raumes gewahrt ist.

Die „philosophische“, hochgelehrte Behandlung des Sticks macht ihn arm, schmälert seinen astralen Körper – sobald flimmernde Wolken der emotionalen Aura sich vom Blatt lösen – fängt sie das gierige Schmetterlingsnetz des Interpreten auf, um sie in ein Einweckglas mit einer giftigen Konzeption zu stecken... An die Stelle der wundersamen Miniexplosion steckt man in den Darstellungskörper eine Nadel mit einer Tafel, auf welcher das Urteil geschrieben steht.

Dürer schob und schiebt man gerade dorthin, von woher er mit solch titanischen Kräften die darstellende Kunst herholte, nämlich – in die mittelalterliche Welt der Symbole und Ideogramme, dogmatisch organisierter semantischer Felder. In die Welt der vereinfachten, kindlichen Zeichnung und ausgeklügelten, entwickelten Symbolik. Dürer aber war weder ein Dogmatiker noch ein Scholastiker. Er war ein geradliniger, naiver, die Natur nachahmender Künstler, welcher als Spezialist für Geometrie die Fähigkeit zur Verallgemeinerung und Synthese mit den technischen Mitteln eines Juweliers besaß. Er glaubte z.B. aufrichtig, dass die Gestalt der Mutter Gottes in sich die Gestalt der antiken Venus aufnehmen muss und Christus die des Apoll und eben so stellte er auch den Retter dar, dem Schaffen von Leochares (Apoll von Belvedere) noch sich selbst hinzufügend (*Dann zu gleicher Weis, wie sie die schönsten Gestalt eines Menschen haben zugemessen ihrem Abgott Abblo, also brauchen wir dieselb Moß brauchen zu Crysto dem Herren, der die Schönste aller Welt ist. Und wie sie braucht haben Fenus als das schönste Weib, also woll wir dieselb zirlich Gestalt kräuschlich darlegen der allerreinesten Jungfrauen Maria, der Mutter Gottes. Und aus dem Erculeß wolln wir den Somson machen, desgleichen wöll wir mit den andern allen tun* – A. Dürer, Lehrbuch der Malerei).

Er war einfach ein Künstler, der in der noch halbmittelalterlichen Werkstatt des etwas trockenen, aber soliden Meisters Michael Wolgemut lernte, in seinen jungen Jahren unter dem starken Einfluss von Martin Schongauer stand, und sein ganzes Leben in die deutsche bildende Kunst die schönen Muster des antikisierten Christentums oder des christianisierten Heidentums, welches er in Italien kennen lernte, einbrachte, sowie die

technisch-geometrischen Fertigkeiten auf dem Gebiet des Messens und des Aufbaus von Figuren, die er sich ebenfalls auf der Grundlage der italienischen Erfahrungswerte selbst erarbeitet hat. Das, wofür wir Dürer so wertschätzen – der im Zeitalter der Aufklärung nahezu abhanden gekommene nördliche Expressionismus kam in seiner Kunst selten und offenbar gegen seinen Willen vor.

Er dachte in Proportionen und Formen, arbeitete sehr gegenstandsbezogen, komponierte genial seine klassisch gleichgewichtigen und geordneten Kompositionen, bearbeitete filigran naturalistische Details, beobachtete und ahmte die Natur nach, führte Messungen und Berechnungen durch. Er war aber offensichtlich schwach, was die Entwicklung von Formen und Proportionen weit entfernter „humanistischer Programme“ betrifft, und würde aller Wahrscheinlichkeit nach keine der modernen Monografien über sein Schaffen begreifen und verstehen...

In der „MELENCOLIA I“ sehen die Kunstwissenschaftler ein Rätsel, einen Rebus und eine Herausforderung des Künstlers, in welcher er sein oder aber fremdes geheimes Wissen verschlüsselt hat – das bringt den Eifer der Interpreten und Kreuzwörterrätsellöser zum Glühen. Die Goldsucher und Alchimisten gieren danach, die versteckte Formel zu entdecken, und mithilfe dieser Reduktion der Gegenständlichkeit des Sticks auf einen unmissverständlichen Text-Sinn, was dessen Verständnis anbelangt, einen endgültigen Punkt, zu setzen. Die hyperrealistische, insgesamt aus Isochoren bestehende „MELENCOLIA I“ wirkt wahrhaftig wie ein Schwarzes Loch, welches viel an Verstand und Geist von Kunstwissenschaftlern und deren Leser in sich aufgesogen hat – leider wurde eine Formel bisher nicht entdeckt. Und die bittere Wahrheit besteht darin, dass gar kein Rätsel existiert, genauer formuliert, es liegt in einer völlig anderen Sphäre...

Dürer stellte – und das ist unbestritten – eine Allegorie dar. Dabei legte er mehrere von anderen Darstellungen und Texten bekannte Typen allegorischer Darstellungen übereinander. Die „Melancholie“, „Urania“, „Geometrie“, „Acedia“ und noch Dutzende verwandter Personifizierungen offenbaren ihre Anwesenheit auf dem Stich durch das Vorhandensein von Attributen, die ihnen zugeschrieben werden. Der Streit darüber, welche Allegorie die Dominante ist, in welchem Text bzw. in welchen Texten

eine solche Darstellung ihren Ursprung findet, ist pure Scholastik und kann nur die Erben der Scholastiker interessieren.

Eine scheinbare Rätselhaftigkeit verleiht diesem Stich gerade die stilistische, wenn man so will, philosophisch-konzeptionelle Schwäche, entspringend aus dem Übergangscharakter und der Doppelnatur der Epoche der frühen Nord-Renaissance selbst, welche versucht, ohne den Leib des *Mysteriums* zu verlassen, die *Realität* zu erforschen und sie sich unterzuordnen.

Der Künstler stellt die *Allegorie* mit einer derartig kolossalen realistischen, ingenieurgetreuen Kraft des *Details* dar, welche eher in einem naturalistischen Bild, einem Stilleben oder im Lehrbuch zur Herstellung verschiedener Handwerkergegenstände angebracht wäre.

*Der Gegenstand als Attribut* muss etwas von der Realität entfernt und abstrakt sein, im Idealfall muss er die Idee des Gegenstandes und nicht der Gegenstand selbst sein. Seine Substanz muss feiner, *dünn*er als die Materie sein, sie ist ein Hybrid, ein Übergangszustand, *Eydos*. Beispielsweise das Modell des Gotteshauses in den Händen des Heiligen Wolfgang ist auch deshalb sein Attribut, da er die reale Kathedrale nicht halten kann. Modelle sind auch das Rad der Heiligen Katharina, der Turm der Heiligen Barbara, das Kreuz des Heiligen Andreas, der Speer des Apostel Thomas und der Drache des Heiligen Georg...

Und das Schwert ist ein Attribut des Märtyrertums und nicht die Waffe des Heiligen Paulus – das ist eine Mischung von Symbol und Gegenstand, man darf damit nicht kämpfen und obwohl der Apostel damit getötet wurde – existiert das Schwert irgendwie nur in der lokalen Zukunft des Heiligen, nicht aber in seiner Gegenwart. Es ist das Zeichen für seinen Tod, den Abschluss seiner Zeit und Gefährte seiner Ewigkeit. Die Naturtreue der Darstellung aber führt den Betrachter zur Überlegung, dass vor ihm ein echter Kämpfer steht, und nachdem man alle Karten vermischt hat, entwickelt man sogar nicht mal ein *Rätsel* sondern ein *Missverständnis* (so wie einmal in Spanien – wo eine Christusdarstellung für ein Mädchen mit einem Bart gehalten wurde). Solche falschen Rätsel gibt es auf dem Kupferstich „MELENCOLIA 1“ dutzendweise, anstelle der Modelle liegen, hängen und stehen dort die Gegenstände selbst, genauer ausgedrückt – deren herauskristallisierte geometrische Körper.



Und diese Gegenstände verfügen über eine derartig verrückte Kraft an materieller Präsenz, indem sie gleichzeitig sowohl eigenständige Zeichenpläne als auch Realisierungen, Gesetze des Wachstums und formierte Kristalle sind. Sie sammeln wie Linsen die Erfahrunginselchen im Bewusstsein des Betrachters, in ihren Fokuspunkten, und, obwohl sie nicht die Rolle passiver Attribute einnehmen möchten, überzeugen sie in ihrer keineswegs unsymbolischen Realität, wecken sie den Wunsch, jetzt gleich zu hobeln, feilen, schreiben, blasen und zu wiegen... Oder, zumindest mit den Augen diejenigen zu suchen, die dies taten bzw. tun werden – wer entzündete beispielsweise das Feuer im Tiegel? Wer passt darauf auf? Wie kamen die Zange und der Blasebalg unter den Rock der beflügelten Dame? Was hat die Melancholie mit dem Zirkel gemessen – auf dem Stichfeld sehen wir außer der ideal reinen Kugel nichts passendes. Solche Fragen sind natürlich vollkommen sinnlos. Von einer Allegorie kann man keine innere Logik des Materials erwarten wie zum Beispiel von einem Genrebild. Und genau in ein rätselhaftes und eigentümliches Genrebild verwandelt den Stich diese mathematische Materialität der auf ihm dargestellten Gegenstände, diese Genauigkeit in der Detaillierung, diese wunderbare Vielfalt an Faktionen der Flächen und fein ausgearbeitete Schatten-Licht Modellierung. Der dreidimensionale Raum selbst, reproduziert durch die geometrisch korrekt aufgebaute Perspektive, schreit: Das ist keine Allegorie (der Raum einer Allegorie kann nicht ideal euklidisch sein, er muss verzerrt und deformiert sein), sondern eine Szene, Natur, Werkstatt... Dürer hat die physische Welt zu klar dargestellt und verdunkelt deswegen ihre metaphysische Projektion!

Man darf, nachdem man einen realen Hobel entsprechend den Regeln der Perspektive dargestellt hat, diesen nicht wahrhaftig weiterhin als Attribut des Berufs eines Zimmermanns betrachten – er bleibt derselbe Hobel, der er vorher war; er ist zu naturalistisch, um ein Symbol zu sein. Die Waage, die Sanduhr in ihrem Gehäuse, Zirkel, Glocke, Hammer und Zange – das sind alles keine Symbole sondern bereits umgesetzte Projekte und Erzeugnisse, die den Betrachter zur Arbeit herausfordern. Und wenn die Meditation des Betrachters den Weg des „Attribuierens“ und der „Versymbolisierung“ geht, dann entwickelt sich in seinem Bewusstsein sofort ein

absurdes Chaos, aus dem man – wie es scheint – ohne die Hilfe von Interpreten nicht mehr heraus finden kann.

So hat Dürer, ohne dies selbst zu wollen, dem *zukünftigen* Betrachter eine Falle gestellt, aus der er mit Hilfe eines alles erklärenden Textes, einer Zauberformel versucht, sich herauszuwinden.

Für einige Allegorien des Meisters ist uns diese „Formel“ zugänglich, aber, wie auch zu erwarten war, indem sie den Nebel auflöst, schafft sie für die Phantasie des Betrachters einen unüberwindlichen Wall und damit verarmt das Bild. So unterliegt beispielsweise das von Dürer in den Jahren 1514/1515 geschaffene, sogenannte „Hyroglyphenbild“ bzw. „Geheimbild“ Maximilians 1, welches einen Ehrenplatz auf dem gigantischen papiernen Triumphbogen des Kaisers einnahm, einer kompletten vernichtenden Dechiffrierung. Das von Pirckheimer entwickelte und textlich von Stabius fixierte Programm der Verherrlichung wurde von Dürer realisiert. Dem Betrachter, der diesen Text nicht kennt, kann dieser Holzschnitt sogar gefallen – auf irgendwelchen wundersamen Stäben sitzt ein Mensch mit einer Krone. Ringsum sind die Tiere... Wenn man das „Programm“ des Schnitts gelesen hat, kann man Maximilian nur noch bedauern, der so viel an Würde und Kraft besitzend, wenn nicht einen steinernen, so doch zumindest einen hölzernen Triumphbogen hätte beanspruchen können...

Nebenbei bemerkt, eignet sich eine der vom Künstler selbst hinterlassenen einfachen Formeln trotz ihrer Banalität zur Aufschlüsselung seiner „MELENCOLIA I“ In seinem Handbuch „Speiss für Malerknaben“ schreibt Dürer: „...*ob sich der Jung zu viel übte, dovan ihm die Melecoley überhand mocht nehmen, dass er durch kurzweilig Saitenspiel zu lehren dovon gezogen wird zu Ergetzlichkeit seins Geblüts...*“

In der Tat bezeugen die Gegenstände in der Werkstatt der Melancholie die zeitintensiven Übungen des Menschen (Gottheit braucht keine Werkzeuge – sie macht alles mit dem Glauben und dem Gedanken) im Kunsthandwerk und – wenn man so will – auch in der Alchimie, Magie, im Messwesen, der Astronomie, Geometrie usw.. All diese guten Angelegenheiten protokolliert der Gefährte der Melancholie auf seinem Übungsbrettchen. Der Hund, Attribut der Gelehrten und des Teufels schläft. Die Menschen inspirierende Muse der Geometrie (oder Mathematik, oder Astronomie

oder...) ist traurig, sie ist von der Melancholie überwältigt – so sehr du auch arbeitest, welche Vollkommenheit du auch erreichst – „*Wie einer nackt von seiner Mutter Leibe gekommen ist, so fährt er wieder dahin, wie er gekommen ist, und nimmt nichts mit sich von seiner Arbeit in seiner Hand. Was hilft's ihm denn, dass er in der Wind gearbeitet hat?*“ (Prediger). Es ist Zeit, die Laute zu spielen, um die Mutlosigkeit zu vertreiben...

Diese schlichte Überlegung und deren noch tiefsinnigere mehrseitige gelehrte Analogien beweisen, dass die kristallene Gegenständlichkeit der Objekte der „MELENCOLIA I“, die totale Determiniertheit ihrer Struktur, die geometrische Harmonie der Elemente, der gekonnt aufgebaute lineare Raum usw. – all diese wirklichen Errungenschaften des Novators Dürer sind offenkundig bedeutsamer und gehaltvoller als die Sammlung wahrscheinlicher Deutungen des Kupferstichs. Die sich aus der Gegenüberstellung semantischer Reihen präparierter Bezeichnungen mit neoplatonischen, beispielsweise Texten sind offenbar „schwächer“ als das netzartige Gerüst jedes beliebigen auf dem Stich dargestellten Gegenstandes.

*Der Sinn des Stichs liegt nur in ihm selbst, nicht aber auf dem Regal eines Interpreten.* Dem Betrachter ist übrigens nur eine Vorstellung zugänglich – die Erscheinung der Melancholie auf seiner inneren Bühne und seine – auf ihrer. Und *begreifen* kann man ihn nur, nachdem man ihn in sich, in sein eigenes Schicksal aufgenommen hat und gleichzeitig in seinen Raum hinaustritt. Es macht keinen Sinn, zu klären, ob der Stich ein Bild der Warnung, ein Tugendprogramm oder aber das Zeugnis eines tiefsitzenden Pessimismus – eine Todesmeditation ist, d.h. den Versuch zu unternehmen, in dieser Darstellung etwas Größeres als einen gut temperierten Kristall, zu finden. Und als alles erklärende „Formel“ kann man mit Erfolg fast jeden Vers aus Ecclesiastes benutzen.

Ich würde mich nicht wundern, wenn Dürers Geist, angenommen zu einer spirituellen Sitzung geladen, auf die Frage nach der Bedeutung seines Stichs wie folgt antworten würde: *Wie ich diese Fragen satt habe! Verstehen Sie ihn wie Sie wollen! Ich selbst wollte lediglich die Melancholie darstellen.*

Dem Betrachter von heute sind die belehrenden Sinn-Inhalte der Dürer-Werke nicht unzugänglich sondern einfach zutiefst fremd – dies ist nicht das Ergebnis der

Kompliziertheit seiner Zeichensysteme, sondern das Ergebnis der Veränderung des Verhältnisses des Menschen zur Darstellung. Es gibt ringsherum zu viele davon. In jeder von ihnen einen symbolischen oder aber überhaupt einen Sinn zu suchen, selbst einfach nur die Darstellung in das Bewusstsein einzuführen, ist sinnlos. Die Desakralisierung der Darstellung (auch des Zeichens und Textes) und, nicht zuletzt, die vielfältigen Möglichkeiten der elektronischen und technischen Wiedergabe haben der Darstellung Wert und Sinn genommen und sie ausschließlich in eine Information verwandelt. Und einer der bedeutsamsten Schritte in diese Richtung wurde von Dürer selbst getan. Seine Arbeiten passen ideal für die Welt-Katalogisierung, man kann nach ihnen eine EXPO Ausstellung und eine Datenbank oder direkt ein Glossar aufbauen.

Schaut man sich den Dürers Stich an, verwundert nicht der Tiefsinn der Allegorie, sondern der Vorgesmack der bevorstehenden Technologie-Epoche, die den Meister gezwungen hat, mit einer derartigen Beharrlichkeit, Pedanterie und der Exaktheit eines Juweliers verschiedene *Objekte* und deren *Teile* in einer neuen Form, welche mehr von Mechanismen, als von Organismen in ihrem Aufbau haben, wiederzugeben. Hochtrabend ausgedrückt, im deutschen Raum erfolgte damals die Geburt des Details, und Dürer war in diesem Prozess Vater, Mutter und Hebamme. Sein Interesse zum Detail erreichte die Stufe geometrisch befähigter „Kleptomanie.“ Z.B. sind alle drei „Meisterstiche“ nicht einmal Allegorien, sondern Apotheosen einer rationalen Denkweise, eigenartigen Uhrmechanismen von technisch exakt nachgebildeten Details, die vom Konstrukteur Dürer in verschiedenen realen und irrealen Welten übernommen wurden. Beeindruckend in ihrer Meisterschaft, übersättigen und mechanisieren sie die Komposition gleichermaßen. Und viele Bemühungen von Interpreten und Kunstwissenschaftlern erwachsen aus dem Wunsch, die mechanisierte deutsche Denkweise Dürers, die in moderner Zeit unerwartet aktuell wurde, zu rechtfertigen.

Die italienischen Einflüsse konnten die Neigung Dürers zur Determination nicht überwinden. Sein Unterbewusstsein litt an der Angst vor dem Chaos. Sein Bestreben die Welt zu messen, bis zur Mechanisierung zu detaillieren und auf Papier bzw.

Leinen nachzubilden, war der Versuch das Gefühl der Unbestimmtheit durch Fixierung zu überwinden. Aus diesem Grunde entbehren seine Kompositionen den Merkmalen des Zufalls und des Alterns – sie sind aus kalten mathematischen Substanzen gegossen und für die Verteidigung in der Ewigkeit bestimmt. In dieser grafischen Ewigkeit lebt auch die Seele Dürers. Zwischen ihr und dem Chaos steht eine lange Mauer, die aus seinen Kupferstichen besteht.