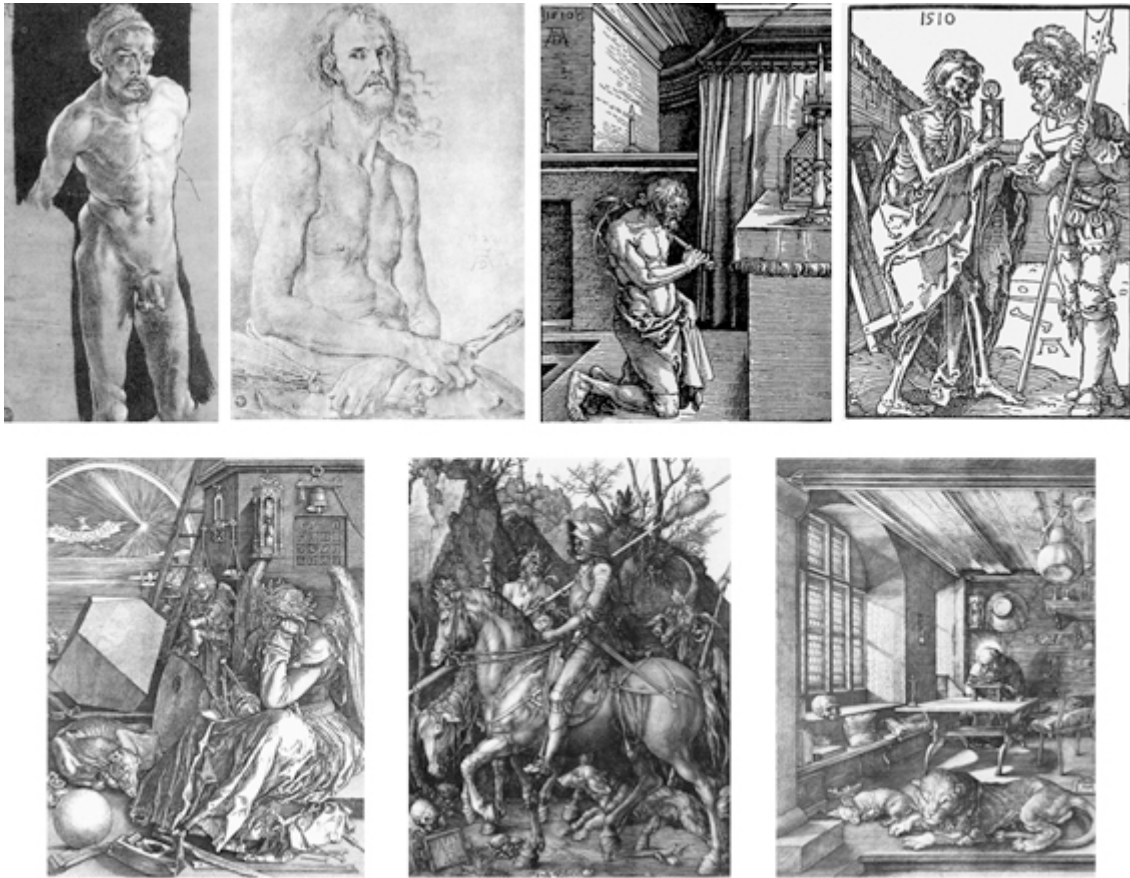


# Igor Schestkow "Reime des Künstlers"



## REIME DES KÜNSTLERS

*... van christlicher Woorheit wegen, doran uns mehr leit, dann an allein Reichtumen und Gewalt dieser Welt; dass dann Alls mit der Zeit vergeht, allein die Woorheit beleibt ewig. Und hilft mir Gott, dass ich zu Doctor Martinus Luther kumm, so will ich ihn mit Fleiss kunterfetten und in Kupfer stechen, zu einer langen Gedächtnuss des christlichen Manns, der mir aus grossen Ängsten geholffen hat.*

*Ein idliche Seel, die do ewiglich soll leben, die wird erquickt in Jesu Christo, der da ist aus zweien Substanzen in einer Person Gott und Mensch, der allein durch die Gnad geglaubt und durch natürlich Vernunft nimmermehr verstanden würd.*

Albrecht Dürer

*Ob ich nun gleich ein Geselle war der Skorpionen und ein Genosse der wilden Tiere, so war ich im Geiste doch oft in dem Reigen schöner Jungfrauen, und in dem kalten Leib und in dem halbtoten Fleisch tobte noch das Feuer sündlicher Begier. Also weinte ich alle Zeit und zähmte das widerspenstige Fleisch durch wochenlanges Fasten. Ich weinte oft Tag und Nacht und ließ nicht eher ab, die Brust zu schlagen, bis mir von Gott Ruhe ward verliehen. So fürchtete ich auch die Wände meiner Zelle, als Wüßten sie meine Gedanken; und ward mir selbst gram und feind, und zog allein fürder in die Wüste. Des ist der Herr mein Zeuge, daß ich darnach nach vielen Tränen unterweilen in dem Reigen der Engel vermeinte zu sein.*

Die Legenda Aurea, Von Sanct Hieronimus

Ein Gedichte schreibender Kunstmaler ähnelt einem Clown, der in den Pausen zwischen den Auftritten in der Arena seine Dissertationsarbeit vorbereitet. Es ist wenig wahrscheinlich, dass sich in seinem Text sein Talent zeigt, eher kriechen seine Komplexe heraus in das Äußere gerade der aufdringlichen, mit solcher Mühe entfremdeten und möglicherweise sogar gehörnten oder gekrönten Wesen, die er in der Arena lächerlich gemacht hat.

So war es auch im Falle Dürers – in seinen Gedichten ist er ein Prediger, ein Moralist. Seine Gedichte sind plump, etwas grob, belehrend (schulmeisterlich sind auch seine allegorischen Kompositionen, aufgrund deren Schönheit bemerken wir dies jedoch nicht), aber sie erwachsen aus derselben Wurzel, sind mit demselben Blut gefüllt wie auch die Stiche des Meisters. Kraft ihrer direkten Wirkung (die Sprache eines Stichs ist symbolisch – dafür ist ein Text nahezu der Gedanke selbst) widerspiegeln diese Manifestationen unmittelbar die Struktur des Bewusstseins von Dürer, die schwarz-weiße, binare Ideologie seines Christentums, fixieren seine Ängste, benennen die Adressaten seiner Hoffnung und Zuversicht. Sie bezeugen das, was der Meister sich selbst und anderen suggerieren wollte. Sie beleuchten den Gemütszustand Dürers vor 1510, 8 Jahre vor aktiven Konfrontationen seines geistigen Lebens mit den Lehren Luthers. Selbstverständlich nur, falls *die Reime* wirklich von Dürer stammen.

Bei aller Klarheit, Konkretetheit und „Verständlichkeit“ der graphischen Sprache Dürers, verstehen die Betrachter, die seine Werke durch einen 500-Jahre alten Filter

ansehen, ihre Details genießen, oftmals weder das Sujet, noch die allegorische Bedeutung, und auch nicht die Richtung der vom Meister in seinen synthetischen Arbeiten hineingelegten Transformation. Die frei in den virtuellen Welten herumspazierende Seele des modernen Menschen hat selbst die Sehnsucht nach der in der Dunkelheit leuchtenden Wahrheit, über die Dürer geschrieben hat, verloren. Das Christentum war für Dürer ein Spiegel, der die wahre Natur der Welt und des Menschen zeigte, es war seine geistige Stütze. Es gab ihm Kraft zur Arbeit und die Hoffnung, am Ende des Weges früh von ihm gegangene Menschen, die er liebte, zu treffen und ein neues Leben zu finden (Dürer schrieb: *Gott der Herr verleih mir, dass ich auch ein seligs End nehme, und dass Gott mit seinem himmlischen Heer, mein Vater, Mutter und Freund zu meinem End wollen kommen, und dass uns der allmächtig Gott das ewig Leben geb.*). Die Unvermeidlichkeit des Todes, der Sieg der Endlichkeit, der Triumph des Chaos und der Sinnlosigkeit – all das, was die nüchterne Lebenserfahrung fixiert, wurde im christlichen Bewusstsein Dürers durch die Hoffnung auf das ewige Leben neutralisiert. Die schreckliche reale Welt erhielt in seiner Werkstatt unter Bewahrung ihrer Erkennbarkeit harmonische, geordnete Formen. Die Realität wurde dort durch die himmlischen Institutionen, die dem für den Menschen unbarmherzigen Leben Gerechtigkeit und einen höheren Sinn verliehen, vervollkommenet.

Der Mensch von Heute, der sich gern der Macht des Geldes unterwirft, aber keinerlei geistige Zwänge dulden mag, glaubt schon längst nicht mehr an Vollkommenheit. Er hat die Hoffnung verloren, verzweifelte und beruhigte sich wieder – denn es gibt ohnehin nichts Schlimmeres als vollständiges Verlassen-Sein und Sinnlosigkeit – also ist es gar nicht so schlecht, es kann sein – sehr gut, kann sein, dass man ohne verlogene Hoffnungen zurechtkommen kann, und dass ein kleines, vom Menschen selbst entfacht Feuer ihm den Weg erhellt? Unsere Zukunft ist unbekannt und das ist das Schöne an ihr. Nach dem Tod wird es nichts geben, und das ist beruhigend. Die verstorbenen Angehörigen werden wir nicht mehr wiedersehen und auch das ist – wenn man darüber nachdenkt – die einzige Möglichkeit, sie in unserer Erinnerung nicht sterben zu lassen .

Was zieht nun den Betrachter von Heute an der graphischen Welt Dürers an?

Ihre Determiniertheit stößt ab, ihre technische Meisterschaft erschreckt, die Erhabenheit weckt spöttisches Lächeln und der belehrende Charakter macht wütend. Stärker jedoch als das ist die alles verzehrende Melancholie der Leere, die eine eigene Gestalt sucht.

Als Dürer seine Graphik schuf, mit Pinsel, Feder oder Stichel arbeitete, operierte er mit Übergängen von der Dynamik zur Statik – konstruktiv, strukturell, geometrisch, fast wissenschaftlich, mit der Überzeugung eines Naturforschers des 19. Jahrhunderts und der Wahrhaftigkeit des Apostel Petrus. Beim Entwerfen der Skizzen ging er von der dynamischen Kontur und energisch betriebener Schraffur der formierten Grundformen zu den immer mehr eigene Kraft und statische Bestimmtheit gewinnenden Details über, die sogar selbst auf dem Niveau der „Grashälmchen“ die erhabene Energie des Ganzen bewahren und dieses oft sogar noch an Kraft und Stärke übertreffen. Er hat nicht nur nachgeahmt und nicht nur widergespiegelt, sondern aus der neuen graphischen Materie aufgebaut und sich dabei bemüht, die Proportionen und die räumlichen Korrelationen zu bewahren. Bei Vollendung setzte er alles daran, ihre Genesis zu verbergen und zu vertuschen. Das Resultat seiner Arbeit ist ein hierarchisch aufgebauter Kristall, und die Objekte in ihm sind Kristalle im Kristall: die Elemente kleiner Form bestehen aus nicht teilbaren Strichen, Linien, Leeren und Punkten. Aus der Gesamtheit der kleinen Formen ergeben sich - wie bei Teilen in der Technik – mittlere Formen, aus den mittleren – große Formen. Dürer war ein konsequenter Konstruktivist. Eher ein Mechaniker als ein Dekorateur.

Jede Form auf Dürers Graphik ist exakt definiert, deutlich abgesondert von anderen Formen und befindet sich an einer streng bestimmten Stelle des Raumes. Alle Teilungen und Schnitte dieses stets linearen, stets betont orthogonalen Raumes, sind ebenfalls exakt berechnet und oftmals mit Hilfe von Lineal und Zirkel nach klaren geometrischen Schema aufgebaut. Dürers Welt ist das brausende Universum, welches zu seiner Zähmung in die Hände des Juweliers gegeben wurde. Die wellenartige Dynamik der Formen der organischen Welt konfrontiert auf seiner Skizze ständig mit der bewussten Geometrisierung und mathematischen Berechnung. In allen programmatischen Arbeiten des Meisters dominiert das zweite, das „mathematische“

Grundprinzip, was der in ihnen erzielten Harmonie eine gewisse Leblosigkeit verleiht. Die ursprünglich glühende Substanz ergießt sich wie Lava in die zuvor hergestellten Formen, wo sie abkühlt und die Komposition den Status der Ruhe mit „erstarrter“ Bewegung erhält (die Mineralogie zeigt uns beeindruckende Resultate ähnlicher, tatsächlich in der Natur ablaufender Prozesse). Die seltenen Skizzen, bei deren Gestaltung Dürer unter dem Einfluss emotionalen Stresses stehend klar auf das Konstruieren und Harmonisieren verzichtet hat, sind unübertroffen stark.

Als Beispiel dafür kann das von uns bereits erwähnte berühmte „Bildnis der Mutter“ dienen, dieses in einzigartiger Weise ergreifende Bildnis oder die Landschaft des Todes, auf welchem die hervorstechenden Knochen der kranken Frau vom Meister mit einer derart dynamischen Kraft dargestellt wurden, dass den Betrachter die Angst überkommt, dass der schreckliche knöcherne Tod selbst durch die Haut hindurch dringt und jetzt gleich aus dem sterbenden Körper erscheint. Gerade diese Angst, genauer formuliert, deren exakt in winzigen Mengen dosierte Ergänzung zum Mitgefühl, der aus dem Umstand heraus, dass das geliebte, leidende Wesen durch den skelettartigen Dämon aus ihrem Körper herausgedrängt wird, entstehende Schrecken, macht diese Zeichnung so durchdringend glaubwürdig. Dürer schrieb: *Ich sach auch, wie ihr der Tod zween gross Stoss ans Herz gab, und wie sie Mund und Augen zuthät und verschied mit Schmerzen* - dieser *innen* sitzende Tod stach der sterbenden Barbara zweimal ins Herz.

Seine allegorischen Szenen baute er nach literarischen Mustern, wandte sich Beispielen aus der Antike, der Bibel und der Überlieferung zu – in ihnen sollte sich die transparente und allen zugängliche Idee von der vorherbestimmten Harmonie eröffnen (nicht aber verbergen!), sollten die wahren Wege, sie zu erreichen, aufgezeigt und die falschen aufgedeckt werden. Dürer hatte ein „offenes“ Bewusstsein, die Motivationen für sein Zeichnen waren konsequent offene, religiös klare und helle. Von Extremen, zu denen jedes Genie schon aufgrund der Kraft seiner Begabung tendiert, wurde er zurückgehalten: Offensichtlich vom Einfluss seines immer arbeitenden Vaters und seiner sich für die Nächsten opfernden Mutter (sie wurden von ihm in der Familienchronik heiliggesprochen). Die Zeitgenossen bezeugten seine angeborene Sanftmut, seine Bescheidenheit und Gewogenheit.

Und wie dachte der Meister, wenn er nicht malte?

Nach seinen Gedichten zu urteilen, dachte Dürer so wie er zeichnete – positiv, praktisch mystisch. Dem Evangelium oder genauer gesagt, den Traditionen und der kirchlichen Lehre glaubte er aufs Wort, erlaubte sich nicht, sie zu kritisieren oder zu analysieren und projizierte ihren Inhalt auf sein eigenes Leben und Schicksal. Nicht nur Hoffnung und Überzeugung, sondern auch die „große Angst“ vor den ewigen Qualen der Hölle, über die er in einem Brief an Spalatin schreibt, dieses unvermeidliche, aus der Unzulänglichkeit der eigenen Kräfte im Kampf gegen die Sünde entstehende Phantom eines Christen war die logische Folge seines ehrlichen Glaubens und seiner konsequenten Denkweise. Diese Angst nahm im Bewusstsein Dürers offensichtlich konkrete Formen an und verkörperte sich in einer Reihe von Peiniger-Sujets. Der Kampf mit denen endete für den Meister nicht immer siegreich. Über die unterschiedlichen Formen der Bestrafung für Sünder hatte der Meister – möglicherweise gegen seinen Willen – eine ziemlich klare Vorstellung. Die Verkörperung war schließlich seine ständige Beschäftigung, eine Kunst, die er meisterlich beherrschte. Die durch seine kolossale künstlerische Begabung materialisierte Angst spielte im ungeschützten Garten Eden Dürers die Rolle des Teufels und drohte, die harmonische Einheit seiner Seele zu zerstören. Tod und Hölle beherrschten oft seine Phantasie, erschreckten und zwangen dazu, Verteidigungslinien aufzubauen, funktionierende Modelle von Schutzmechanismen zu entwickeln – synthetische Stiche. Der Glaube stellte den Künstler und seine Kunst vor eine schier unlösbare Aufgabe.

Zitat 1

*Hiemit seid Gott ergeben*

*Und verleihe euch alle Gesundheit und dort das ewig Leben.*

*Das erwerb Maria, die reine Magd.*

*Albrecht Dürer thut euch sagen,*

*Ihr sollt Euer Sünd beklagen,*

*Eh das Lätare (der vierte Fastensonntag) herfür kummt,*

*Dass dem Teufl sein Maul werd gestummt.  
Und so er überwunden ist,  
So beisteht uns der Herr Jesu Christ,  
In allem Gutem zu verharrn.  
Und gedenkt ans letzt Einscharrn,  
Das man eim Gestorbenen thut,  
Das erschreckt billig Eim Sinn und Mut,  
Dass man dest ehe von Sünden lat  
Und nie folgt der Welt, dem Fleisch und Teufels Rat.*

Der Künstler schrieb diese Tirade als eine fröhliche Antwort auf einen Brief von Conradt Merkel. Der spaßig-vertrauliche, sogar ungezogene Ton der Antwort wird abrupt ernst, nachdem Gott, Gesundheit und ein ewiges Leben Erwähnung fanden – irgendein Umschalter wurde ausgelöst – und die lustige Botschaft verwandelt sich in eine Moralpredigt unter der Ägide der Heiligen Jungfrau – ein Tugendprogramm.

Der ironische Ton: „*So habt Ihr besser dann die Sachsen. Die müssen saueres Bier trinken, Das macht eim Maul und Arsch stinken...*“ geht in einen feierlich-traurigen Ton über: „*Und gedenkt ans letzt Einscharrn.*“ Diese Verwandlung von einem ironisierenden Kavalier in einen aufdringlichen, in seiner Frömmigkeit anstrengenden und taktlosen Christen, bezeugt den Versuch, seine eigene Angst und sein Schuldgefühl zu verdrängen, indem er sie auf den Korrespondenten überträgt. Die übertriebene Einsicht in die eigene Sündhaftigkeit, vertieft durch die selbstkritische Erkenntnis der Schwäche im Kampf gegen die Sünde, einhergehend mit der in dieser Zeit für ihn zutreffenden, unmittelbaren, körperlichen Nähe des Todes, führte den Künstler in einen depressiven Zustand (Zeitgenossen erwähnen Dürers Melancholie), verwandelte ihn in einen Prediger von Klischeewahrheiten. Ein neutraler Beobachter würde, insbesondere nachdem er die „maskierten, inoffiziellen“ Selbstbildnisse Dürers (z.B. das „Selbstbildnis des etwa zwanzigjährigen Dürer“, und das „Selbstbildnis als sitzender Schmerzenmann“) aufmerksam betrachtet hat, deren Autor als einen zur Todesmeditation neigenden, weichen Hypochonder charakterisieren. Diese Vermutung lässt sich bestätigen. Bis zu seiner Reise in die

Niederlande, wo er tatsächlich ernsthaft an Malaria erkrankte, die ihn bis zu seinem frühen Tod quälte und möglicherweise seine Ursache war, klagt Dürer häufig über verschiedenartiges Unwohlsein, insbesondere in seinem Brief an Pirckheimer – über verdächtigen Grind an seinen Händen. Und belehrt und mahnt. Vielleicht hat sich Dürer nur eingebildet, krank zu sein, „bestrafte sich“, oder aber seine Krankheiten waren nur psychosomatischer Natur, der Syphilitiker auf dem gleichnamigen Auftrags-Holzstich um 1494 trägt ebenfalls klar die Züge des Künstlers.

In der ersten Zeile des oben genannten Gedichtes fordert Dürer seinen Freund apostolisch auf, Gott ergeben zu sein, die fünfte Zeile enthält ein Echo der flammenden Predigt von Johannes dem Täufer. Von der sechsten bis zur achten Zeile ruft der Autor dazu auf, bis zum vierten Montag der Fastenzeit Buße zu tun: „*Dass dem Teufel sein Maul gestummt...*“ In der elften Zeile droht Dürer, ruft den Freund auf, über das Grab und darüber, wie der Leichnam in ihm liegt, nachzudenken.

In der zwölften Zeile erscheint die Leiche – die Leiche von Conradt Merkel, die er sich vorstellen muss, um sich zu erschrecken – in der dreizehnten, und die Sünden zu lassen – in der vierzehnten, und anschließend, in der fünfzehnten, sich gänzlich vom Fleisch, der Welt und des Teufels Rat loszusagen.

Dieses Kurzprogramm zwingt den Leser zum Nachdenken: Was für ein Mensch war eigentlich der Autor, der solche Erfahrungen mitteilt, die Angst vor dem Tod (was den Tod selbst bedeutet) damit „rechtfertigt“, dass der zitternde und bebende Sünder sich eher von der Sünde lossagt und die Welt verlässt. Für den modernen Menschen ist die Antwort offensichtlich: So kann nur ein von Angst erfüllter Mensch urteilen, dessen Wunsch es ist, diese Angst, wenn schon nicht herauszudrängen, so doch wenigstens zu verarbeiten, ein reuiger Asket mit fast das Leben hassenden Neigungen, der sich selbst und die ganze, im Bösen liegende Welt zur Kreuzigung verurteilt hat – ein „kleiner Christus“ (als kleinen Christus bezeichnet man die sich am Karfreitag freiwillig zur Kreuzigung opfernden Katholiken der dritten Welt, die aber am Kreuz nicht sterben, sondern lediglich eine Weile leiden, wonach man sie dann wieder abnimmt).

Ich denke, der „disziplinierte Heilige“ war wirklich eine der wichtigsten Seiten vom „Ich“ des Künstlers, der zudem noch einen Drang zur Selbstidentifikation mit dem



Typ des „großen Christus“ im Geiste des damals populären Buches von Thomas von Kempen „Die Nachfolge Christi“ besaß, was in seinen „offiziellen“ Selbstbildnissen ins Auge fällt. Seine pedantisch umzusetzende, aktiv-belehrende Position dominiert in den allegorischen Kompositionen und in seinen Gedicht-Versuchen, wenngleich „im Leben“, d.h. eine Etage tiefer (oder höher) der Asket verschwindet, und sich ein netter, kluger und bescheidener Mensch mit einem merkwürdigen, nach Aussagen von Freunden, den Stoßzähnen eines Ebers ähnelnden Schnurrbart, einer krummen Nase und langen, gelockten Haaren zeigte.

Zitat 2

*Barbara, du reine Meid,  
Komm mir zu Hilf in grösstem Leid.  
Ich bitt, du wollest mir erwerben,  
Auf dass ich nimmermehr mag sterben,  
Ich werd dann sacramentlich bericht  
Und hab mein Sünd gegen Gott geschlichtt.*

Der Meister bittet die Heilige Barbara lediglich, dass sie ihn „erwerben“ wollte – das genügt – wir hören die Intonation des evangelischen Gleichnisses über eine blutende Frau, die gerade den Rand der Kleidung des Erretters berührt hat und durch die von Ihm ausgehende Kraft geheilt wurde. Die vierte Zeile – ein leidenschaftlicher Aufruf des leidgeprüften Hiobs. Ich weiß nicht, welches *grösste Leid* Dürer eventuell zum Todeswunsch (*mag sterben*) führte, war es die körperliche Krankheit oder eine quälende geistige Verwirrung. Wohl eher das Zweite – in der fünften und sechsten Zeile wird nicht Heilung erwähnt, sondern vom Heiligen Abendmahl und der Vergebung der Sünden gesprochen. Wiederholen wir nochmals die triviale Schlussfolgerung: Das Unvermögen des Künstlers, die Sünde und die mögliche Angst vor der Strafe im jenseitigen Leben zu überwinden, führten den Meister zum Todeswunsch – Der Tod zog ihn zu sich. Und er war ihm vertraut.

Wie ein schwarzer Faden zieht sich der Tod durch das gesamte Schaffen Dürers und ist auf vielen seiner Arbeiten präsent. Drohend, verfolgend und höhrend zeigt er den Menschen die Sanduhr – als Zeichen des unausweichlichen Endes, und überfällt sie. Was aber am quälendsten ist, der Tod spielt in seinem religiösen Bewusstsein die Rolle des lästigen *Beobachters*, ständig anwesend, ständig alles sehend, hörend und fixierend. Wie beispielsweise auf der Illustration zum Buch „Der Ritter von Turm“, wo der unsichtbare Teufel – Agent und Denunziant das notiert, was die Gläubigen schwatzen; noch schlimmer – auf der „Engelmesse“ sehen und notieren sowohl die Engel, als auch die Dämonen das, was die Anwesenden *denken* und *sich vorstellen*.

In solchem Christentum zeigt sich die Fratze von Inquisition. So aber ist die Realität des zu sich selbst strengen, reuigen „Ich“ Dürers, welche das für die gesamte Vorreformationsepoche typische Bild des Scheuklappen tragenden, von den „Todestänzen“ erschrockenen Bewusstseins des Gläubigen widerspiegelt. Das grafische Werk Dürers kann als ausgezeichnetes Material für eine Diagnose der Krankheit des damaligen Katholizismus sowie als Zeugnis für die Unausweichlichkeit von Veränderungen, als Garant für das Kommen Luthers dienen.

Es ist verlockend, zu mutmaßen, was der Künstler unter „*mein Sünd gegen Gott*“ im Sinn hatte, ob ihn die „konventionelle“, eine der sieben Todsünden, oder die „nichtkonventionelle“ Sünde, eine, die man nicht einmal erwähnen konnte, quälte. Warum haben die Schüler Wolgemuts den jungen Dürer verspottet? Warum ist der Teufel auf seinen grafischen Werken immer ein Hermaphrodit mit Frauenbrüsten und Phallus (es war eine mittelalterliche Tradition, aber Dürer bewahrte sie zu eifrig). Warum hat er ein für die Epoche so untypisches Interesse an der Darstellung seines Körpers entwickelt, so peinlich genau und hyperrealistisch seine Geschlechtsorgane, Hände und Brust gezeichnet. Nur aus einem naturwissenschaftlichen Interesse heraus als Rohstücke für synthetische Arbeiten, oder offenbarte sich hier ein als Interesse zur Natur getarnter unterbewusster Exhibitionismus? Möge der Leser darüber nachdenken, von welchem Künstler ihm Brust oder Bauch so gut bekannt sind wie die Brust und der Bauch mit der schlaffen Haut Dürers? „Nackte“ und „Christomorphe“ Selbstbildnisse – weitaus rätselhaftere und vielversprechendere Phänomene als das

Rätsel derselben „Melancholie“, die man nicht im vollen Ernst als „dicker gewordenen Dürer im Rock und ohne Bart, aber mit Flügeln“ bezeichnen kann... Ob dies eine latente (oder nicht latente, sondern reale, mit dem besseren Freund praktizierende) Homosexualität war, oder eine elegante Bisexualität bzw. etwas in dieser Art, weiß ich nicht, zahlreiche ähnliche Vermutungen finden in seinem grafischen Werk und in den oben genannten Eigenheiten des Künstlers indirekte Bestätigungen.

Die langen, lockigen Haare, Tanzstunden, die Angst in Venedig an Syphilis zu erkranken, und der in den Niederlanden getätigte Kauf von Medikamenten gegen diese Krankheit, elegante Kleidung, geringfügige Eitelkeit, Unterwerfung gegenüber der Ehefrau, seine Melancholie, Narzissmus und Exhibitionismus, die seltsam weit gehende Nachahmung des Aussehens von Christus, seine unglückliche, nicht aus Liebe geschlossene, kinderlose Ehe, die verdächtige zu zarte Freundschaft zum Wüstling Pirckheimer, dem er im Oktoberbrief des Jahres 1506 im Spaß vorschlug, sich kastrieren zu lassen – all dies verbindet sich in ihm mit Altruismus, aufmerksamer Fürsorge gegenüber Mutter und Brüdern, mit ständiger, beharrlicher Arbeit, häufigen Klagen über ihn angeblich verfolgende Armut, Krankheiten und Unglück.

Interessant sind auch die von ihm selbst in Briefen aus unterschiedlichen Jahren getroffenen Charakterisierungen: *Sanftmütig, gehorsam, willig, geflissen ... mehr umsonst dann um Geld gedient*. Seine Tugenden formuliert Dürer wie folgt: *Mühe, Arbeit und Fleiß*. Er nennt sich: *lieblich Mensch*.

Ich nehme an, dass Dürer keine äußeren, heißen Sünden beging (mit Ausnahme seines Schürzenjägers) er war vor allem ein strebsamer, fleißiger und frommer Mensch, der selten seine Emotionalität zeigte (wie dies unerwartet in seinen überaus langweiligen Aufzeichnungen über seine Reise in die Niederlande geschah, wo ihn die Falschmeldung, Luther sei ermordet worden, erreichte – welcher Sturm brach aus – stärker als ein Meeressturm...). In seinem ziemlich glücklichen, nahezu konfliktfreien, transparenten und glänzenden Leben unternahm er vier relativ weite und einige weniger weite Reisen, hat eine Schar von Schülern ausgebildet, arbeitete im Dienste des Kaisers und verdiente eine Pension (die man ihm freilich sehr ungern auszahlte). Er erwarb Ruhm und Reichtum, veröffentlichte seine Schriftwerke und starb in seinem Bett... Welch Kontrast verglichen mit Leben und Tod vieler seiner Zeitgenossen!

Mattias Grünewald verbrachte sein ganzes Leben im Schattendasein und hinterließ nichts außer ein paar Zeichnungen und einigen Malereiwerken (das grafische Werk Dürers verbreitete sich über die ganze Welt in einer Anzahl von mehreren zehntausend Blättern). Er hinterließ keine Biografie, nicht einmal seinen richtigen Namen. Jerg Ratgeb wurde in Pforzheim gefoltert und gevierteilt. Der hochbetagte Cranach geriet freiwillig in eine zweijährige Gefangenschaft und Verbannung. Hans Holbein der jüngere siedelte nach London um, wo er im Alter von 45 Jahren an der Pest stirbt (Dürer ist diesem Unglück immer glücklich entwischt). Veit Stoß prügelte sich, fälscht einen Wechsel, wird verurteilt und gebrandmarkt, musste sich verstecken. Urs Graf kämpft als Landsknecht in der Schlacht bei Marignano und gerät im Alter von 38 Jahren ins Gefängnis. Drei weitere hervorragende Maler – frühere Gesellen von Dürer werden als Gottlose befunden, dafür verurteilt und aus Nürnberg ausgewiesen etc..

Die Bewusstseinswelt Dürers war offensichtlich jedoch nicht so glatt wie sein Schicksal. Jedwede Vorstellungen des Malers, insbesondere seine sexuellen Phantasien unterscheiden sich von analogen Phantasien „einfacher Menschen“ nicht durch eine besondere Unzüchtigkeit – das ist nicht berufsabhängig – sondern durch die Vollendung der Komposition und das Auflösungsvermögen. Der Maler sieht klarer und konkreter, er vermag, eine verschwommene, nicht immer platonische „Idee“ schnell in ein klares „Bild“ umzusetzen, denn das ist ja auch das Wesen seines Handwerks, als dessen Motivation manchmal unbewusst der Wunsch dient, ein Hilfsmittel für die eigene Erotisierung, zu schaffen. Deshalb fällt es dem Künstler schwerer, mit den aufdringlichen, in die Versuchung führenden Gestalten zu kämpfen. Alle Maler wiederholen in einem gewissen Maße das Schicksal des Heiligen Antonius, des Kämpfers gegen die Dämonen (die Dämonen sind die aufdringlichen Vorstellungen), aber nicht alle siegen... Es sind sogar Fälle von Gemütskrankheiten, die sich gerade auf diesem Boden entwickelten, unter Malern bekannt. Der bereits erblindete und geistesranke große russische Maler, Michail Wrubel weinte und klagte, dass der Teufel aus Rache für seine Sünden, kleine Details seiner großen malerischen Kompositionen in obszöne Szenen verwandelt hat.

Seine innere Welt hatte Dürer wahrscheinlich nicht vollständig in seiner Gewalt; sie war nicht so hoffnungslos durch seine Moral bestimmt, wie er dies selbst wollte. Dort spazierte eigenmächtig durch seine natürliche Libido und künstlerische Meisterschaft erzeugte Ungeheuer herum, mit denen klarzukommen, ihm nicht immer gelang, und die er mit Hilfe von Zirkel und Linear zu zähmen versuchte. Einige von ihnen fanden den Weg aus dem dunklen Raum seines Bewusstseins direkt auf das grafische Werk des Meisters (wie z.B. der Teufel auf dem Holzstich „Die eitle Frau“ – welcher der Frau den Hintern zeigt). Wenn das Zähmen nicht gelang, kam eine schrecklichere Waffe in Gang – der Ruf nach dem Tod bzw. die Todesmeditation – der, so verweist der Autor in direkter Form im ersten von uns zitierten Dürer-Gedicht, von den Gelüsten des Fleisches und der teuflischen Versuchung ablenken sollte. Für derartige Meditationen wurden von Dürer spezielle Mittel geschaffen – allegorische grafische Blätter, für welche die in Wien aufbewahrte Zeichnung „Versuchung“ ein typisches Beispiel ist, wo die Rolle der Verführerin *Aphrodite von Knidos* Praxiteles, als Spiegelbild dargestellt, spielt. Möglicherweise waren Dürer irgendwelche italienische Grafiken, die von ihm als Muster (deshalb die Spiegeldarstellung) benutzt wurden, bekannt.

Die Szene der „Beobachtung der Verführung“, genauer: der „Beobachtung der Übertragung der sexuellen Phantasie“ auf den „Mönch“, den jungen ins Lesen oder Schreiben vertieften Klosterbruder (neben ihm steht eine leere Unterlage für die Feder), oder an den Alten mit der ausgeschorenen, kahlen Stelle, ist das Modell für das Bewusstsein des Malers, der auf dem symbolischen Zeichnungsfeld klar den in seiner Seele ablaufenden Prozess und seine Einstellung dazu abgebildet hat. Die Hand des Mädchens berührt den Kopf des Schreibenden, über diese wird die verführerische Vision in sein Bewusstsein gesendet (welche, wissen wir nicht, die nackte Schönheit symbolisiert lediglich Wollust). In den Text, den er schreibt, wird der Faden des Teufels hineingeflochten, der mit seiner ganzen Grausamkeit, mit Spitzzähnen und Krallen, irgendwelche satanische Pansflöte spielt.

Die Szene wird von einem auf dem Boden sitzenden Greis beobachtet, einem „Philosophen“ (Dürer hinterließ keinerlei unstrittige Attribute des Heiligen Antonius).

Dabei geht aus der Zeichnung nicht hervor, wer mehr „in Versuchung gerät“, der weiterschreibende „Mönch“ oder der die Verführerin unverwandt anstarrende „Philosoph.“ Die ganze Gruppe befindet sich vor einem Eingangsbogen im Innenraum eines „Tempels.“ Dem Betrachter bieten sich zwei Durchgänge – zwei symbolische „Wege“ – ein „breiter“ unten, und ein „schmäler“ oben, auf den man nur über die „7 Stufen der Weisheit“ gelangt (eine ähnliche Symbolik war in der Epoche des Mittelalters allgemein üblich – siehe die sieben Querbalken der Treppe, welche die „Erde“ mit dem „Turm der Weisheit und Tugend“ auf dem Kupferstich „MELENCOLIA I“ verbindet).

Zitat 3

Das folgende lange Gedicht (mit dem Titel 100 Zeilen) „von der bösen Welt“ zitiere ich nur teilweise. In diesem Werk Dürers wird ein böser Mensch als *absolut* böser Mensch – ohne einen einzigen guten Charakterzug – dargestellt. Dürer entlarvt und warnt:

*Der Bös thut mit der Wahrheit liegen*

*Auf dass er dich möge betriegen.*

...

*Er spricht: es bringt mir grossen Schmerzen*

*Anderer Leut falsche Herzen*

...

*Ein Böser verbürgt sein Bosheit*

*Unter dem Schein der Gerechtigkeit.*

...

*Wer aller Welt will obliegen*

*Und kann ihm selbst nit ansiegen,*

...

*Das ist ein bösen Menschen Sitt,*

*Dass er kein Bös mit Gut vertritt, (vergilt)*

...

*Ein bös Mensch sucht allweg Arglist  
Wider den, des Tugend über ihn ist.*

...

*Der Bös ist ruhmrediger Wort  
Und thut oft im Herzen ein Mord.*

...

*Ein bös Mensch bflisst sich solcher Sach,  
Wie er Jedermann uneins mach.  
Der bös Mensch spricht falsche Urteil,*

*Sein Herz ist selten Freuden geil.  
Dann so er Untugend verbringt,  
so schreit er vor Bosheit unsinnig,*

...

*Sie haben dem Teufel lang zugehorcht,  
Das dringt sie von der Gottesforcht.*

Der erste Textteil (80 Zeilen) ist eine Parade militanter Thesen. Der Autor führt dem Leser eine lange Reihe gut gerüsteter Distichon-Panzer vor, von denen jeder berufen ist, den bösen Menschen niederzuschlagen, seine heuchlerische Maske zu durchstechen. Das Ziel des Gedichtes besteht darin, den guten Einfaltspinsel vor den vierzig Gefahren, die in der bösen Welt auf ihn lauern, zu warnen. Der zweite Teil enthält im christlichen Sinne der Vergebung gehaltene Ratschläge und Belehrungen. Sie stellen das Gute als nur mit einem Minuszeichen versehenes Böses dar:

*Wer unrechtlich wird geschlagen  
Und kann dass mit Fraiden tragen,  
Wer den lieb hat, der ihm bös thut,  
Der hat eins frommen Mannes Mut.*

*Also spricht hie Albrecht Dürer:*

*Wer ganz bös ist, der ist Gutes leer.*

Die letzte Gedichtzeile unterstreicht in besonderer Weise die Polarität des Denkens des Meisters: das Weiße – das Gute und das Schwarze – das Böse schaffen in seinem Bewusstsein ein symmetrisches Bild der moralischen Welt. Auf einer Seite der Grenze liegen weiße, positive Blöcke des Guten, auf der anderen die ihm entsprechenden schwarzen, negativen Blöcke des Bösen. Es gibt in dieser Welt keinerlei Halbtöne bzw. Zweideutigkeiten, das Gute darf kein bisschen böse und dem Bösen wird nicht zugebilligt, wenigstens ein bisschen gut zu sein, und wenn das trotzdem so aussieht, bedeutet das, dass das Böse ein falsches Spiel treibt und betrügt usw. Eindeutigkeit und Schwarz-Weiß-Charakter dieser Welt entsprechen der konstruktiven Sprache der grafischen Werke Dürers.

Das oben zitierte Gedicht Dürers (ebenso wie die Mehrzahl seiner anderen Texte) ist kein vollständiges, aber ausreichend klares Modell der Denkweise des Kunstmalers und schließt jegliche Ambivalenz aus. Dürer dachte konkret, präzise und eindeutig wie ein Juwelier und nicht wie ein Zögling einer philosophischen Akademie. Gegenüber den Philosophen hatte er einen wichtigen Vorteil, er musste keine Dissertation verteidigen, ihm bereiteten seine Sünden und sein Einkommen größere Sorgen. Ich sehe die Einwände der Kenner der deutschen Renaissance schon voraus, die trotzdem eine Dissertation zu verteidigen hatten. Es ist schwer, zu akzeptieren, dass Dürer aller Wahrscheinlichkeit nach absolut nichts von den überaus mehrdeutigen und komplizierten, wenngleich auch süßen, Konzeptionen des romanischen Neuplatonismus verstand, und wirklich wie ein Schuhmacher urteilte – einfach und klar (ich muss die Gelehrten nicht daran erinnern, was es für Schuster gegeben hat, es genügt, an Jakob Böhme zu denken). Und wenn die einfache und klare Bedeutung des Sticks „MELENCOLIA I“ bis heute nicht formuliert worden ist, dann ist das eher ein Beweis der Unfähigkeit der Interpreten, sich von ihren eigenen aufdringlichen Vorstellungen zu lösen, und ihres Drangs, spekulative Konstruktionen zu entwickeln, als dass dies an der komplizierten Absicht Dürers läge.

Dürer als Kunstmaler verfügte über ein gewaltiges Talent, Dürer als abstrakter Denker war einfach ein frommer Christ. Er war Beobachter, Vermesser und Zeichner der



Natur. Ihre Landschaften, Bäume, Tiere und ebenso der kulturelle Raum – die Antike mit ihren Herkules- und Apollofiguren, waren für ihn, dem Zeitgeist entsprechend, die Polygone, auf denen sich die christlichen Mysterien abspielten. Auf dem Niveau von Konzeptionen wurden fast alle seine allegorisch-symbolischen Arbeiten von seinen Freunden und Humanisten entwickelt bzw. waren teilweise oder vollständig berühmten oder nicht berühmten italienischen Quellen entlehnt.

So ist z.B. der Titel-Holzschnitt „Die Philosophie“ – eine der langweiligsten Arbeiten Dürers, der aber dessen ungeachtet aufgrund des reichhaltigen symbolischen Materials seines Inhalts von Kunstwissenschaftlern ständig erörtert wird, nach dem Programm von Conrad Celtes entstanden. Die Armee von Kunstwissenschaftlern bemerkt kaum, dass in dieser Arbeit das wunderbare Talent Dürers vergewaltigt wird.

Es ist übrigens nicht ausgeschlossen, dass sich in Zukunft beispielsweise bei irgendeinem Giovanni Bellini auch der Prototyp der „MELENCOLIA I“ findet, oder einfach auf einem venezianischen Friedhof bzw. römischen Sarkophag. Das wird den Verdienst Dürers, der sich nicht mit Konzeptionen und dem Neoplatonismus, sondern durch seine Gabe für Kompositionen und seine Zeichenkunst einen Namen gemacht hat, überhaupt nicht schmälern. Wie wir bereits bemerkt haben, sind die Kompositionen Dürers weitaus stärker und interessanter als die in ihnen verborgene Moral. Wie langweilig und lästig moralisierend wird beispielsweise der Kupferstich „Der Traum des Doktors“, wenn er wirklich, wie von Forschern festgestellt, als Illustration der Maxime „die Wurzel der Sünde liegt im Müßiggang“ dient. Wie stutzt das die Flügel sowohl der Phantasie des Betrachters als auch der Kunst Dürers.

Zitat 4

In dem kleinen Gedicht „Ein Gebet“ bittet der Autor, ihm Reue und Leiden zu schenken:

*O allmächtiger Herr und Gott,  
Die gross Marter, die glitten hot  
Jesus, dein eingeborner Suhn,*

*Damit er für uns gnug hat thun,  
Die btrachten wir mit Innigkeit.  
O Herr, gib mir wahr Reu und Leid  
Über mein Sünd und besser mich,  
Des bitt ich ganz mit Herzen dich.  
Herr, du hast Überwindung thon,  
Drum mach mich theilhaft des Siegs Kron.*

Man möchte wiederholen: welche Sünde hatte Dürer so belastet? Ich weiß es nicht. Ein weiteres indirektes Selbstbildnis des büßenden Kunstmalers sehen wir am Holzschnitt „Der Büßende“ – welcher einen sich auspeitschenden Mann mit freiem Oberkörper darstellt, der vor dem Altar niederkniet, auf dem ein Schrein steht, der dem des heiligen Sebaldus aus der gleichnamigen Nürnberger Kirche höchst ähnlich ist. Er gibt uns auch keine Antwort. Dieser Schnitt wird ebenso wie das zitierte Gedicht aus dem Jahr 1510 datiert. Die Augen des Büßenden sind niedergeschlagen, das an den gedemütigten aber eleganten Retter auf dem Holzstich „Die Schaustellung Christi“ aus dem Zyklus „Die große Passion“ erinnernde Gesicht ist leidvoll, der Büßende ist in sich vertieft – er kämpft gegen die Rebellion von Körper oder Geist. Seine diesmal nicht elegante Figur ist in einem steinernen geometrischen Raum mit einer nicht ganz korrekt aufgebauten Perspektive untergebracht, was ihm etwas Unheilvolles verleiht.

Zitat 5

Das folgende Gedicht aus dem Jahr 1510, vom Autor „Die Christlichen Reime“ genannt, ist der Schlüssel für das Verständnis der Weltanschauung von Dürer, ich zitiere es vollständig:

*Kein Ding hilft für den zeitling Tod,  
Darum dienen Gott fruh und spot.  
Dann wir mögen wol erspähen,  
Dass bald um ein Mensch ist geschehen.  
Und so wir heut ein Mensch haben,*

*Vielleicht wird er morn vergraben.  
Darum, o menschlich Härtekeit,  
Warum sind dir dein Sünd nit leid?  
So du doch wol bist vernehmen  
Dass Gott all Bös würd beschämen  
In Ewigkeit durch sein streng Gricht,  
Do entfleucht Keiner dem Richter nicht.  
Durch allein du furchtest hie Gott,  
Dadurch entrinnst dem ewig Tod.  
Darum heb an, noch Christo z leben,  
Der kann dir ewigs Leben geben.  
Deshalb kein zeitlichs Ding ansich,  
Aber noch künftigem richt dich.  
Und thue stets noch Gnaden werben,  
Als solltest du alle Stund sterben.  
Spar dein Bessrung nit bis auf morn,  
Dann ungewiss Ding ist bald verlorn.  
Besser ist sich von Sünden ziehen,  
Dann den zeitlichen Tod fliehen.  
Wer ein lauter Gewissen hat,  
Der furchtt den Tod nit früh und spat,  
Und fragt nit viel noch langer Zeit,  
Die uns Gott hie auf Erden geit.  
Gar selten gschichts in langem Leben,  
Dass sich die Leut in Bessrung geben.  
Sie mehren aber dick die Sünd,  
Wollt Gott, dass ich kurz wol leben künnt!  
Wiewol es forchtsam ist zu sterben,  
Langs Leben thut nit allweg werben  
Göttliche Gnad und Innigkeit,  
Mehrt aber dick das hellisch Leid.  
Dem die Stund seines Tods allweg*

Wolbetrachtt in seim Herzen läg,  
Und sich all Tag zum Sterben schickt,  
Den hätt göttlich Gnad angeblickt.  
Und würd in dem rechten Fried stahn,  
Den Gott gibt und Welt nit geben kann.  
Darum welcher recht leben thut,  
Der überkummt ein starken Mut.  
Und ihm erfreut des Todes Stund,  
Darin ihm Seligkeit würd kund.  
Er furchtt auch nit Gott den Richter,  
Dann er was hie sein selbs Schlichter  
Durch Buss, damit er hie erwarb  
Gotts Gnad auf Erdrich, eh er starb.  
Welcher die Welt thut aufgeben  
Und verschmächt sich in dem Leben,  
Dem kummt ein solch stark Hoffnung ein,  
Dass er Niemand's denn Gott's muss sein.  
Wer aber gute Werk will sparn,  
Bis er schier von hinnen soll fahrn,  
Und verlässt sich auf Messlesen  
Und verhofft dardurch zu gnesen,  
Den bezahlt man mit Glockentan,  
Domit lauft sein Gedächtnuss dorvan  
Wie lang Zeit er sei gesessen  
In der Hell oder Fegfeuer  
Und leid do gross Ungeheuer.  
Wer nit noch Fürsichtigkeit stellt  
Und rechte Treu bei ihm selbs hält,  
Der darf Niemand kein Schuld geben,  
Ob er in seim Tod und Leben  
Von Gott und Menschen glassen würd,  
Dann er hat sich hie selbs verführt.

*Darum welcher wol sterben will,  
Der thu willig guter Werk viel  
Und setz sein Trauen gar in Gott,  
So kann er nit werden zu Spott.  
Ihn verlässt auch nimmer Gotts Kraft,  
Und führt ihn in himmlisch Gsellschaft.  
Albrecht Dürer hilft den Rat geben,  
Wollt Gott, ich künnt selbst also leben.  
Das soll wir fröhlich All begehren  
So wird uns Gott Erbärmd gewährn .*

Der Tod, seine Rechtfertigung und Überwindung, ist das Leitmotiv dieses vom Autor „christlich“ genannten Gedichtes. Christus selbst wird in diesem Gedicht nur einmal als Muster korrekten Verhaltens und Überbringer des ewigen Lebens erwähnt. Der unbedingt mit gewissen Zeitmerkmalen ausgestattete Tod (*den zeitling Tod, dem ewing Tod, furchtt den Tod nit früh und spat, all Tag zum Sterben schickt, des Todes Stund*) und der mit ihm einen Reim bildende, allmächtige, alles an seinen Platz positionierende und alles vollendende Gott, dieses unsterbliche Paar, wird dem sterblichen Menschen gegenübergestellt.

Der sündige Mensch ist zum „ersten“ Tode des Körpers verdammt. Nach der rationalen Ansicht des Autors lieber zu einem frühen als zu einem späten Tod. Dürer begründet dies mit folgenden Argumenten: ein langes Leben führt selten zur Verbesserung des Charakters eines Menschen. Je kürzer das Leben, desto weniger die begangenen Sünden. Nach dem jüngsten Gericht erwartet ihn sein „zweiter“ Tod. Der Sünder ist an Zeit und Vergänglichkeit gebunden, ihn beunruhigt seine Sünde nicht, Gutes tut er nicht, ihm scheint der Besuch der Messe für die Rettung ausreichend zu sein, für all das erwarten ihn Fegefeuer und Hölle, das von Mensch und Gott Verlassen-Sein im Leben und im Tod sowie die Übergabe an den Satan. Die Erinnerung an ihn schwindet mit dem Abklingen des Tons der Trauerglocke. Um all das zu vermeiden, überzeugt der Autor den Menschen davon, zu Christus aufzusteigen, nicht auf das Vergängliche zu schauen sondern den Blick in die Zukunft zu richten, unaufhörlich, so als müsstest du jetzt sterben, Gott um Gnade und

Barmherzigkeit zu bitten, die eigene Vervollkommnung nicht auf Morgen zu verschieben und der Sünde zu entsagen.

Dürer betont: ein Mensch mit einem reinen Gewissen fürchtet den Tod nicht, ihn giert nicht nach einem langen Leben. Derjenige, der den Tod ständig vor Augen hat, sich ihm unaufhörlich opfert, wird die Welt, Kraft sowie die Gnade und Barmherzigkeit Gottes gewinnen, Glückseligkeit und keine Traurigkeit in der Stunde des Todes empfinden, er muss Gott beim jüngsten Gericht nicht fürchten, da er bereits zu Lebzeiten Reue für seine Sünden gezeigt hat. Der Autor lehrt: derjenige, der sich von der Welt lossagt und sich freiwillig in diesem Leben demütigt, wird Hoffnung gewinnen. Wer gut sterben will, muss gute Taten vollbringen und sich vollkommen auf Gott verlassen. Ihm wird die Kraft Gottes nicht versagt, ihm steht das himmlische Reich offen. Hier hört man die christliche Überzeugung heraus, unter den „Humanisten“ bei weitem nicht offenkundig. Beispielsweise Sebastian Brant, im 85. Kapitel seines Werkes „Das Narrenschiff“, wofür der junge Dürer die Illustrationen machte, den Triumph des Todes beschreibend, erwähnt nicht einmal dessen Überwindung in der Auferstehung Jesus Christus sowie die Möglichkeit eines Gläubigen, gemeinsam mit ihm aufzuerstehen. Das Gedicht Dürers kann man als vom Meister zum Schutz seines Unterbewusstseins vor der Todesangst entwickelte verbale Konstruktion beurteilen. Das ist keine Zusammenfassung – das ist eine Selbstbeschwörung, welche die Prophezeiung über seinen eigenen „zeitling“ Tod geworden ist.

Die "christlichen Reime" wurden zusammen mit dem Holzschnitt „Der Tod und der Landsknecht“ (unten links) als Flugblatt gedruckt. Logischerweise ist auf dem Holzschnitt die Begegnung des Menschen mit dem Tod dargestellt.

Mit der linken Hand hält dieser den Landsknecht fest im Griff, die rechte zeigt ihm die mit der Sonnenuhr kombinierte Sanduhr. Es fehlen Konflikt, Drama, Kampf. Es wurde ein gewisses, von dem Ideologen Dürer immer gewünschtes Gleichgewicht beobachtet, zwei Thesen stehen direkt nebeneinander. Aufgrund des Fehlens einer Antithese (alle Antithesen verblieben im Unterbewusstsein des Kunstmalers) wird keine Synthese entwickelt und eine nicht triviale Einheit gebildet von nicht miteinander in Konflikt stehende, sich aber in die Augen schauende

Gegensätzlichkeiten. Die zwei Figuren stehen am Rande der irdischen Existenz, dort, wo die Grenze zwischen den Welten verläuft, dort, wo die irdische Zeit endet (der grinsende Dämon des Todes hätte dem Landsknecht die Uhr mit dem erstarrenden, zu rieseln aufgehörenden Sand zeigen müssen). Das irdische Leben ist beendet und es hat keinen Sinn, weiterhin in der Welt der Materie zu verbleiben, nach einigen Monaten wirst du so aussehen wie ich jetzt – diese Mitteilung vernehmen der Landsknecht (und Dürer) ruhig. Vor dem Landsknecht steht kein besonderer Dämon, sondern seine eigene, aus der Zukunft gekommene Leiche, um seinen ehemaligen Besitzer zur Vernunft zu bringen, (es existiert eine Theorie, wonach alle Geister, außerirdischen Erscheinungen und UFOs *misslungene* Versuche unserer Nachkommen sind, die Zeitmaschine zu testen und auf die Vergangenheit Einfluss zu nehmen, viele berühmte Kunstwerke aber sind – *gelungene*).

Der Landsknecht ist nicht alt, vollkommen konform mit der Empfehlung Dürers, dass es besser sei, nicht alt zu sterben. Er kämpft nicht mit dem Tod, obwohl er bewaffnet ist. Er hat auf ihn gewartet und ist bereit für ihn. Der Tod verfolgt nur diejenigen, die keine Buße taten, für sie ist es schrecklich zu sterben, sie ahnen, dass ihnen ewige Qual bevorsteht und versuchen, fortzulaufen oder zu kämpfen. Der Holzschnitt Dürers ist nicht nur eine für den Betrachter und Leser bestimmte Warnung und Mahnung, er ist ebenso wie der Text selbst, ein Versuch, eine bestimmte Schutzstrategie des eigenen, allzu rationalen, allzu praktischen Bewusstseins, um sich mit dieser Zweiteilung des Menschen in den verwesenden Leichnam und irgendein geistiges Wesen abzufinden, allzu religiösen, um an diese Zweiteilung nicht zu glauben, zu fixieren.

Dürer war in jenen Jahren ein richtiger strenggläubiger Katholik (es genügt schon, an die von ihm in den Jahren 1509-10 fertiggestellten grafischen Zyklen und die nach Auftrag von ihm gefertigten Altäre zu erinnern), kein Papist, aber ein Katholik – ein Mensch von Angst und Ordnung, der durch die eigene Vervollkommnung, Kultivierung der Umwelt sowie Kauf der Sündenvergebung versucht, nachdem er sich mit dem ersten Tod abgefunden hat, den zweiten zu besiegen. Dürer hat eine solide Portion Angst abbekommen. Wir, liebe Kollegen Kunst-Liebhaber, hatten Glück, wäre

die „Wittenberger Nachtigall“ (die Dürer von der Angst befreit hat) zwanzig Jahre eher geboren, hätten wir weder die „MELENCOLIA“, noch den „Ritter“, noch Hunderte andere Werke zu sehen bekommen, es wären lediglich die „realistischen“ Bildnisse und die tristen Bilder in der Art des Werkes „Die vier Apostel“ geblieben... Die Angst und nicht nur die Suche nach idealen Proportionen, Geheimnissen der Perspektive usw. war der kraftvolle Motivations-Motor, der den Stichel und Pinsel von Dürer über Tausende Felder seiner Werke gezogen hat.

Der Gedichttext, wenn man ihn als eine Art Bewegung des Menschen vom Leben zum Tod, über diesen zum jüngsten Gericht und weiter betrachtet, hält aber dort inne, wo auch der Stich innehält, dort, wo plötzlich die Evangeliums-Erzählung stockt – an der Grenze zwischen Leben und Tod, bei Golgatha. Dort endet auch der „nicht bis zum Ende Christus vertrauende“ religiöse Verstand des westlichen Christentums und beginnt die Entfaltung des östlichen Christentums, welches, wie die gesamte Predigt von Christus auf das Sein nach der Auferstehung, auf das jenseitige Himmlische Reich orientiert.

Bei all ihrer Schönheit und all ihrer unglaublichen technischen Meisterschaft kam die Grafik Dürers auch nicht weiter als bis zum Tor der Auferstehungswelt und blieb dabei in der materiellen Sphäre. Ungeachtet der eigenen Predigt, fürchtete der Meister offensichtlich, die *echte Grenze* zu überschreiten. Am Schluss des Gedichtes, nach den Bedrohungen, den Strafpredigten und der Todeshymne bittet er plötzlich Gott um das Leben, und nicht um das ewige, sondern um das einfache Leben.

Es wurde vielfach betont, dass „Die Meisterstiche“ keinen Zyklus bilden, und ich will das auch nicht bestreiten. Ich habe sie einfach ohne Hintergedanken zusammen aufgehängt, und sie haben bei mir im Schlafzimmer an der Wand – ob man will oder nicht – einen solchen Zyklus gebildet. Beim Lesen des „christlichen“ Gedichtes flog mein Blick unbeabsichtigt von den Textzeilen auf die Reproduktionen und zurück. Es war schwer, nicht zu bemerken, dass die „christlichen Reime“ das „Szenarium“ für die drei Meisterstiche sein könnte.

Wie der Leser schon gemerkt hat – in mir bohrt der Gedanke, dass die „MELENCOLIA I“ etwas sehr einfaches, naives wie Gedichte Dürers ist. Dass sie



keinen echten romantischen, magischen bzw. astrologischen „Symbolismus“ enthält, und es sinnlos ist, einen solchen zu suchen.

Genauer ausgedrückt bedeutet es, dass der ganze „Symbolismus“ nicht über das einem wenig gebildeten Kunstmaler zugängliche elementare Attribuieren auf der Stufe von Skizzenbemerkungen hinausgeht – *„Schlüssel betewt gewalt, pewtell betewt reichum...“* Dürer könnte fortfahren: die Waage bedeutet Gleichgewicht, die Uhr – Vergänglichkeit, die Treppe – geistiger Aufstieg, die Glocke ist Mahnung an die Stunde des Todes, die Pose der beflügelten Figur – die Melancholie (als Zustand) usw.. Der Hobel bliebe aber offensichtlich ein Hobel, das Lineal ein Lineal, die Nägel blieben Nägel (das bezeugt deren Nähe zum Lineal), der Hammer ein Hammer, die Zange eine Zange... Der Blasebalg ist keine Vorrichtung zum Einblasen sündhafter Gedanken in die geöffneten Seelen der Sünder (wie er oft auf anderen Arbeiten Dürers benutzt wird), er ist einfach ein Werkzeug. Hierbei ist wiederum sein Standort wichtig – da der Gegenstand ja nun nicht dem Verführer gehören kann, der sich unter dem Rock der beflügelten Melancholie befindet. Wenn man schon mit dem Symbolismus spielt, muss auch die Position des Gegenstandes ein symbolisches Gewicht haben, was zur Absurdität führt. Ebenso wie der Tiegel kein alchemistisches Gerät, sondern dem Kunstmaler bekanntes Zubehör einer Juwelierwerkstatt ist. Auch das Schreibgerät in Symbole umzuschreiben ist schwierig.

Der Polyeder ist natürlich kein „philosophischer Stein“, sondern einfach die Leistung eines stolzen Kunstmalers und Geometer. Die Kugel spielt hier möglicherweise die Rolle des Universummodells, aber eher ist sie trotzdem die runde Ergänzung zum facettenreichen Polyeder.

Der Regenbogen ist das Symbol für den ersten Bund zwischen Gott und Mensch nach der Flut, der Komet das Vorzeichen einer Katastrophe. Das Vorhandensein des magischen Quadrates lässt natürlich Nebel herein, hier aber spielt es eher die Rolle eines Amuletts, nicht die eines Zeichens.

Aus diesem ärmlichen Material komplizierte konzeptionelle Modelle aufzubauen, ist natürlich amüsan, aber nicht überzeugend. Es überzeugt nur eine einfache Lösung und die liegt für alle zugänglich auf der Oberfläche, über sie braucht man nicht so viel reden. Und diese Lösung vereint nicht nur alle verschiedenartigen Gestalten des Sticks

„MELENCOLIA I“, sondern auch alle drei „Meisterstiche.“ Dürer formulierte sie selbst in der ersten Zeile der „christlichen Reime“ wie folgt:

*Kein Ding hilft für den zeitling Tod.*

Es ist eine Klage, ein Schrei, ein Stöhnen und ein Ausatmen des in Todesmeditation versunkenen Kunstmalers und der über die vergängliche Natur des Menschen grübelnden, beflügelten Melancholie.

Warum darf sie nicht so denken wie der, der sie erschaffen hat? Es ist offensichtlich, dass der Meister in seiner grafischen Hauptarbeit seine Hauptidee, seine Zweifel, seine Furcht und seine Hoffnung gezeigt und dargestellt hat. Es hilft nichts! Nicht die Arbeiten zur Ausgestaltung des Universums, für welche die verschiedenen, im Stichfeld liegenden und hängenden Gegenstände bestimmt sind, nicht die Ergebnisse dieser Arbeiten – Kugel und Polyeder, nicht Magie (Quadrat), Weisheit (Buch), Mathematik (Zirkel), Macht (Schlüssel) und Geld (Geldbeutel)... Trotzdem rinnt Sand in der Uhr, läutet die Sterbeglocke, kommt unverhofft der seine Schnauze bereits im Spiegelbild auf der Polyederfläche zeigende König-Tod und holt seine Beute ab. Das ist das Los eines Sterblichen. Und die unsterbliche Melencolia bedauert die Menschheit und denkt über die Absicht Gottes nach.

*Kein Ding hilft für den zeitling Tod* – dies sagt auch der „erste“ Tod, der Dämon als Leichengestalt auf der Mähre, und zeigt dem Ritter die Sanduhr, und der „zweite“ Tod, der Teufel, den nach dem Gericht seine Seele ereilt, wiederholt (wie eine Zweitstimme): *Do entfleucht Keiner dem Richter nicht.*

Die Sanduhr sehen wir auf allen drei Meisterstichen. In all diesen Uhren ist der Sand zu zwei Dritteln aus dem oberen Gefäß in das untere geflossen. Es könnte den Anschein haben, wovor sich der Ritter damals auch fürchtete, bis zum Ende ist es noch weit! Aber der Tod kommt auch vor der Zeit.

Der von Dürer dargestellte Ritter ist ein Bandit, ein Räuber und Sünder. Einem heiligen Mann schickt man keinen gehörnten Teufel mit einem Hakenstock – es lohnt nicht. Man muss nicht diese Szene mit der häufig anzutreffenden Szene der Einschüchterung und Verführung eines Heiligen durch den Teufel verwechseln. Hier

ist alles klar, der Teufel ist gekommen, die Seele des Sünders zu holen, und hat schon seine Pfote auf ihn gelegt. Über den Ritter wurde gesagt: ....

*Darum, o menschlich Härtigkeit,  
Warum sind dir dein Sünd nit leid?*

Er ist auch die Verkörperung dieser „Härtigkeit“ (aber keineswegs der „vita activa“). Davon zeugt seine ganze Gestalt. Und Dürer übergab seinen Ritter in die Gewalt von Tod und Teufel. Diese schrecklichen Gefährten bemerken übrigens weder der Ritter, noch der Hund und sein schönes Pferd (wegen dem nach der berechtigten von Anzelewsky der Stich aller Wahrscheinlichkeit geschaffen worden ist – Deutschland hatte keine eigenen solcher Pferdedenkmäler wie beispielsweise den venezianischen „Condottierre“, es hatte auch keine „Quadriga“ – und so beschloss Dürer, diese Lücke zu schließen). Der harte Ritter dreht sich nicht einmal um und setzt seinen Weg durch die dunkle, steinige, unfruchtbare Schlucht fort (ausgetrocknete Wurzeln und Bäume sind Metaphern für seine Seele). In unerreichbarer Höhe steht ein phantastisches Schloss, Heimstätte erhabener Seelen. Dort irgendwo in der Höhe sitzt auf der Sonnenseite der Welt der heilige Hieronymus in seinem lichtdurchfluteten Studierzimmer. Über ihn wurde gesagt:

*Darum dienen Gott fruh und spot...  
Durch allein du furchtest hie Gott,  
Dadurch entrinnst dem ewing Tod.*

...

*Darum heb an, noch Christo z leben,  
Der kann dir ewigs Leben geben.  
Deshalb kein zeitlichs Ding ansich,  
Aber noch künftigem richt dich.  
Und thue stets noch Gnaden werben,  
Als solltest du alle Stund sterben.*

Genau so lebt auch der Heilige, der Schädel auf seinem Fensterbrett mahnt ihn vor dem Tod, in seinem Zimmer gibt es nichts, was Zeugnis für Eitelkeit seines schaffenden, an der Vulgata arbeitenden Besitzers sein könnte. Der unheilschwere Schädel liegt auch auf dem Weg des Ritters, dieser aber schenkt ihm keine Beachtung; im sakralen Raum der „MELENCOLIA I“ wurde für den Schädel kein Platz gefunden, nur für dessen Spiegelbild – es gibt dort kein Subjekt um ihn zu mahnen. Das Leben von Hieronymus ist „*noch Christo z leben*“, aber keineswegs „*vita kontemplativa*“, was auch die „*Legenda Aurea*“ bestätigt.

*Wer ein lauter Gewissen hat,  
Der furchtt den Tod nit früh und spat,*

Das erhabene Wort „*lauter*“ entspricht beeindruckend exakt der Lichtfülle des Zimmers, in welchem der Heilige arbeitet (in der „*Legende Aurea*“ wird über ihn gesagt: *rein in seinem Sinn durch Lauterkeit*). Das Licht an den Wänden und der Holzdecke, auf dem Kürbis und dem Fußboden, die Transparenz der runden Fensterscheiben, das Leuchten des Kopfes von Hieronymus, das Licht auf dem runden Schlapphut sind alles Metaphern für die Reinheit und die Fülle an Licht im Gewissen und in der Seele des Heiligen. Welch Wonne und Harmonie! Plötzlich aber endet die Wonne. Wir lesen und glauben unseren Augen nicht:

*Und fragt nit viel noch langer Zeit,  
Die uns Gott hie auf Erden geit.  
Gar selten gschichts in langem Leben,  
Dass sich die Leut in Bessrung geben.  
Sie mehren aber dick die Sünd,  
Wollt Gott, dass ich kurz wol leben künnt!  
Wiewol es forchtsam ist zu sterben,  
Langs Leben thut nit allweg werben  
Göttliche Gnad und Innigkeit,  
Mehrt aber dick das hellisch Leid.*

Ein langes Leben vermehrt nur die Sünden und verlängert das Leiden in der Hölle, führt nicht zur Vervollkommnung und nicht zum Erwerb von göttlicher Gnade und Barmherzigkeit. Es ist besser, jung zu sterben! Dies ist keine menschliche Idee, so kann nur ein unsterbliches Wesen urteilen – die beflügelte Melancholie, welche aus ihrer rechten Ecke nachdem sie mit dem Zirkel gemessen und auf der Waage das paradiesische postume Dasein nach einem kurzen Leben und das hohe Alter abgewogen hat, sowohl den Ritter als auch Hieronymus beobachtet. Dürer betont das Primat des jenseitigen vor dem normalen Leben:

*Dem die Stund seines Tods allweg  
Wolbetrachtt in seim Herzen läg,  
Und sich all Tag zum Sterben schickt,  
Den hätt göttlich Gnad angeblickt.  
Und würd in dem rechten Fried stahn,  
Den Gott gibt und Welt nit geben kann.*

Das ist eine Anklage gegen den Ritter, der den bereits angekommenen Tod ignoriert und sich nicht um ein Leben nach dem Tode kümmert, sowie eine ergänzende Definition des Lebenscredos von Hieronymus – das ganze lichtdurchflutete Zimmer und insbesondere der gezähmte Löwe sind Zeichen für den „*rechten Frieden ... Den Gott gibt und die Welt nit geben kann.*“ Auf dem Kupferstich „MELENCOLIA I“ entspricht diesem göttlichen Frieden und dieser Ruhe der Regenbogen am Himmel sowie der ganze symbolisch über die Welt gehobene Altan, wo auch die Melancholie friedlich sitzt, sich der kleine Putto friedlich beschäftigt und der Windhund friedlich schläft. Im weiteren folgen Passagen, die der Leser, die „Meisterstiche“ vor Augen, leicht selbst interpretieren kann. Ich verweile nur an einer Stelle am Ende des Gedichtes.

*Darum welcher wol sterben will,  
Der thu willig guter Werk viel  
Und setz sein Trauen gar in Gott,*

*So kann er nit werden zu Spott.  
Ihn verlässt auch nimmer Gotts Kraft,  
Und führt ihn in himmlisch Gsellchaft.*

Diese oft und in unterschiedlicher Form in den Texten des Kunstmalers anzutreffende Belehrung könnte man als die Quintessenz seines und die des Lebenscredos von Hieronymus bezeichnen. Nach Aussagen seines Freundes lebte und starb er auch so „wol“: ... *denn er hat wie ein frommer Biedermann gelebt; so ist er auch ganz christlich und selig verstorben...* (Aus einem Brief von Willibald Pirckheimer an den Wiener Baumeister Tscherte, 1530)

Der Ritter wird „nicht gut“ sterben und sein Schädel wird möglicherweise auf der Straße herumliegen (wie auch auf dem Stich dargestellt), seine Seele erfreut als gesetzmäßige Beute den einhörigen Teufel (der auch etwas melancholisch ist). Er findet aus der dunklen Unfruchtbarkeit seines eigenen Bewusstseins, aus der Welt, geschaffen durch seine Taten und Absichten, nicht heraus, da hilft ihm auch nicht das schöne Pferd, davor schützt ihn auch seine Paraderüstung nicht...

Nachdem er viele gute Taten vollbracht hat, stirbt der blinde, ausgemergelte Hieronymus einen stillen Tod, und geht zu dem, dem er sich anvertraute.

Der Kunstmaler Dürer verwandelt sich in ein Werk der eigenen Kunst.

Die Melancholie ist eine von denen, die ihren irdischen Anteil beweint und nach ihrem Tod die *himmlisch Gsellchaft* leistet.