

Von der Melancholie des Künstlers : der "Marientod" des Hugo van der Goes und Dürers Melancholie-Stich

Autor(en): **Claussen, Peter Cornelius**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich**

Band (Jahr): **7 (2000)**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720033>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Abb. 1: Hugo van der Goes, »Marien Tod«, um 1480–1482, Eichenholz, 147,8 x 122,5 cm, Brügge, Groeningemuseum.

Von der Melancholie des Künstlers

Der »Marientod« des Hugo van der Goes und Dürers Melancholie-Stich

I.

Die Brügger Tafel des »Marientods«¹ (Abb. 1) gilt als das letzte Werk des 1482 verstorbenen Hugo van der Goes.² Dieser war seit 1467 erfolgreich in Gent tätig; zuletzt, 1474/75, amtiert er als Dekan der Malergilde.³ Eher ungewöhnlich für einen angesehenen Bürger gründet er keine Familie, sondern gibt seinem noch verhältnismässig jungen Leben bald nach 1475 eine Wende: Er verlässt seine Heimatstadt und wird Laienbruder im Kloster Rodendaele bei Brüssel, das der Windesheimer Kongregation und damit einer strengen Strömung der Devotio Moderna angehört.⁴

1481, kurz vor seinem Tod, befallen den Maler auf der Rückfahrt von einer Reise nach Köln, die er mit anderen Angehörigen des Klosters gemacht hatte, nächtens eine heftige »Melancholie« mit Wahnideen und Halluzinationen. Er glaubt sich zu ewiger Hölle verdammte und versucht immer wieder Hand an sich zu legen.⁵ Die Mönche machen Station in Brüssel, um den gegen sich Rasenden zu besänftigen. Sogar der Prior des Klosters eilt herbei und verordnet nach biblischem Vorbild (David-Saul) eine Musiktherapie und andere heilsame Spektakel (»et alia spectacula recreativa«). Ohne Erfolg. Die ungewöhnliche Schwermut (»luctus non modicus«) hält an und die Mönche kehren mit dem Wahnsinnigen ins Kloster zurück.

Einem Mitbruder, dem späteren Prior und Chronisten des Klosters Gaspard Ofhuys, verdanken wir etwa dreissig Jahre später die ausführliche Schilderung und Deutung dieser psychischen Krise, als deren Ursache Hochmut und Pomp des Malers ausgemacht werden.⁶ Solchen Gefahren sei Hugo auch im Kloster ausgesetzt gewesen, da er schon als Novize grosse Privilegien genossen habe. Immer wieder habe er mit Erlaubnis des damaligen

Priors hohe Herrschaften wie den Erzherzog Maximilian (den späteren Kaiser) empfangen und mit diesen im Gästetrakt gespeist. Der Alkohol habe seine Disposition noch verschlimmert.⁷ Gott habe ihm die Melancholie als Mittel zur Umkehr geschickt. Wieder genesen, habe der Maler Bescheidenheit gelernt, das Refektorium der Mönche verlassen und an der Tafel der Konversen gegessen.⁸

Ofhuys bezeichnet Hugo ohne lobende Absicht als den zu seiner Zeit berühmtesten Maler diesseits der Alpen und belegt damit eine Hochschätzung, die viele Zeitgenossen und heutige Kunsthistoriker teilen.⁹ Zwei Beispiele mögen die internationale Reputation deutlich machen: Der florentiner Bankier Tommaso Portinari bestellte für die Kirche S. Egidio des Spitals von S. Maria Nova in Florenz ein Altarretabel (Abb. 2, 3; Portinari-Altar, Uffizien); ein Schotte, Edward Bonkil, gibt ein Altarwerk in Auftrag, dessen Flügel mit den Porträts der schottischen Königsfamilie in Edinburg aufbewahrt werden. Der erste Auftrag wurde kurz vor Hugos Eintritt ins Kloster ausgeführt, der zweite entstand schon hinter Klostermauern.¹⁰

Was Hugo ins Kloster getrieben hat, ist unbekannt. Der Chronist überliefert, der Maler habe sehr oft in einem flämischen Buch gelesen. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich um einen religiösen Traktat im Umfeld der Devotio Moderna gehandelt hat.¹¹ Kein Zweifel, Hugos Konversion ist religiös begründet und wird mit der Sorge um sein Seelenheil zu tun haben. Ofhuys schildert die nervöse Sorge des Malers, seine Gemälde nicht mehr zu Ende bringen zu können, selbst wenn er neun Jahre Zeit habe.¹² Die mehrfach genannte innere Unruhe mag auch schon vor dem



Abb. 2: Hugo van der Goes, «Portinari-Altar», um 1475–1479, Eichenholz, Mitteltafel, 249 x 137 cm, Florenz, Uffizien.



Abb. 3: Hugo van der Goes, „Portinari-Altar“, Ausschnitt mit Joseph.



Abb. 4: Hugo van der Goes, »Marientod«, Ausschnitt mit Aposteln.

Rückzug ins Kloster aufgetreten sein. Zu fragen ist, ob sie nicht direkt oder indirekt mit Hugos Ehrgeiz als Künstler zusammenhängt? Vielleicht ist sein Eintritt in die Mönchsgemeinschaft aus heutiger Sicht als Therapieversuch zu bezeichnen? Allerdings veränderte dieser Schritt sein Leben nicht grundsätzlich, zumal der Prior offenbar eher den Maler als den religiös Suchenden förderte und dessen Künstlerruhm für sein Kloster nutzte. So reist Hugo noch 1480 in die Stadt Löwen, um dort auf Einladung des Rates die Gerechtigkeitsbilder und den übrigen künstlerischen Nachlass des Dierick Bouts finanziell zu schätzen.¹³

Da Hugo im Kloster mit gleichem Ehrgeiz wie zuvor weitermalte und vermutlich mit ebenso grosser Ambition versuchte, ein meditatives Leben zu führen, könnte die Gegensätzlichkeit solcher Forderungen zum Ausbruch der Krise beigetragen haben. Einleuchtend bringt Bernhard Ridderbos den Ehrgeiz und die Melancholie des Künstlers in ursächliche Verbindung.¹⁴ Die Anekdote, die man sich bald nach Hugos Tod vor dem Genter Altar der Gebrüder van Eyck erzählte, ein grosser Maler habe das berühmte Bild in seinem Werk zu imitieren versucht und sei darüber melancholisch und verrückt geworden, kann sich eigentlich nur auf ihn, den bekanntesten Genter Maler, beziehen.¹⁵

Betrachten wir nun die Tafel des »Marientodes« selbst (Abb. 1, 4).¹⁶ Von den Bildgrenzen zusammengedrängt, umlagern die Apostel das Totenbett, das der Betrachter vom Fussende aus sieht. Mit Kissen ist der Oberkörper der Toten aufgerichtet und so das kalkweisse Antlitz sichtbar gemacht. Die Liegeposition ist diagonal und mildert die Verkürzung des Körpers so, dass auch viel von der tiefenräumlichen Wirkung des Bettes verloren geht.¹⁷ Auf der rechten Seite stehen Petrus und Jakobus (?), die gemeinsam die Totenkerze halten. Letzterer entzündet sie sorgsam, Petrus wird sie im nächsten Moment zwischen die kleinen verknöcherten Hände der Toten klemmen. Die übrigen Apostel kauern oder knien am Boden um die Bettstatt.

Die Szenerie ist hell beleuchtet, aber von nächtlicher Schwärze umlauert. Diese verschluckt die Einzelheiten des Raumes und macht ihn eng und grenzenlos zugleich. Nurmehr ein Vorhang ist hinter der Kerzenszene zu erkennen und hinter diesem, in einer Art Vorraum, winzig ein Lichtpunkt: der schwache Schimmer einer Hängelampe. Es gibt keinen deutlichen Ausgang, kein Fenster, keine natürliche Lichtquelle.

Allerdings schwebt in der Dunkelheit über der Verstorbenen eine gleissende Lichterscheinung wie ein Kugelblitz. Die Lichtsäume greifen bis hinter das Kopfbrett des Bettes aus. Helligkeit umhüllt die Erscheinung Christi, hinter der sich schimmernd eine Vielzahl von Engeln drängt. Es ist der Einbruch himmlischer Lichtmaterie in irdische Dunkelheit. Wir sehen Christus als Erlöser aus dem offenen Himmel heranschweben.¹⁸ Er zeigt die Wundmale in den geöffneten Händen und breitet die Arme aus, um die (unsichtbare) Seele seiner Mutter aufzunehmen, auf deren Leichnam er herabschaut.¹⁹ Seine Gestalt ist merklich kleiner als die der Apostel in der unteren Zone und verdeutlicht schon auf diese

Weise, dass die Lichterscheinung einer anderen Wirklichkeit angehört als die Wache am Totenbett.²⁰

Doch wohin blicken die Apostel (Abb. 4)? Keiner schaut direkt auf Maria, einige drehen ihr den Rücken zu oder senken den Blick zu Boden, andere starren mit schweren Lidern vor sich hin ins Leere. Obwohl die Pupillen von Lichtreflexen belebt sind, wirken ihre Blicke stumpf und übernächtigt, nach innen gekehrt.²¹ Selbst der rot gewandete Apostel im Vordergrund, fixiert den Betrachter nicht, sondern sieht wie abwesend durch ihn hindurch.²²

Keiner der Apostel blickt empor auf das göttliche Licht, nicht einmal der Greis in Aussenseiterposition (Abb. 5), dem die Lichtprotuberanzen die Stirn streifen. Es kann vom Maler nicht anders gemeint sein: Die Christuserscheinung bleibt den Aposteln optisch verborgen. Allein die gebrochenen Augen Marias sind unter halb gesenkten Lidern nach oben auf die himmlische Erscheinung gerichtet.

Was ist das für ein Licht, das auf das Totenbett und auf die Apostel fällt? Es wirkt bläulich fahl und kalt wie ein Blitzlicht. Obwohl es die kostbaren Blau- und Rottöne der Gewänder oberflächlich zum Leuchten bringt, fehlen alle Brechungen und damit die wärmeren Töne. Und wo ist die Quelle dieses Lichtes? Man kann es an der Bettkante und dem lichtlos herabhängenden blauen Tuch deutlich sehen, es trifft senkrecht von oben auf die Szene und wirft deshalb fast keine Schatten.²³ Doch über der Gruppe ist nur Schwärze und eben die überirdische Leuchtkugel. Die Helligkeit auf dem Bett und auf den Personen kann demnach nur als Ausstrahlung der Aureole erklärt werden.²⁴

Wenn die Apostel Christus nicht sehen können, nehmen sie wenigstens das überirdische Licht wahr, das der Maler über sie gegossen hat? Eine einerseits logische, andererseits paradoxe Frage, die nur Sinn macht, wenn der Maler den Betrachter darauf hinlenken möchte, dass sie das Licht, das wir sehen, nicht wahrnehmen. Solche Hinweise meine ich feststellen zu können. Von der Blicklosigkeit der Blicke war schon die Rede, den teilweise gesenkten Augenlidern. Die Augen der Männer gehen in alle möglichen Richtungen. Fast alle sind mit sich selbst beschäftigt, als lauschten sie in sich hinein. Bei dem Alten unter der Christuserscheinung (Abb. 5) glaubt man in das Antlitz und die aufgerissenen Augen eines Blinden zu schauen. Wenn die Augen nichts sehen, umso mehr ertasten die Hände.²⁵ Wir hatten schon bemerkt, wie sich der Aussenseiter mit beiden Händen Halt suchend an das Kopfbrett des Bettes klammert. Diagonal gegenüber legt der ausgreifend sitzende Paulus seine Linke so auf die Ecke des Bettes, als müsse er sich seiner Position im Raum versichern. Der Apostel neben ihm stützt sich mit dem Buch am Boden ab, während seine Linke die Stufe des Holzpodestes umklammert. Die tänzerische Drehbewegung des Apostels vorne rechts mit geöffneten Händen und vorgestreckten Armen könnte man als tapsiges Haltsuchen erklären. Als ob er etwas ertasten wollte, fingert der grimmig Zusammengekauerte unterhalb der Kerzenszene auf dem Bett herum. Die Bildexistenz der Apostel ist, wenn man von

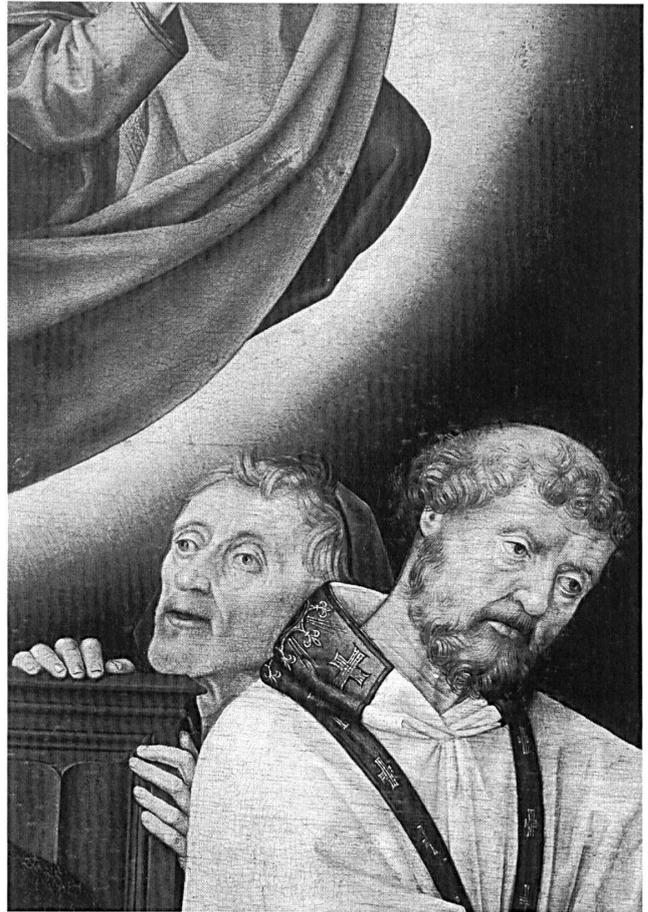


Abb. 5: Hugo van der Goes, »Marienod«, Ausschnitt mit greisem Apostel.



Abb. 6: Hugo van der Goes, »Anbetung der Hirten«, um 1480, Eichenholz, 97 x 245 cm, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

den beiden mit der Kerze absieht, taktil bestimmt. Sie agieren, als ob sie mit offenen Augen nichts von ihrer Umgebung sähen. Das Buch bleibt verschlossen.

Da die Erscheinung Christi keine diesseitige Realität hat, ist auch das Licht des Bildes ein irrealer. Welche Lichtverhältnisse in dem Totengemach tatsächlich herrschen, macht ein Blick hinter den Vorhang deutlich. Das Flämmchen der Lampe kann nicht gegen die Dunkelheit ankommen und Gleiches gilt für die Totenkerze.²⁶ Damit wird deutlich gemacht, dass sich das Geschehen ohne natürliches Licht abspielt.²⁷ Der Maler benutzt allein den Widerschein des überirdischen, nicht sichtbaren Lichts, um uns die nächtliche Dunkelheit auf wunderbare Weise zu erhellen.

Hugo van der Goes gilt als der Erfinder der nächtlichen Dunkelheit in der Tafelmalerei. Das vermutlich spektakulärste Bild in dieser Beziehung ist verloren und nur aus kopierenden Varianten zu erschliessen.²⁸ Ein Geburtsbild in tiefer Nacht, bei dem alles Licht von dem am Boden liegenden Körper des Kindes wie von einer Lampe abstrahlt. Auch das ist offenbar ein metaphysisches Licht, aber nicht im Sinne einer Vision, sondern als eine sinnstiftende Inszenierung. Trotz solcher Unterschiede sehe ich auch gewisse Parallelen zur Lichtsituation des »Marientodes«.

Das Dunkel in den Bildern des Hugo van der Goes ist nicht an die Nacht gebunden. Niemals vorher ist es so fühlbar, greifbar in Malerei umgesetzt worden wie in den tiefen Schatten des Stalles der Anbetung des Kindes im Portinari-Altar. Nur aus solcher Finsternis (Abb. 3) kann das Licht die verwitterten Strukturen der gotischen Stütze und des nicht minder verwitterten Josephs herausmeisseln.²⁹ Im allertiefsten Schatten des Stalles

lauert überdies etwas Geheimnisvolles, nur mit starker Lampe dem suchenden Auge zugänglich.³⁰ Rechts neben dem Kapitell fliegt gegen alle ikonographische Gepflogenheit der Christgeburt ein krallenbewehrtes Ungeheuer, das Maul drohend aufgerissen. Ein Geschöpf des Dunkels, das nur vordergründig als Teufel, als persönlicher Dämon des Malers zu interpretieren ist.

Man darf annehmen, die schwarze Galle (= Melancholie) habe die Schöpfungen dieses Malers schon vor dem Ausbruch seiner Krankheit eingefärbt.³¹ Erst vor dieser dunklen Folie wird eine derartige Formung durch Licht, wie sie die Malerei des Hugo van der Goes auszeichnet, erklärlich. Der Maler hat in seinen Bildern konkrete Hinweise auf sein Leiden platziert. Bernhard Ridderbos wies darauf hin, dass die Kräuter, mit denen der Maler den Vordergrund einiger seiner Altarbilder (Abb. 6; Monforte-Altar, Berliner Anbetung) bepflanzt, pharmakologisch als Arzneipflanzen (Schwarzer Nachtschatten, Storchnabel, Gamander-Ehrenpreis) identifiziert werden können, die gegen Melancholie und die Trübung des Augenlichts eingesetzt wurden.³² Wenn das Christuskind in Hugos Berliner »Anbetung« (Abb. 6) dem Betrachter einige Stängel Schwarzen Nachtschattens entgegenhält, so sehe ich mit Belting darin eine persönliche, geradezu intime Bezugnahme auf die Krankheit des Künstlers, während Ridderbos eine didaktische Anspielung auf die wahre Medizin, nämlich Christus, vermutet.

Ist es vorstellbar, dass Hugo van der Goes uns, die Betrachter, an der göttlichen Erscheinung teilnehmen, die Apostel aber quasi blind sein lässt? Wohl kaum. Die Wirklichkeiten des Bildes sind verschachtelt, verschlossen und visionär zugleich.³³ Wenn

die Apostel mit ihren Augen nichts sehen, so zeigen einige doch an, dass ihnen Christus vor dem inneren Gesicht steht. Am deutlichsten der bartlose Apostel (Johannes?) links neben Marias Kopf. Den Kopf reckt er der Erscheinung entgegen, die Hände öffnen sich flehend, nur die Augen verbergen sich unter halb geschlossenen Lidern. Anders der bärtige Alte links aussen, der in Richtung Betrachter schaut. Er spürt, was vorgeht, und will sich Paulus mitteilen, indem er ihn am Ärmel zupft. Dessen Seherblick traut man seinerseits zu, dass er – wie der Apostel mit dem Buch – das wahre Licht sieht.

Besondere Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang dem Ausgegrenzten mit den aufgerissenen Augen eines Blinden am Kopfende des Bettes zu (Abb. 5), einer Gestalt, deren Ausdruck mit überrascht geöffnetem Mund die Landstreicher und Narren des Hieronymus Bosch vorwegzunehmen scheint und die in der Literatur auch als Narr bezeichnet wird.³⁴ Seine Augen schielen, blicken in verschiedene Welten.³⁵ Starr und atemlos, zugleich voller Freude ist er durch das, was er in seinem Inneren erblickt. Diesem Einfältigen traut man am ehesten zu, das zu imaginieren, was der Betrachter des Bildes mit normalen Augen so überdeutlich sieht. Wenn die Varianten in der emotionalen Verfassung der Apostel Varianten des meditativen Zugangs zu Gott sind, steht der Alte im Hintergrund vermutlich für die naive Annäherung und erinnert deshalb nicht von ungefähr an die Hirten im Portinari-Altar und, besonders nahe, in der Berliner »Anbetung«.³⁶ Bemerkenswert, dass dieser Aussenseiter in der Bildregie der Erscheinung Christi am Nächsten ist. Dagegen sind die für den Beschauer Nächstplatzierten, Paulus mit dem hingeworfenen Rosenkranz und der Apostel mit dem geschlossenen Buch, zwar wichtige »intellektuelle« Vermittler der Botschaft, die sie in ihrem Inneren sehen, zugleich aber in der Bildgruppierung diejenigen, die von Christus abgerückt sind.³⁷ Doch befinden sie sich alle, in welchem Zustand der Meditation sie auch immer dargestellt sind, auf ihrem individuellen Weg zwischen Schmerz über den Tod Mariens und der freudigen Vision Christi.³⁸

Die Forschung ist sich einig darüber, dass Hugo van der Goes die Mittel der Perspektive, der räumlichen Dynamisierung und der malerischen Illusion für stoffliche Oberflächen, über die er sonst in so hohem Masse verfügte, in diesem Bild (Abb. 1) reduziert oder sogar beiseite gelassen hat. Tatsächlich muss im Vergleich mit dem Monforte- oder mit dem Portinari-Altar auffallen, dass Raumillusion regelrecht vermieden wird. Panofsky hat darauf hingewiesen, dass alle Hände gleich gross gemalt sind, ob sie nun im Vordergrund oder ganz hinten zu sehen sind.³⁹ Ähnliches gilt für die Köpfe. Auch wird die Perspektive des Bettes, wir hatten es schon gesehen, durch die diagonale Liegeposition der Maria konterkariert. Und natürlich trägt die allgegenwärtige Dunkelheit dazu bei, Raumillusion im Sinne von Perspektive gar nicht erst aufkommen zu lassen. Über die Gründe für diese Zurückhaltung gehen die Meinungen auseinander. Ridderbos und vor ihm Koslow sehen im Verzicht auf die malerischen

Illusionsmittel ein Eingehen des Malers auf die Forderungen der *Devotio Moderna* nach Einfachheit, zusätzlich gefördert durch die vermutete Bestimmung des Bildes für den strengen Orden der Zisterzienser.⁴⁰

Ein anderer Erklärungsversuch bringt die formale Eigenart des Marientods im *Œuvre* des Malers mit dem Ausbruch seiner psychischen Krise zusammen und datiert das Bild schon deshalb möglichst spät in das letzte Lebensjahr nach seiner Wiedergenesung. So sieht Jochen Sander in der »ultima maniera« die innere Erlebniswelt des Malers reflektiert.⁴¹ Sie beschwöre mit aller Intensität eine religiöse Welt, »der sich der Maler selbst nicht mehr sicher war«. Elisabeth Dhanens glaubt sogar, Hugo habe das Bild für sich selber gemalt »comme un'acte d'exorcisme ou de libération intérieure«.⁴²

Das Aussergewöhnliche des Bildes hat Rückschlüsse auf die psychologische Verfassung seines Autors provoziert. Darin liegt methodisch ein Problem. Der Zusammenhang zwischen der Ungewöhnlichkeit der Bildmittel und dem ungewöhnlichen Schicksal des Malers bleibt letztlich unbeweisbar und läuft Gefahr, als wissenschaftliche Legendenbildung abgetan zu werden. Die weitgehende Einmütigkeit der Forschung in diesem Punkt ist kein Beweis, denn gerade sie könnte als Wirksamkeit der legendenfördernden Bedingungen angesehen werden. Das Dilemma wird bestehen bleiben. Trotzdem möchte ich versuchen, die kunsthistorische Debatte mit einem anthropologisch-medizinischen Argument zu durchbrechen und darauf hinweisen, dass ein heutiger Erfahrungsbericht über eine psychisch aussergewöhnliche Situation mit halluzinatorischen Phasen in drei Punkten eine erstaunliche Übereinstimmung mit Hugos Bild vom »Marientod« aufweist:⁴³

1. Die Visionen treten gehäuft in der Dunkelheit auf.
2. Sie werden als kreisrunde, farbige Lichtfelder wahrgenommen.
3. Perspektivische Raumerfahrung ist in solchen und anderen schweren Krankheitszuständen unmöglich.

Was wir über Hugos Krankheitsverlauf wissen, spricht nicht dafür, dass er das tröstende Bild des Heilands gesehen hat, sondern Dinge, die ihn in Schrecken versetzt haben. Hugos Halluzinationen sind nach kirchlicher Einschätzung falsche Visionen, die nicht von Gott, sondern vom Teufel eingegeben werden.⁴⁴ Gerade deshalb ist er bemüht, »wahre« Visionen zu malen. Die Vision der Gnade, die er im »Marientod« hat Bild werden lassen, darf in diesem Sinne wohl als Wunschbild gesehen werden, das er seinen Höllenvisionen entgegengesetzt wie ein heilendes Mittel und Zeichen der Genesung und Hoffnung. Das Wort »Exorzismus«, das Elisabeth Dhanens gebraucht, scheint mir in diesem Zusammenhang nicht schlecht gewählt.

Natürlich kann der Rasende im akuten Zustand seiner »Melancholie« nicht solche perfekten und raffinierten Bilder malen. Dem Maler mag aber im Nachhinein deutlich geworden sein, dass

ein perspektivisch konstruierter Raum der Inszenierung eines visionären Erlebens nur abträglich sein kann. Auch wird der erschöpfte Ausdruck der Apostel heissen, dass ein Mensch mit normalen und ausgeruhten Sinnen solche Erfahrungen schwerlich machen kann. Vielleicht soll sich der ideale Betrachter des Bildes in einen Zustand versetzen, den ihm die Apostel im Bild vorzeigen.⁴⁵

Es wäre naiv zu glauben, der Maler habe sein halluzinatives Erleben, inhaltlich »umgepolt«, einfach aus der Erinnerung abgemalt. Vielmehr wird er seine Erfahrungen bildnerisch umgesetzt und sich dabei auf vorhandene Bildtraditionen gestützt haben. Zu diesen gehört auch die Visionserscheinung in einem kreisförmigen Lichthof, deren Anfänge wiederum durch Visionserlebnisse gelenkt sein mögen. So zeigt etwa der Altarflügel mit der »Augustusvision« des Rogier van der Weyden (Bladelin-Altar, um 1445) den knienden Kaiser, wie er am hellen Tag durch das geöffnete Fenster die Erscheinung der künftigen Madonna vor einer goldenen, sonnenartigen Scheibe sieht.⁴⁶ Eine direktere motivische Verbindung, von der bisher nicht klar ist, ob sie auf ein gemeinsames verlorenes Vorbild zurückgeht, gibt es von Hugos Bild zur Miniatur eines »Marientodes«, die um 1455 vom Meister des Jean Mansel für ein Stundenbuch gemalt wurde.⁴⁷ Wie im Bild des Hugo van der Goes ist das Bett vom Fussende her gesehen, und die Gestalt des Erlösers erscheint in einem kreisrunden Feld über der Verstorbenen. Die Halbfigur Christi ist von schematischen Wolken wie von einem Blütenkranz umgeben. Diese Art Himmelsheraldik kann nicht als Vision der Apostel verstanden werden. Zu den Unterschieden gehört auch, dass die Miniatur die Tiefenräumlichkeit des Zimmers betont und einzelne Apostel zu Christus aufblicken. Die Miniatur verdeutlicht, dass Hugo sich auf motivische Vorstufen und ein eingeführtes Vorverständnis berufen konnte, um darauf aufbauend seine eigene, radikal auf das innere Sehen gerichtete Interpretation umsetzen zu können.

Der Marientod gehört nicht zu der eher kleinen Gruppe biblischer Visionen.⁴⁸ Noch weniger ist er den Heiligenvisionen zuzuzählen, die seit dem 13. Jahrhundert Bildthema werden und in der Renaissance und vor allem im Barock eine grosse Rolle spielen.⁴⁹ Und trotzdem ist der »Marientod« in der Interpretation des Hugo van der Goes ein Visionsbild, das ganz ähnlich wie später Raffaels »Transfiguration« den Einbruch der Transzendenz in eine dunkle irdische Zone inszeniert.⁵⁰ Ja, die Vision und das bildnerische Nachdenken über die Möglichkeit des unsichtbaren inneren Bildes ist eine der inhaltlichen Hauptqualitäten des Gemäldes, zumindest dessen Subtext. Ich betone das, nicht um die kunsthistorische Landschaft mit neuen Etiketten zu verzieren, sondern um die gewaltige Kraftanstrengung des Malers zu verdeutlichen, der das Thema aus den Konventionen seiner Zeit reisst und dabei Sehgewohnheiten verletzt. Sicher sollte man nicht so weit gehen wie Elisabeth Dhanens und behaupten, der Maler habe das Bild ausschliesslich für sich selbst gemalt. Aber man darf spekulieren, dass sich die Auftraggeber gewundert haben, was ihnen der

Maler als Objekt ihrer Andacht zumutet. Und man kann noch weiter gehen: Das Werk ist aus ganz eigenem und drängend persönlichem Erleben gemalt und in einer Weise existenzielle und individuelle Psychologie, wie wir sie gemeinhin erst in der Moderne für möglich halten.⁵¹

II.

Hugos »Marientod« (Abb. 1) mit Dürers »Melancholie«-Stich von 1514 (Abb. 7) zu konfrontieren, berührt eine Schmerzgrenze. Die beiden Werke, deren Entstehungszeit ca. 33 Jahre auseinander liegt, sind unvereinbar; durch Gattung, Funktion und Rezeption, und auch durch unterschiedliche Möglichkeiten der Selbstreflexion voneinander getrennt. Selbst wenn wir Hugos Bild in den Schatten seines melancholischen Wahns gestellt haben, die gedankliche Brücke zu Dürers »Melancholie«-Denkbild ist nicht über eine einfache Analogie zu spannen. Eher lässt sich aus der Differenz ein Gewinn an Erkenntnis erzielen.

Immerhin ist denkbar, dass Dürer über Hugo van der Goes und sein Schicksal informiert war. Sein Vater, der Nürnberger Goldschmied Albrecht Dürer, hatte in den Niederlanden »bei den grossen Künstlern« gelernt.⁵² Dürer selbst hat es ihm möglicherweise während seiner Gesellenfahrt 1490–92 nachgetan. Auf jeden Fall ist er 1520/21 in die Niederlande gereist und wir wissen aus dem Tagebuch, wie sehr ihn die dortige Malerei des 15. Jahrhunderts interessiert hat. So besah er sich in Brüssel im Haus des Grafen Engelbert von Nassau und in Brügge in der Jakobskirche Bilder des Hugo van der Goes.⁵³ Nicht unmöglich, dass er schon zuvor von Hugos Melancholie Kenntnis hatte. Die erwähnte Tagebuchnotiz des Nürnberger Humanisten Hieronymus Münzer, dem 1495 angesichts des Genter Altars der Gebrüder van Eyck vom Künstlerehrgeiz und von der Künstlermelancholie (des Hugo) erzählt wurde, mag Dürer als Anekdote schon in Nürnberg zu Ohren gekommen sein.⁵⁴

Dürers Kupferstich (Abb. 7) soll hier nicht enträtselt, sondern allein auf seine Aussagen befragt werden, die sich auf die Melancholie des Künstlers beziehen.⁵⁵ Die Literatur ist ausufernd und kann nur punktuell zu Wort kommen.⁵⁶ Da wir Hugos Bild ausführlich vorgestellt haben, soll auch hier eine Beschreibung am Anfang stehen.

Am Boden einer durch nächtliches Halbdunkel geprägten Szenerie sitzt auf niedriger Steinstufe eine grosse geflügelte Frau. Sie ist der imaginären Vorderfläche des Bildes und damit der Betrachterin, dem Betrachter nahe, ohne auf diese direkt Bezug zu nehmen. Ihr Schwergewicht ist in die rechte Bildhälfte gerückt. Körper und Blick richten sich nach links. Obwohl die Geflügelte so niedrig sitzt und über ihrem Kopf viel Raum bleibt, würde ihr

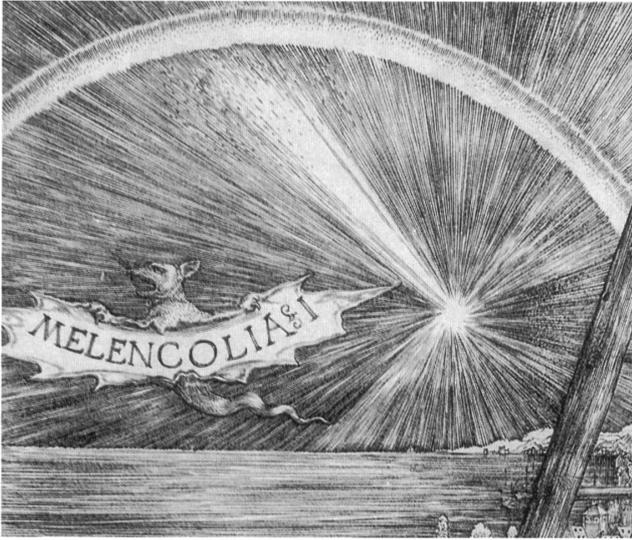


Abb. 8: Albrecht Dürer, »Melancholie«, Kupferstich, Himmelsausschnitt.

mächtig wirkender Körper das Bildformat sprengen, wenn sie aufstände oder gar die Flügel entfaltete. Sie stützt den Kopf schwer in die linke Hand. Der angewinkelte Arm ruht mit dem Ellbogen auf dem Knie – eine kraftvolle Abstützung, die nötig ist, denn das Sitzen ist, so suggeriert die Eingesunkenheit des Körpers, von dauerhafter Natur. Trotzdem geht von diesem Wesen der Eindruck körperlicher Kraft und geistiger Energie aus. Das liegt vor allem am Blick, der scharf spähend oder starrend nach links in die Ferne geht. Dass das androgyn wirkende Wesen weiblich ist, sieht man an der Gewandung: das reich verzierte, taillierte Kleid einer gut situierten Bürgersfrau. Die Haare fallen lang und locker über die Schultern wie bei einem Jüngling oder einem unverheirateten Mädchen dieser Zeit. Ein Kranz kleinblättriger Pflanzen umgibt den mächtigen Schädel.⁵⁷ Der rechte Arm stützt sich auf ein geschlossenes Buch. Die Hand balanciert einen grosskalibrigen Zirkel auf der Spitze, so als zeichne der dunkle Engel geistesabwesend in seinem Schoss. Die Gestalt wirkt umso düsterer, als ein Lichtstrahl von rechts die vordersten Partien des Kleides aufglänzen lässt. Aus dem verschatteten Gesicht leuchtet nur das Augenweiss.

Diese Hauptfigur des Bildes ist hinterlegt von einem dunklen Architekturkubus, wohl einem angeschnittenen Turm. Dagegen öffnet sich die linke Hälfte des Bildes in eine nächtlich verdüsterte Wasserlandschaft mit gebirgigen Uferändern. Darüber ein merkwürdig atmosphärischer Nachthimmel (Abb. 8), dessen Dunkelstrahlen radial von einem Stern, vielleicht ist es auch ein Komet oder ein Meteor, ausgehen. Den Himmelsausschnitt überwölbt ein Regenbogen, der als nächtliche Erscheinung zumindest ungewöhnlich ist, eher ein paradoxes Zeichen als ein seltenes Naturphänomen. Vor dem nächtlichen Himmel flattert der erwähnte fledermausähnliche Drache, dessen Flügelunterseiten zum Spruchband des Titulus werden. »MELENCOLIA I« lesen wir in Dürers immer etwas eigenwilliger Schreibweise. Damit wissen wir den dunklen Genius zu benennen. Es ist die Personifikation (und Personifikationen sind traditionell weiblich, vor allem aus Gründen der Grammatik) der Melancholie, eines der vier Temperamente, die ungünstigste Säftemischung der menschlichen Natur. Diese Vorstellung ist Teil des medizinischen Weltbilds seit der griechischen Antike und zugleich die Ursache angehend: Schon Hippokrates glaubte, dass es schwarze Galle (melanos=schwarz, chole=Galle) sei, die das Gemüt des Menschen verdüstere, lähme und austrockne.

Der Eindruck einer düsteren, niedergedrückten Untätigkeit beruht nicht nur, aber vor allem auf der geflügelten Frau, der dunklen Wand dahinter und dem Ausblick auf den unheimlichen Himmel. Das übrige verstreute Bildinventar gehört dazu, aber man kann sich die Frage stellen, ob es für den Gesamteindruck wirklich notwendig ist. Für Dürer offenbar ja, und für den ungeheuren Erfolg der Bilderfindung auch. Jedenfalls hätten Kunsthistoriker und andere Deuter nicht Regalmeter Bücher über die »Melancholie« schreiben können ohne die Rätsel, die uns Dürer mit ihnen aufgibt.



Abb. 10: Albrecht Dürer, »Melancholie«, Kupferstich, Ausschnitt mit Putto.

der Malerei mit dem schönen Titel »Speys der Malerknaben« warnt er im Konzept einer niemals ausgeführten Vorrede, dass bei den Jungen, die die Malerei erlernen, durch zu vieles Üben »die Melecoley über hant mocht nemen«. ⁶³ Er greift damit einerseits auf antike medizinische Tradition zurück, lässt aber andererseits zweifellos eigene Erfahrungen einfließen und meint wohl: Allzu konzentriertes, verböhrttes Arbeiten und allgemein Überanstrengung durch geistige Tätigkeit leistet der Melancholie Vorschub. Gelehrte dieser Zeit beziehen solchen Rat der antiken Medizin auf sich und ihre Tätigkeit; Dürer aber warnt die Maler, d. h. er stellt diese handwerkliche Kunst mit den höheren Freien Künsten in den gleichen Rang.

Es gibt sogar eine zeitgenössische Äusserung, die sich direkt auf Dürers Stich bezieht und ihn in ähnlichem Sinn warnend interpretiert. Ein Nürnberger Gelehrter, Joachim Camerarius, der Dürer noch gekannt hatte, veröffentlicht 1541 eine rhetorische Schrift und darin eine knappe Beschreibung des Kupferstiches. Er hebt den Ernst und die tiefe Gedankenversunkenheit der unordentlichen »Melancholie« hervor und nennt einige Bildgegenstände. Da Melancholiker allzu tief nachdenken, versteigen sich ihre Gedanken. Deshalb habe Dürer die Leiter in seine Bilderfindung eingeführt. ⁶⁴

Dürer war nach Auskunft von Zeitgenossen Melancholiker. Melanchthon, der ihm im übrigen ein eher heiteres Horoskop im Hause des Künstlerplaneten Merkur gestellt hatte, preist, allerdings nach Dürers Tod, die schöpferische Melancholie in der Konjunktion von Saturn und Jupiter und führt nach antiken Helden als modernes Beispiel einzig Dürer auf. ⁶⁵ Dieser selbst hat wohl eher die dunkle Seite der Melancholie gekannt. Eine merkwürdige, selbstdiagnostizierende Zeichnung gibt darüber Aufschluss (Abb. 9). Dürer weist sich mit dem Finger auf die Milzgegend und schreibt: »Do der gelb Fleck ist und mit dem Finger drawff dewt, do ist mir weh«. Das Blatt wird ein bis zwei Jahre vor dem Kupferstich entstanden sein. Die Milz galt als Produzentin schlechter Träume und schwarzer Galle.

Was bleibt als Ergebnis unserer einführenden Bildbetrachtung, die sich möglichst wenig aufs Deuten verlegt hat? Der Düsterei des Blattes (Abb. 7) entspricht das Thema. Der bewegungslos vor sich hin starrende geflügelte Genius, die festgebannten Gegenstände schildern auf unheimliche und bezwingende Art die Macht der Melancholie. Diese befällt offenbar besonders jene, die sich mit Messen, mit Geometrie, mit Mathematik und Zahlen befassen. Den Pinsel des Malers suche ich vergeblich und wundere mich darüber. Vielleicht wäre eine solche Preisgabe der primären Intentionen Dürers zu offensichtlich gewesen. Immerhin soll das Instrument, das der bis heute besonders rätselhafte Putto (Abb. 10) in der Hand hält, der Grabstichel eines Kupferstechers sein. ⁶⁶ Damit wäre Dürers Tätigkeit auf verborgene Weise mit angesprochen.

Das geflügelte Kleinkind im Hemd sitzt mit missmutigem Gesicht auf einem säuberlich über den Mühlstein gebreiteten



Abb. II: Albrecht Dürer, »Hieronymus im Gehäuse«, 1514, Kupferstich, 24,5 x 18,7 cm.

Tuch und beugt sich in blindem Eifer über ein Holztäfelchen (Abb. 10). Bei dem eben erwähnten Instrument in seiner Rechten könnte es sich auch um ein Werkzeug handeln, das für den Holzschnitt gebraucht wird. Die Bewegung des Kerlchens hat aber nicht die nötige Kraft, um in hartes Material einzudringen. Eher scheint es zu zeichnen oder zu schreiben.⁶⁷ Aber was hat das Kind mit der »Melancholie« zu tun? Ist es ihr Söhnchen, ihre Tochter, sie selbst im Larvenstadium?⁶⁸ Mancherlei Interpretationen sind versucht worden. Diejenigen, die hier gerne religiöse Anspielungen sehen und in der Waage gleich das Weltgericht herbeizitieren, setzen das Engelkind in diesen Zusammenhang, andere haben einen Unglücksdämon sehen wollen.⁶⁹

Mir scheint hier eine Künstlerproblematik angesprochen. Vieles spricht dafür, dass Dürer seine Gedanken mit einer gewissen Buchstäblichkeit verbildlicht hat. Wie schon erwähnt, hat er in der künstlerischen Ausbildung das allzu angestrengte Üben als Gefahr für die »Malerknaben« gesehen, deren ohnehin vorhandene Melancholie dann überhand zu nehmen drohe.⁷⁰ Wenn der geflügelte Knabe sich über sein Täfelchen beugt und sonst nichts sieht, ist vielleicht diese Vorstufe der Melancholie des Malers gemeint; allerdings in einer Art Parodie, zu der solche Putten in Dürers Grafik häufig angestellt werden.

Dass es um den Künstler, ja speziell um Dürer geht, scheint mir sicher. Philipp Fehl hat darauf hingewiesen, dass die Holztafel, die der Knabe bearbeitet, ganz den Signaturtäfelchen entspricht, die Dürer in seiner Grafik oft wie zufällig im Bildraum zurücklässt.⁷¹ Im gleichzeitigen »Hieronymus im Gehäuse« (Abb. 11) etwa hat er die Holztafel mit seinem Monogramm offen auf den Fussboden gelegt. Wir sehen in perspektivischer Verkürzung die gleiche griffartige Öse mit Durchbohrung und Schnur zum Aufhängen. Es besteht kaum ein Zweifel: Die emsige Arbeit des Knaben gilt Dürers Signatur. Nur, dass er mit dem Arm verdeckt, was wir eigentlich zu sehen wünschen. Die Signatur fehlt trotzdem nicht. Gegen seine sonstige Praxis, sie möglichst deutlich zu präsentieren, hat er im »Melancholie«-Stich das Monogramm und die Jahreszahl der Entstehung 1514 unauffällig im Schatten der Stufe rechts unten verborgen.

Der Schluss liegt nahe, dass Dürer hier eine Volte schlägt und, indem er vor dem verbohrtten Fleiss des Künstlerknabens warnt und diesen als eine Vorstufe der schönen und gefährlichen Dame »Melancholie« hinstellt, zugleich mit der Signaturtafel seinen eigenen Ehrgeiz und seine Sucht nach Ruhm problematisiert. Natürlich ist das ein Humilitas-Gestus, der dazu angetan ist, den moralischen Ruhm des Künstlers noch zusätzlich zu erhöhen.

Warum aber handelt es sich bei der Mehrzahl der Gegenstände um Werkzeuge der Holzbearbeitung? Wenn schon Handwerk, warum spielt er nicht auch auf Schmiede und Steinmetzen an?⁷² Für diese Auffälligkeit habe ich in der weitläufigen Literatur keine plausible Erklärung gefunden. Unter den Kindern des Saturns sind diejenigen, die Holz bearbeiten, nicht besonders vertreten. Hat das vielleicht einen direkten Bezug zu Dürer, den

wir nicht erkennen?⁷³ Bezieht sich das Handwerkszeug des Zimmermanns in diesem attributiven Sinn auf die »Melancholie«? Oder heisst die Nichtbeachtung der handwerklichen Geräte durch die »Melancholie« gerade, dass sie (und Dürer) sich vom Handwerk ab- und den geometrischen Künsten zugewandt, sich folglich erst auf diesem Wege mit der Melancholie »infiziert« hat? Unversehens öffnet sich wieder ein neuer Abweg im Deutungs-labyrinth.

Dürer war nicht nur Maler und Grafiker, er durfte sich durchaus als Experte in den Künsten der Geometrie und Arithmetik ansehen.⁷⁴ Ohne diese Künste jemals studiert zu haben, hat er jahrzehntelang an Lehrbüchern des Messens, der Geometrie und auch der Mathematik gearbeitet. Der unregelmässige Polyeder, den er perspektivisch korrekt im Bild plazierte, ist als Konstruktion seine geometrische Erfindung, der auch heutige Naturwissenschaftler nachgrübeln.⁷⁵

Die düster faszinierende Gestalt, eine verkappte Form der Selbstdarstellung, ist Dürers Dämon und verkörpert das Gegenteil von »Acedia« (Trägheit), die Dürer in einem Kupferstich »Der Traum des Doktors« (Abb. 12, 1497/98) bildlich aufs Korn genommen hat.⁷⁶ Wir sehen einen schlafenden Gelehrten hinter dem Ofen, dem ein Teufelchen mit Blasebalg sündige erotische Gedanken einbläst, die Dürer als schöne Nackte gleich im Bilde Substanz werden lässt. Das ist Moral – kein Wunder: Die Trägheit ist eine Todsünde. Vielleicht ist es auch ein Sujet, über das man schmunzeln und spotten konnte. Eine Spitze, mit der sich Gelehrte augenzwinkernd aufs Korn nehmen. Dem »Melancholie«-Stich fehlt sowohl der moralische Zeigefinger als auch die Amüsiertheit. Was auf den ersten Blick eine ähnliche Aussage zu machen scheint, spielt doch auf einer ganz anderen Ebene. Melancholie ist kein menschliches Laster, sondern ein Schicksal. Die Künstlermelancholie ist das Ergebnis rastloser, übersteigerter geistiger Tätigkeit. Sozusagen die Nachtseite des schöpferischen Menschen, die Dürer als Teil seines eigenen Wesens geist- und rätselvoll ins Bild setzt.

Der anfängliche Eindruck, die religiösen Bilder des Hugo van der Goes (Abb. 1) und das allegorische Denkbild Dürers (Abb. 7) hätten nichts miteinander zu tun, hat sich verstärkt. Vergleichbar mit dem düsteren Blick der »Melancholia« ist in der emotionalen Wirkung allenfalls das Starren der Apostel. Die einzige Bilderfindung im Œuvre des Hugo van der Goes, die an Dürers Kupferstich (Abb. 8) denken lässt, ist das erwähnte geflügelte Teufelstier im Dunkel über der »Anbetung« des Portinari-Altars (Abb. 3).⁷⁷ Er nimmt Dürers Fledermausdrachen gleichsam vorweg. Doch sind solche Übereinstimmungen unwesentliche Details. Der Gesamteindruck und auch die Bildsprachen sind unvereinbar.

Die Krankheit Melancholie des Genter Malers ist offensichtlich nur auf einer anderen Ebene fassbar als die Melancholie Dürers. Doch gerade um diesen Unterschied geht es. Hugo van der Goes musste seine Melancholie als Himmelsstrafe für seinen Hochmut auffassen. Heilung konnte er allein bei Christus suchen,

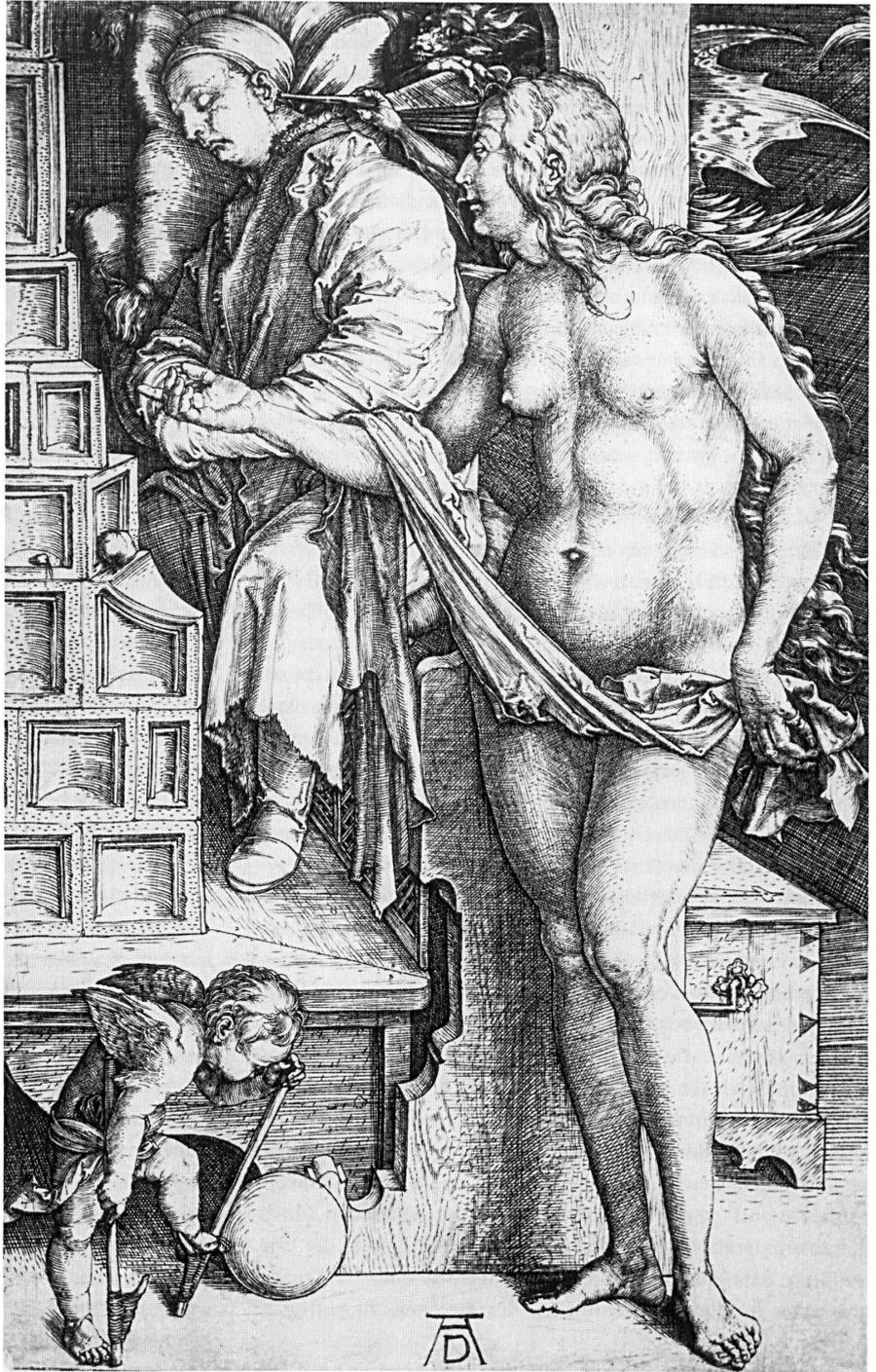


Abb. 12: Albrecht Dürer, »Traum des Doktors« (Acedia), ca. 1497/98, Kupferstich, 19,1 x 12,3 cm.

zugleich »Urheber« seines Leidens. Dessen Gnade beschwört er in den letzten Bildern, besonders in der Berliner »Anbetung der Hirten« und im »Marientod«. So unverwechselbar persönlich diese Bilder sind, sie haben kein Zeichensystem, in der sich das Künstlerindividuum objektiviert darstellen könnte. Das ist vermutlich das Geheimnis der Intensität von Hugos Bildern. Sie sind so persönlich gefärbt, weil ihr individueller Ausdruck allein auf formale Mittel angewiesen ist. Hugo kann noch nicht an einer Sublimierung der Melancholie als Disposition des Genialen teilhaben, die Dürers Kupferstich trägt und erhöht.

Eine solche Veränderung setzt just in den letzten Lebensjahren des Hugo van der Goes ein. Karl Giehlow, Erwin Panofsky und Fritz Saxl haben das der Kunstgeschichte bewusst gemacht;⁷⁸ eine »Erzählung«, die – obwohl im Blick auf Dürers Stich immer wieder in Frage gestellt – doch die jüngere Rezeption wesentlich bestimmt hat.

In den Jahren um 1475, Hugo wechselt gerade ins Kloster und Dürer ist schon geboren, korrespondieren zwei italienische Gelehrte und Philosophen. Der eine, Marsilio Ficino (1433–99), klagt bitter über sein Los als Melancholiker, das er auf Einwirkung des Planeten Saturn zurückführt.⁷⁹ Sein Freund Cavalcante antwortet ihm unter Berufung auf jene Aristoteles-Stelle, die wir schon kurz erwähnt haben, dass Marsilio sich doch glücklich schätzen könne. Gerade die Melancholiker und Saturngeborenen seien ja die bedeutenden und genialen Männer. Aus dieser tröstlichen Ermutigung (vielleicht auch Schmeichelei) entwickelt Ficino in den folgenden Jahren das System einer Gelehrtenideologie, die er 1489 unter dem Titel »De vita triplici« veröffentlicht.⁸⁰ Beschrieben wird das aufsteigende, neoplatonische System von drei Melancholien mit jeweils abgestufter Erkenntnis. Ein deutscher Gelehrter und Okkultist, Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, greift die Gedanken Ficanos, die seit 1496 auch in Deutschland gedruckt wurden, auf. Die ersten handschriftlichen Exemplare von Agrippas »De occulta philosophia« kursierten bereits 1510 unter den Gelehrten.⁸¹ Schon die erste Stufe der Melancholie, die »melancholia imaginativa«, befähige weniger gebildete Menschen kraft ihrer Einbildung als Künstler, Maler und Bildhauer, bedeutende Werke herzustellen, während in der zweiten Stufe, »melancholia rationis«, die Wissenschaft und die geometrischen Künste mit abstrakteren Verstandeskräften erreicht werden. In der dritten Stufe dann lasse die »melancholia mentis« einen Höhenflug abstrakter geistiger Erkenntnis zu, der die Seele zu göttlicher Harmonie führe.

Die Kinder des Saturns, bisher die Ausgestossenen der Gesellschaft, die Abdecker, Totengräber, Krüppel, Verbrecher, Bauern und Einsiedler werden nach dieser Vorstellung von Astronomen, Mathematikern, Künstlern und Philosophen verdrängt.⁸² Da für den Landbau die Erde vermessen wurde, hatten die messenden, geometrischen Künste und in Gestalt der Eremiten auch die Weisheit zwar schon zuvor einen kleinen Platz im Elendsquartier des Saturn. Nun werden die Wissenschaften aber so mächtig,

dass sie nach und nach die vorderen Plätze im Haus dieses Planeten okkupieren.

Was bedeutet das für die Sicht auf Dürers Kupferstich? Panofsky und Saxl sehen die geometrischen, messenden und wägenden Instrumente als Zeichen dieser durch Saturn beförderten Fähigkeiten, die den Geist zugleich zur Melancholie prädestinieren.⁸³ Von Agrippas dreistufigem System sei die erste Stufe, die »melancholia imaginativa«, dargestellt. Die rätselhafte, dem Titelwort nachgestellte Ziffer »I« (oder der Buchstabe I) wolle das für die Kundigen (Abb. 8) besagen. Angefügt werden muss, dass seit der Erstveröffentlichung dieser eigentlich einleuchtenden These (1923) weitere und unterschiedliche Erklärungsversuche für das rätselvolle Zeichen »I« geliefert wurden. Einige davon lesen hier den Imperativ von ire. Geh! Im Sinne von: Melancholie verschwinde! Womit das, was eben so positiv klang, wieder ins negative Gegenteil verkehrt wäre.⁸⁴

Auch wenn die Akzente heute anders gesetzt werden, kann seit Panofsky und Saxl deutlicher gesehen werden, dass die Umwertung der Melancholie zum Temperament des genialen Menschen, zur schöpferischen Melancholie, wie sie durch Melancthon Dürer zugeschrieben wurde, um 1514 auch zu Dürers künstlerischem Selbstverständnis und zu seiner Problematik als Künstler gehörte. Eine solche Identifikation lässt sich in der Konzeption des »Melancholie«-Stichs als geballt lauernde Gedankenkraft erspüren.

Bleiben wir bei unserer Frage nach dem Unterschied zwischen der Melancholie Hugos und Dürers Künstlermelancholie. Der Unterschied liegt wohl vor allem darin, dass Dürer seiner Melancholie nicht hilflos ausgeliefert ist. Zwar malt auch Hugo »Gegenbilder«. Wie könnte er das aber ohne Ehrgeiz (Hochmut), mit dem er sich ja nach dem Zeugnis eines Mitbruders überhaupt erst die Melancholie »eingehandelt« hat. Ein Circulus vitiosus, aus dem es für Hugo keinen Ausweg gab. In der Wertehierarchie seiner Zeit und insbesondere des Klosters hat der Maler (noch) keinen Rückhalt in einer gesellschaftlichen Aufwertung der Melancholie zum Temperament des Genialen. Er muss, seine Höllenängste verstärkend, die Krankheit als göttliche Strafe empfunden haben. Dürer dagegen hat schon die Mittel an der Hand, die Gefährdung des Künstlers zu objektivieren, kann sie zum Objekt des Denkens machen. Er fordert andere zum Mitdenken auf, wobei es sehr zu bezweifeln ist, ob das vagierende wissenschaftliche Denken von ihm so vorgedacht war. Nachdenken heisst hier: Sich selbst nachdenken. Auf diesem Weg kann er das, was ihn bedroht, im Bild bannen und ins entlastende Allgemeine führen.⁸⁵ Er schafft der Melancholie ein Bildsystem, das er bewusst verrätzelt, damit wir darüber denken und reden können.

Das klingt nach einem therapeutischen Ansatz und ist darin heutige Sicht. Dass man jedoch in der Renaissance an die Kraft der Bilder in einem magischen Sinne glaubte, steht ausser Frage. Davon abgesehen wird der wesentliche Grund Dürers, den Kupferstich zu schaffen und zu verbreiten, nicht die Sorge um die

Seelenhygiene der Gelehrten und Künstler gewesen sein. Vielmehr strebt er, indem er ein allegorisches Selbstbild seiner Künstlermelancholie gibt, zugleich nach Anerkennung und sozialer Bestätigung im Kreis der Gebildeten, besonders seiner gelehrten und patrizischen Freunde. Die Melancholie war in Dürers Lebensspanne seit dem Anstoss des Marsilio Ficino zu einem der wichtigsten Gelehrthemen geworden. Über die Geometrie und die Melancholie konnte Dürer seiner Kunst den gleichen Rang zuschreiben wie der Tätigkeit der Gelehrten. Dürer entwirft seinen Stich wie ein Philosoph dieser Zeit, der seine Schriften für den Diskurs unter Gelehrten plant.

Die 33 Jahre Unterschied zu Hugo van der Goes bedeuten für den Umgang mit der Melancholie des Künstlers ganz offensichtlich einen extremen Wechsel. In ihm spiegelt sich ein kleiner, aber signifikanter Teilspekt des Wandels wider, den die meisten zwischen Spätmittelalter und Neuzeit sehen und der konkret so schwer zu fassen ist.⁸⁶

Aber tut sich in Bezug auf Dürers Kupferstich (Abb. 7) in einer derartigen Sicht der Dinge nicht ein Widerspruch auf? Das Warnbild vor der Melancholie ist offenbar zugleich vom Geist des ins Positive gewendeten gleichnamigen Gelehrtentemperaments durchdrungen. Ich denke, gerade diese Widersprüchlichkeit ist Teil des Geheimnisses und damit des Erfolges von Dürers Kupferstich. Die Gegenläufigkeit der Bildaussage lässt sich in den Flügelskämpfen der Wissenschaft bis in neueste Zeit verfolgen. Während z. B. Martin Büchsel das Blatt wie ein Amulett ansieht, das Dürer der Melancholie, die Büchsel eben nicht für die Schöpferische hält, entgegenstreckt, baut Peter Klaus Schusters mehrbändige Riesenarbeit über dem Stich ein gelehrtes Gedankengebäude auf, in der die Melancholie ein Tugendprogramm und durch schöpferische Anwendung der Astronomie und Mathematik dem Geheimnis göttlicher Schöpfung und Harmonie auf der Spur ist.⁸⁷

Auf einer anderen hermeneutischen Ebene betont Hartmut Böhme die prinzipielle Offenheit der Bildaussage, die Vieldeutigkeit der Zeichen.⁸⁸ Er ist vielleicht der Erste, der dem Rätselbild nicht bereitwillig in die Falle geht. Für ihn bietet der Stich niemandem Eindeutigkeit, auch Dürers Zeitgenossen nicht. Gerade weil sich die Zeichen nicht zusammenfügen, weil keine Geschlossenheit eines Weltbilds vermittelt wird, schein dem modernen Betrachter »der Anbruch der Neuzeit vollzogen«. Eine neue Würde des Menschen werde sichtbar, die darin bestehe, dass der Mensch im Durchdenken einer Welt voller Zeichen sich als Subjekt mit endlichem Bewusstsein innerwerde und das Mögliche im Wissen um seine Grenzen schaffe.⁸⁹

Es ist aufschlussreich, solche Wahlverwandschaft eines postmodernen Denkers zu reflektieren. Noch jede Generation seit 1800 hat in Dürers »Melancholie«-Stich ihren Spiegel und ihr Sinnbild gefunden.

Gegen Böhme ist allerdings einzuwenden, dass er mit seiner Interpretation Dürers Position etwas einseitig heroisiert. Vermutlich ist der Kupferstich für sich allein unvollständig. Böhme hat

selbst (wie manche vor ihm) darauf hingewiesen, dass Dürer das Blatt mehrfach mit einem anderen gleichen Formats und ebenfalls 1514 entstandenen, dem »Hieronymus im Gehäuse« (Abb. II), verschenkt hat. Das »Hieronymus«-Bild scheint in gewisser Weise ein Gegenpol zur düsteren »Melancholie« zu sein. Die geistige Arbeit des gelehrten Theologen ist in wohlauferäumter, selbstgenügsamer Heiterkeit und Gottgefälligkeit dargestellt und damit ein Gegenbild zum unheimlichen, unordentlichen Brüten der »Melancholie«. Wenn die »Melancholie« in erster Linie Warnbild ist, dann wird man den »Hieronymus« wohl als ein Wunschbild ansehen können. Und ist nun das eine neuzeitlicher als das andere? Wenn man die Antithese ernst nimmt, kann das »Melancholie«-Blatt für sich allein nicht gut bestehen. Die Kühnheit seines düsteren Gedankenentwurfs bedarf vermutlich der heiteren Gelassenheit des Hieronymus als kontradiktorische Kompensation.

Mein Resümee spiegelt vor allem die Erfahrung mit der wissenschaftlichen Rezeption des Stiches. Die Warnung vor der Melancholie hat eine Form gefunden, die das Bild für viele zur Falle werden lässt. Diejenigen, die Wahrheit darin suchen, sind schon gefangen. Sie mögen über seinen Rätseln bildkonform so ins Grübeln geraten, dass sie sich unversehens in der gleichen seelischen Verfassung wiederfinden, wie es ihnen der faszinierende Genius im Bild vormacht.⁹⁰ So kann das Blatt gerade das provozieren, vor dem es warnen möchte. Für Dürer selbst mag es aber so etwas wie ein Stück intellektueller Bildmagie gewesen sein, die ihm seinen Dämon vom Leib hielt und so zähmte, dass er ihn seiner Kunst ins Joch spannen konnte.

Festzuhalten ist, dass Hugo van der Goes, eine Generation zuvor, solche Möglichkeiten der Selbstreflexivität in einem ideologisch abgestützten säkularen Zeichensystem nicht hatte. Sein Ehrgeiz, sein Hochmut wurden »bestraft«. Dürer dagegen konnte seine Künstlermelancholie bildlich als Problem ausstellen und objektivieren, seinerseits wieder mit höchstem Ehrgeiz und gewiss nicht ohne Künstlerstolz.

- 1 Unter dem Titel *Unsichtbares sichtbar machen. Der Marienod des Hugo van der Goes und Raffaels Transfiguration*, in: Die Wahrheit der Begegnung. Anthropologische Perspektiven der Neurologie. Festschrift für Dieter Janz, hrsg. von R.-M. E. Jacobi, P. C. Claussen, P. Wolf, (Beiträge zur medizinischen Anthropologie), Würzburg 2000, ist eine Teilfassung dieses Beitrags unter anderer Fragestellung und ohne Konfrontation mit Dürers »Melancholie«-Kupferstich erschienen.
- 2 Zum Sterbedatum, das nur in der Chronik des Gaspar Ofhuys überliefert ist, vgl. jetzt Dhanens, Elisabeth, *Hugo van der Goes*, Antwerpen 1998, S. 363f., die darauf hinweist, dass ein Jahr von Ostern zu Ostern gerechnet wurde, der Maler also auch noch das Frühjahr 1483 erlebt haben kann. Dort auch alle Nachrichten und Dokumente zur Biographie des Künstlers. Die Forschungsgeschichte bei Sander, Jochen, *Hugo van der Goes – Stillentwicklung und Chronologie*, (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 3), Mainz 1992, S. 30ff. Sander hat mit der chronologischen Aufspaltung des Wiener Diptychons den Argumenten von Otto Pächt (*Typenwandel im Werk des Hugo van der Goes*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 22, 1969, S. 43–58) für eine Frühdatierung den Boden entzogen. Wichtig auch Belting, Hans/Kruse, Christiane, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, S. 226f., 242ff.; Châtelet, Albert, *Les Primitifs Hollandais. La peinture dans le Pays-Bas du nord au XVIe siècle*, Fribourg 1980.
- 3 Ein ehrenvolles Amt, das sein Vorgänger jahrzehntelang innegehabt hatte. Die Dokumente zusammengestellt bei Dhanens 1998 (wie Anm. 2), S. 388f. Hugos Vorgänger, der Bildhauer Jan Clincke, muss das Dekansamt trotz hohen Alters 1477/78 wieder übernehmen.
- 4 Dazu Dhanens 1998 (wie Anm. 2), S. 50ff.; Ridderbos, Bernhard, *De melancholie van de kunstenaar. Hugo van der Goes en de oudnederlandse schilderkunst*, Den Haag 1991; Koslow, Suzan, *The Impact of Hugo van der Goes' Mental Illness and Late-Medieval Religious Attitudes on the Death of the Virgin*, in: Healing in History. Essays for George Rosen, ed. by Charles E. Rosenberg, Dawson 1979, S. 27–50. Nicht völlig geklärt scheint mir der Status des Malers im Kloster. Sein Halbbruder Nicolaus war schon vor ihm als »donatus« dem gleichen Konvent beigetreten, d. h. er hatte sich eingekauft und wurde dafür vom Kloster versorgt. Panofsky, Erwin, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge/Mass. 1958, S. 331, glaubt, dass Hugo ebenfalls diesem relativ privilegierten Stand angehörte. Die ganze jüngere Forschung geht aber davon aus, dass der Maler dem Konvent als einfacher Konverse beigetreten sei. Wenn man berücksichtigt, dass der Maler kein armer Mann war und im Kloster enorme Privilegien genoss, scheint mir die Meinung Panofskys plausibel. Man muss sich ja wohl vorstellen, dass der im Kloster von lukrativen Aufträgen überhäufte Maler nicht auf eigene Rechnung arbeitete, sondern, zumindest anteilmässig, für die Klosterkasse. Eine Sonderstellung ist allein schon aus diesen Gründen vorauszusetzen. Aus den Worten von Ofhuys kann man schliessen, dass diese Prominenz des nichtgeistlichen Klosterbruders zu Spannungen in der Klostergemeinschaft führte. Umso grösser scheint Ofhuys' Befriedigung über die demütigende Krankheit.
- 5 Dhanens 1998 (wie Anm. 2), doc. 31, S. 392f., mit dem vollständigen lateinischen Text der Chronik, soweit er sich auf den Maler und seine Krankheit bezieht: »[...] in reditu quadam nocte, hic frater noster conversus, mirabilem fantasialem morbum incurrit, quo incessanter dicebat se esse dampnatum et dampnatione eterne adiudicatum, quo etiam sibi ipsi corporaliter et letaliter (nisi violenter impeditus fuisset auxilio astantium) nocere volebat.«
- 6 Die Klosterchronik des Gaspar Ofhuys liegt in Brüssel, Bibliothèque royale, Cabinet des manuscrits, no. 11480. Dhanens 1998 (wie Anm. 2), doc. 31, S. 392f.: »In eius investitione et noviciatu, ipse pater prior Thomas plurima solatium mundanorum attinentia permittebat, propter melius tamen, quia magnus inter mundanos fuerat, que magis ad pompam huius seculi inducebant, quam ad penitentiae et humilitatis viam. [...] Et quia excellens valde erat in ymaginibus depingendis a magnatibus et pluribus etiam ab illustrissimo archiduce Maximiliano visitabatur. Optabant enim vehementer opera eius depicta inspicere. Propter hospites eius occasione venientes pater Thomas prior eum permittebat hospitium cameram ascendere et ibidem cum illis convivari.« Deutlich wird, dass der Mönch und spätere Abt des Klosters weder das Klosterleben des Malers noch die Liberalität des damaligen Priors Thomas schätzt, sondern ein Exempel der göttlichen Bestrafung eines Lasters geben und zugleich Kritik an den damaligen Zuständen im Kloster üben will. Insofern ist der Bericht tendenziös. Es sind übrigens noch zwei weitere Fälle von Geisteskrankheit (Pathologische Selbstbestrafung und Allmachtswahn) in diesem Kloster überliefert. Siehe Ridderbos 1991 (wie Anm. 4), S. 214. Nicht erreichbar war mir McCloy, William A., *The Ofhuys Chronicle and Hugo van der Goes*, (Phil. Diss. State University of Iowa 1958), Ann Arbor 1967.
- 7 Dhanens 1998 (wie Anm. 2), doc. 31, S. 392f.: »De potu vini, indubie propter hospites, timeo eius naturam gravatam fuisse.« Vorher schon hatte Ofhuys den Alkohol unter die auslösenden Ursachen einer Melancholie gezählt.
- 8 Dhanens 1998 (wie Anm. 2), doc. 31, S. 392f.: »Hoc ipse frater intelligens quam cito convaluit se valde humiliavit, sponte nostrum refectorium relinquens, et cum laicis refectorem humiliter capiens.« Hohe Herrschaften sprachen offenbar darüber, der kranke Künstler habe im Kloster nicht die richtige Aufmerksamkeit und Pflege gehabt. Deshalb wohl kann Ofhuys nicht genug betonen, wie aufopfernd der Kranke bei Tag und bei Nacht von den Mönchen gepflegt worden sei. Dhanens 1998 (wie Anm. 2), doc. 31, S. 392f.: »De servicio et assistentia a fratribus choralibus, in caritate et compassione noctu dieque sibi exhibitis, in eternum et ultra nunquam ex memoria divina erit, cuncta cernente licet protunc plurimi etiam magnates aliter fabulabantur.«
- 9 Dhanens 1998 (wie Anm. 2), doc. 31, S. 392f.: »Famosus erat in arte pictoria, ut citra montes sibi similes, ut aiebant, temporibus illis non inveniebatur.«
- 10 Zum Portinari-Altar Dhanens 1998 (wie Anm. 2), S. 250ff.; zuletzt Crum, Roger J., *Facing the Closed Doors to Reception? Speculations on Foreign Exchange, Liturgical Diversity, and the »Failure« of the Portinari Altarpiece*, in: Art Journal 57, 1998, S. 5–13. Zu den Bonkil-Tafeln (Edinburgh, National Gallery of Scotland), ausführlich Dhanens 1998 (wie Anm. 2), S. 302ff. Vermutlich hat Hugo van der Goes nur die Flügel des Retabels vollendet. Die Mitteltafel fehlt.
- 11 Ridderbos 1991 (wie Anm. 4), S. 190ff., 201ff.; über die einflussreiche Schrift des Gert Groote »De quattuor generibus meditabilium« und andere Traktate.
- 12 Dhanens 1998 (wie Anm. 2), doc. 31, S. 392f.: »Quantum ad anime passiones pro certo scio dictum fratrem conversum fuisse valde gravatum. Habetat enim sollicitudinem maximam quomodo opera perficeret depingenda. Ut tunc dicebatur vix in IX annis perficere possuit.«
- 13 Siehe Dhanens 1998 (wie Anm. 2), doc. 27, S. 390.
- 14 Ridderbos 1991 (wie Anm. 4), S. 213ff.
- 15 Das berichtet 1495 der Nürnberger Hieronymus Münzer nach einem Besuch in Gent. Dhanens 1998 (wie Anm. 2), S. 61., doc. 29, S. 391: »Item quidam alius magnus pictor supervenit volens imitari in suo opere hanc picturam et factus melancolicus et insapiens.«; ebenfalls Ridderbos 1991 (wie Anm. 4), S. 213. Auch wenn er Jan van Eyck nur selten offen zitiert, den Willen, den Genter Altar zu übertreffen, kann man in den meisten seiner Werke (besonders im Wiener Diptychon und in den Bonkil-Tafeln in Edinburgh) deutlich erkennen.
- 16 Brügge, Groeningemuseum, Eichenholz, 148 x 122 cm. Die Tafel ist, wie man an der getreuen Kopie in der Kathedrale von Brügge prüfen kann, an allen vier Seiten etwa um 5 cm beschnitten. Dhanens 1998 (wie Anm. 2), S. 335. Über die Umstände des Auftrags gibt es keine Überlieferung. Die Altartafel stammt aus der Dünenabtei in Koksijde, wo sie in einem Inventar des späten 18. Jahrhunderts erwähnt ist. Dass sie für diese Zisterzienserabtei bestimmt war, ist gut möglich, denn aus der gleichen Abtei stammt auch die erwähnte Kopie des Bildes aus dem 16. Jahrhundert. Koslow 1979 (wie Anm. 4) sieht in Jean Crabbe, 1457–1488 Abt der Dünenabtei, den Auftraggeber. Er habe damit die Marienkapelle, in der täglich Seelenmessen für die verstorbenen Äbte gelesen wurden, ausstatten wollen.
- 17 Man vergleiche den »Marienod« des Altars von St. Wolfgang, den Michael Pacher zur gleichen Zeit (1481) vollendete, um die Unterschiede zu einer die Verkürzungen betonenden perspektivischen Malweise zu sehen. Auch Pacher wählt eine Sicht vom Fussende des Totenlagers aus, zeigt den Leichnam aber als Meisterstück einer von Italien geprägten perspektivischen Verkürzung. Zu Pachers Bild: Koller, Manfred, *Der Flügelaltar von Michael Pacher in St. Wolfgang*, Wien/Köln/Weimar 1998, S. 48, Tf. 89.

- 18 Belting/Kruse 1994 (wie Anm. 2), S. 242, wählen eine seltsame Formulierung, um die Lichterscheinung zu charakterisieren: »Wider die Naturgesetze erscheint die himmlische Aureole über der Verstorbenen.« Vielleicht will Hugo aber die Grenzen dieser Natur zeigen, indem er die Gesetze himmlischer Natur dagegen setzt. Er kann das paradoxerweise nur innerhalb der Grenzen menschlicher Wahrnehmung.
- 19 Es ist in der Ikonographie des »Marienbildes« aussergewöhnlich, dass die Seele der Maria nicht bei Christus ist. Ist mit der segnend einladenden Geste Christi zugleich die leibliche Aufnahme Marias alludiert? Diese erfolgt, der Legende nach, erst zu einem späteren Zeitpunkt, nachdem Maria zu Grabe getragen worden war. Die offenen Arme Christi haben jedenfalls den Effekt, dass der Betrachter die Gnade des Erlösers besser auch auf sich beziehen kann. In der unten besprochenen Miniatur eines Stundenbuchs ist es genauso. Ein Kupferstich Martin Schongauers, Sander (wie Anm. 2), Abb. 88, über dessen Beziehung zum »Marienbild« des Hugo van der Goes immer wieder gemutmasst wird, verzichtet sogar ganz auf die himmlische Erscheinung. Zu den offenen Fragen der möglichen und unmöglichen gegenseitigen Abhängigkeiten vor allem Sander 1992 (wie Anm. 2), S. 204ff. Im Polyptychon des Bernard von Orley in Brüssel aus dem Jahr 1520 lebt in der Position des Totenbettes die Tradition des Hugo van der Goes fort, kombiniert diese Szene aber mit der leiblichen Aufnahme Mariens durch die Trinität anstelle der Christuserscheinung. Abbildung in: *Hooglied. De Beeldwereld van Religieuze Vrouwen in de Zuidelijke Nederlanden, vanaf de 13de eeuw*, Ausst.-Kat., hrsg. von Paul Vandenbroeck, Brüssel 1994, S. 100, Abb. 69. Ich danke für diesen Hinweis Dagmar Eichberger (Saarbrücken).
- 20 Darauf verweist schon Ridderbos 1991 (wie Anm. 4), S. 56f.
- 21 Das machen Detailaufnahmen deutlich, z. B. Belting/Kruse 1994 (wie Anm. 2), Tf. 199–201; Dhanens 1998 (wie Anm. 2), Tf. 348 und 351.
- 22 In ihm glaubt Dhanens 1998 (wie Anm. 2), S. 358, ein Selbstbildnis erkennen zu können, zumindest sei der Apostel mit dem Buch eine Anspielung auf eine Identifizierung mit dem Maler. Ich bin in diesem Punkt skeptisch. Immer wieder trifft man in der Literatur auf die Spekulation, der Maler habe in den Aposteln seine Mitbrüder im Kloster Rodendaele porträtiert. Ich halte das für wenig wahrscheinlich. Ein Realismus wie dieser bindet sich an Typen und ist nicht auf Porträtsitzungen angewiesen. Wenn man Mitglieder einer Mönchsgemeinschaft als Besteller ansieht, so hätten einzelne ihren Platz im Stifterbild auf den (vermutlich ehemals vorhandenen) Seitenflügeln haben können. Es wäre ungewöhnlich, wenn der Maler sie als Kryptoporträts in Apostel verwandelt hätte.
- 23 Panofsky 1958 (wie Anm. 4), S. 338f. Panofsky meint, das irrational weisse Licht komme von links vorn. Dem möchte ich widersprechen. Es ist ein senkrecht streiflicht, das auf die Gesichter der Apostel fällt. Auffälligerweise sagt Panofsky kein Wort über die Lichterscheinung Christi, obwohl er so intensiv vom Licht des Bildes spricht.
- 24 Die Vision perforiert eine Wirklichkeit, die gerade darum doppelt realistisch wirkt. Es ist interessant, den an eine Laterna Magica erinnernden Effekt der Christusvision in Hugos Bild mit der perforierenden Röhre ins Jenseits zu vergleichen, die in Hieronymus Boschs rätselhafter Tafel mit Auferstehenden in Venedig (Palazzo Ducale) im heutigen Betrachter Assoziationen zu entsprechend geschilderten Nahtoderlebnissen auslöst. Siehe auch Reuterswärd, Patrik, *Hieronymus Bosch's Four Afterlife Panels in Venice*, in: *artibus et historiae* 24, 1991, S. 29–36, S. 31.
- 25 Wieviele Hände es gibt! Trotz des Gedränges der Apostel ist nur eine einzige verdeckt.
- 26 Wie schon Belting/Kruse 1994 (wie Anm. 2), S. 242, festgestellt haben, wird die Kerzenflamme vor dem Windzug abgeschirmt, den die Erscheinung Christi verursacht. Dann wäre die göttliche Anwesenheit immerhin in dieser Weise physisch spürbar.
- 27 Deutlich im Detail bei Dhanens 1998 (wie Anm. 2), Tf. 349.
- 28 Zuletzt Gassner, Hubertus, in: *Die Nacht*, Ausst.-Kat. Haus der Deutschen Kunst, München 1998/99, S. 40ff. Zwei Varianten von Geertgen tot Sint Jans sind in London (National Gallery) und Barcelona (Diözesanmuseum) um 1485 (ebd. Tf. 2, S. 184, S. 499f.); eine Wiederholung des Michel Sittow in Annaberg-Buchholz (ebd. Tf. 1, S. 182, S. 605) um 1500–1510.
- 29 Eine gute Abbildung bei Belting/Kruse 1994 (wie Anm. 2), Tf. 178.
- 30 Walker, Robert M., *The Demon in the Portinari Altarpiece*, in: *Art Bulletin* 42, 1960, S. 218f. Sein Versuch, den Dämon nach der Legenda Aurea in einen nachvollziehbaren Sinnbezug zur Anbetungsszene zu bringen, krankt daran, dass kein anderes Bild dieser Thematik den Teufel einführt und auch daran, dass der mögliche didaktische Zweck den Blicken sorgsam verborgen bleibt.
- 31 Dass hier nicht ausreichend zwischen den unterschiedlichen historischen Melancholiebegriffen differenziert werden kann und auch nicht Bezug genommen wird zum heute üblichen Sprachgebrauch, liegt in der Fülle und Vielschichtigkeit der Materie begründet. Siehe Starobinski, Jean, *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*, Basel 1960; Tellenbach, Hubert, *Melancholie. Zur Problemgeschichte, Typologie, Pathogenese und Klinik*, Berlin/Göttingen/Heidelberg (1961) 1983.
- 32 Ridderbos, Bernhard, *Die »Geburt Christi« des Hugo van der Goes. Form, Inhalt, Funktion*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 32, 1990, S. 137–152; Belting/Kruse 1994 (wie Anm. 2), S. 121.
- 33 Ich lehne mich mit dieser Formulierung an Dhanens 1998 an (wie Anm. 2), S. 333: »composition close mais visionnaire«.
- 34 Belting/Kruse 1994 (wie Anm. 2), S. 242: »Sogar der heilige Narr hat Zutritt zu dem Ereignis.«
- 35 Diese Beobachtung verdanke ich dem Neurologen und Epilepsieforscher Dieter Janz, der im noch stärker verdrehten und divergierenden Blick des epileptischen Knaben in Raffaels »Transfiguration« eine entscheidende inhaltliche Verknüpfung der unteren und oberen Sphären des Bildes erkannt hat. Siehe Janz, Dieter, *Epilepsy, Viewed Metaphysically. An Interpretation of the Biblical Story of the Epileptic Boy and of Raphael's Transfiguration*, in: *Epilepsia* 27, 1986, S. 317–322.
- 36 Gute Abbildungen bei Belting/Kruse 1994 (wie Anm. 2), Tf. 179, 194.
- 37 Ridderbos 1991 (wie Anm. 4), S. 180, glaubt die beiden Apostel, die in Richtung des Betrachters schauen, durch den Dialog mit dem Betrachter von der Gruppe und von dem Geschehen isoliert. Diese Sicht scheint mir den Bildsinn des inneren Sehens nur teilweise zu erfassen. Die Vision ist in seiner Interpretation eine symbolische Andeutung der Anwesenheit Christi, die sich im Inneren der Apostel zeigt. Die wichtige Nuance betrifft das Verhältnis der beiden Realitäten. Die unsichtbare Realität im Bild ist die stärkere. Jeder der Apostel im Bild führt das auf seine Weise vor, auch diejenigen, die in Richtung Betrachter sehen, sollen dem kundigen Betrachter mitteilen: »Ich sehe die höhere Realität.«
- 38 Die Rolle flämisch/niederländischer Tafelbilder im 15. Jahrhundert ist auf ihre Funktion als fiktionales Visionsbild ihrer Stifter hin untersucht worden von Harbison, Craig, *Visions and meditations in Early Flemish Painting*, in: *Simiolus* 15, 1985, S. 87–118. Es liegt auf der Hand, dass es bei den Aposteln in Hugos Bild und ihrem meditativen Weg nicht um das distanzierte Verhältnis (psychic disjunction) zwischen Stifterperson und imaginiertem Bild geht, sondern um einen Sonderfall intensiver malerischer Reflexion über die verschiedenen Formen der Imagination. Falls die Tafel Flügelbilder mit Stifterporträts besessen haben sollte, wären die Ebenen der Visionsinszenierung noch deutlicher zu scheiden.
- 39 Panofsky 1958 (wie Anm. 4), S. 337.

- 40 Ridderbos 1991 (wie Anm. 4), S. 56ff.; Koslow 1979 (wie Anm. 4). Gegen eine so direkte kausale Verknüpfung zwischen Devotio Moderna und der formalen Gestaltung der Gemälde Hugos wenden sich Sander 1992 (wie Anm. 2), S. 261, Belting/Kruse 1994 (wie Anm. 2), S. 242. Tatsächlich ist zu fragen, ob damit nicht ein Mythos begründet wird. Wenn uns nicht zufällig Nachricht davon hätten, dass der Maler ins Kloster gegangen ist, würde niemand auf die Idee kommen, die Besonderheit seiner Altarblätter durch Anpassung an die klösterlichen Forderungen zu erklären. Das gleiche Argument kann man allerdings auch gegen den Versuch anführen, Hugos Bild als Ergebnis seiner psychischen Erfahrungen zu sehen, wie es hier von mir versucht wird. Wenn uns Ofhuys nicht den letzten Lebensabschnitt des Malers Hugo van der Goes überliefert hätte, wir kämen wohl kaum auf die Idee, das *Ceuvre* des Meisters auf Zeugnisse psychischer Krisen hin durchzumustern. Auch sein Ruhm als der Genialste unter den niederländischen Malern zwischen Jan van Eyck und Hieronymus Bosch wird, meine ich, durch die Konstellation des Wahnsinns zu grell beleuchtet. Das gehört zur Rezeption, die zu Lebzeiten des Künstlers einsetzt und sehr bald zur Künstlerlegende wird, an der wir auch gegen unseren Willen weiterwirken.
- 41 Sander 1992 (wie Anm. 2), S. 262, 266.
- 42 Dhanens 1998 (wie Anm. 2), S. 336. Ähnlich auch Sander 1992 (wie Anm. 2), S. 261ff.
- 43 Über diese Erfahrungen eines postoperativen Oneiroids habe ich ein Buch geschrieben. Claussen, Peter Cornelius, *Herzwechsel. Ein Erfahrungsbericht*, München 1996. Als Kunsthistoriker habe ich seit diesem Erlebnis verständlicherweise sehr darauf geachtet, ob ich in meiner Arbeit auf Dinge stosse, die sich mit dieser halluzinativen Phase vergleichen lassen. Die bei weitem grösste Nähe in der vormodernen Malerei habe ich in Hugos Marienod gefunden.
- 44 Es ist sehr auffällig, dass im *Ceuvre* des Hugo van der Goes nichts erhalten ist, das mit den erschreckenden Höllenbildern der gleichzeitigen flämischen und niederländischen Malerei zu vergleichen ist. Rogier van der Weyden, Dieric Bouts und Hans Memling dagegen machten gerade mit solchen Schreckbildern Furore. Die Abstinenz des sonst so ehrgeizigen Malers kann nur bedeuten, dass er den Horror im Bild gemieden hat und seine Auftraggeber von ihm auch nichts anderes erwarteten. Die schwankende Einschätzung der Visionen im Mittelalter ist ein Kapitel, das hier nicht aufgerollt werden kann. Johannes Gerson schreibt in *«De distinctione verarum visionum a falsis»* (1401), solche unreinen Visionen seien von Raserei, Manie oder Melancholie verursacht. Siehe Stoichita, Victor I., *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*, in: Bild und Text, hrsg. von Gottfried Boehm und Karlheinz Stierle, München 1997, S. 26f, mit Nachweisen. Allgemein zu dieser Problematik: Benz, Ernst, *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*, Stuttgart 1969.
- 45 Der primäre Betrachter ist naturgemäss immer der Auftraggeber des Bildes, den wir uns im Gebet vor dem Altarbild vorzustellen haben, ähnlich wie ihn Stifterbilder der Niederländischen Malerei darstellen. Ob diese Situation, deren Realitäts- und Imaginationsebenen Harbison (wie Anm. 38) untersucht hat, in Hugos Bild ehemals durch Stifterflügel deutlich gemacht war, ist ungewiss.
- 46 Berlin, Staatl. Museen. Siehe Belting/Kruse 1994 (wie Anm. 2), Tf. 96, S. 183. Auch Memlings Vision des Himmelskreises in der »Johannesapokalypse« (1479) wäre in diesem Zusammenhang zu nennen (Johannesaltar, Brügge, Memlingmuseum). Im Gegensatz zur Vision im »Marienod« des Hugo van der Goes umschliessen die Ringe der Aureole nicht einen Licht-, sondern einen Dunkelraum. Siehe Belting/Kruse 1994 (wie Anm. 2), Tf. 215, S. 248ff. Ringbom, Sixten, *The Delft Master's Holy Family*, in: Simiolus 19, 1989, S. 181–190, hat eine ganze Reihe von Beispielen von umgrenzten Feldern zusammengestellt, die als Bild im Bild in unterschiedlichen Funktionsbereichen wie bei der Vision eine zweite Realität, jedenfalls in der Bildsyntax Fremdkörper bilden.
- 47 *Fleur des Histoires*, Brüssel, Bibliothèque Royale Albert I., Ms. 9231, fol. 236r. Sander 1992 (wie Anm. 2), Abb. 89, S. 208f.; zu dieser Handschrift siehe: *La Librairie de Philippe le Bon, Bibliothèque Albert I.* Ausst.-Kat., hrsg. von Georges Dogaer und Marguerite Debae, Brüssel 1967, Nr. 175, S. 118f.; Avril, François/Reynaud, Nicole, *Les Manuscrits à Peintures en France, 1440–1520*, Paris 1993, S. 73ff., mit einer etwas früheren Datierung. Ich verdanke diese Hinweise ebenfalls Dagmar Eichberger (Saarbrücken).
- 48 Solche sind die Ezekeilvision, die Himmelfahrt des Elias, die Verklärung (Transfiguration) Christi auf dem Berg Tabor, Himmelfahrt und Auferstehung Christi, die Assumptio Mariae (Letztere allerdings aus Apokryphen entwickelt) oder das Weltgericht mit den verschiedenartigen apokalyptischen Visionen nach den Evangelisten Matthäus und Johannes. Eine kunsthistorische Untersuchung, die sich mit der künstlerischen Umsetzung von Visionen im Mittelalter beschäftigt, ist mir nicht bekannt, selbst nicht im Umkreis der Forschungen zum »Liber Scivias« der Hildegard von Bingen. Einige Aspekte des Themas einschliesslich seiner Bedeutung für die Moderne bei Claussen, Peter Cornelius, *Visionen – virtuelle Welten im Kopf*, in: Unimagazin. Die Zeitschrift der Universität Zürich 2, 1997, S. 18–27.
- 49 Einen überzeugenden Versuch, Visionsbilder unter kunsthistorischen Fragestellungen und nach Äusserungen barocker Maleritheoretiker zu sichten und zu systematisieren, hat an überwiegend spanischem Material der Gegenreformation Victor I. Stoichita 1997 (wie Anm. 44) unternommen.
- 50 Siehe dazu meinen in Anm. 1 zitierten Beitrag.
- 51 Vielleicht ist solches aber eine Selbstverständlichkeit. Hans Belting äussert sich ausgehend von der Berliner Anbetung des Hugo van der Goes in Belting/Kruse 1994 (wie Anm. 2), S. 122: »Die Malerei war damals auch für den, der sie betrieb, ein Spiegel des Selbst, denn sie fing ebenso bereitwillig die Ordnung in der Welt ein, wie sie, im Falle unseres Malers, das Geheimnis in der menschlichen Seele aufspürte.«
- 52 Rupprich, H. (Hrsg.), *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, 3 Bde., 1956–1969, Bd. 1, S. 28: »Darnach ist Albrecht Dürer, mein lieber Vater, in Teutschland kommen, lang in Niederland gewest bej den grossen künnstern [...]«
- 53 Ebd., S. 155: »Item als jch bin gewest in des von Nassau hauss, do hab ich gesehen das gut gemähl in der capellen, das meister Hugo gemacht hat.«; S. 168: »Darnach furten sie mich gen S. Jacob und liessen mich sehen die köstlichen gemähle von Rudiger [Rogier van der Weyden] und Hugo [van der Goes], die sind beede gross maister gewest.«
- 54 Siehe oben Anm. 15.
- 55 Ich muss betonen, dass ich Künstlermelancholie hier anders und enger gebrauche als Erwin Panofsky »melancholia artificialis«. Ich spreche nicht von einer an den Grenzen ihrer Erkenntnis verzweifelnden Melancholie.
- 56 Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz, *Dürers Melencolia I. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, (Studien der Bibliothek Warburg 2), Leipzig 1923; Panofsky, Erwin, *Albrecht Dürer*, Princeton 1943 (dt. Ausg.: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München 1977); Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz, *Saturn and Melancholie. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London 1964 (dt. Ausg.: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt 1992); Büchsel, Martin, *Die gescheiterte »Melancholia Generosa«*. *Melencolia I*, in: Städel Jahrbuch N. F. 9, 1983, S. 89–114; Hoffmann, Konrad, *Dürers Melencolia*, in: Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift Günter Bandmann, hrsg. von Werner Busch, Reiner Hausscherr, Berlin 1978, S. 251–279; Anzelewsky, Fedja, *Dürer – Werk und Wirkung*, Erlangen 1988; Böhme, Hartmut, *Albrecht Dürer. »Melencolia I«*. In: *Im Labyrinth der Deutung*, Frankfurt a. M. 1989; Schuster, Peter-Klaus, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, 2 Bde., Berlin 1991; Bałus, Wojciech, *Dürer's Melencolia I: Melancholy and the Undecidable*, in: *artibus et historiae* 30, 1994, S. 9–21.
- 57 Sie werden zumeist als wässrige Pflanzen gedeutet, die gegen die Austrocknung durch die Melancholie helfen sollen. Ihre botanische Bestimmung scheint aber nicht möglich. Siehe Böhme 1989 (wie Anm. 56), S. 18, der auf eine Vielfalt von Deutungsmöglichkeiten hinweist. Selten wird beachtet, dass der Kranz in jedem Fall eine Auszeichnung bedeutet.

- 58 Schuster 1991 (wie Anm. 56), S. 19: »Schlüssel betewt gewalt, pewtell (betewt) reichtum.«
- 59 Eine Warnung vor allzu bereiter Exegese selbst in diesem Fall sollte Dürers gleichzeitiger Kupferstich »Die Madonna an der Stadtmauer« sein, auf dessen ähnliche Grunddisposition zuletzt Balus 1994 (wie Anm. 56), S. 14f., hingewiesen hat. Auch die Maria trägt einen grossen Schlüsselbund und eine Geldkatze am Gürtel. Im Prinzip könnte man auch behaupten, Dürer habe seine Erklärung auf diese Gerätschaften Marias bezogen.
- 60 Klibansky/Panofsky/Saxl (dt. Ausgabe 1992) (wie Anm. 56), S. 59ff. (griechisch-deutsch).
- 61 Zitiert wird der Untertitel des Buches von Böhme 1989 (wie Anm. 56).
- 62 Balus 1994 (wie Anm. 56), S. 9ff., sieht darin eine formale und inhaltliche Kongruenz, die er zum wesentlichen Inhalt erklärt und als das Unentscheidbare/Unentschiedene (the undecidable) bezeichnet.
- 63 Rupprich 1956–1969 (wie Anm. 52), II, S. 92: »Daz sext, ob sich der jung zw fill übte, do fan jm dy Melecoley über hant mocht nemen, daz er durch kutzwelech seiten spill zw leren do von gezogen werd zw ergetzlikeit sein geplütz.« Dürer zitiert mit dem kurzweiligen Saitenspiel fast wörtlich die deutsche Ausgabe des Marsilio Ficino (Augsburg 1506). Ein Beweis, dass er Ficanos Schrift tatsächlich kannte und auf die Ausführungen zur Melancholie hin gelesen hat!
- 64 Der Zugang werde allerdings durch den Steinquader erschwert. Rupprich 1956–1969 (wie Anm. 52), I, S. 319. Ausführlich Heckscher, William S., *Melancholia (154). An Essay in the Rhetoric of Description by Joachim Camerarius*, in: Joachim Camerarius (1500–1575). Beiträge zur Geschichte des Humanismus im Zeitalter der Reformation, hrsg. von Frank Baron, München 1978, S. 32ff. Heckschers Interpretation löst sich aber von einer buchstäblichen Lesung.
- 65 »Commentarius de anima«, Wittenberg 1548. Siehe Rupprich 1956–1969 (wie Anm. 52), I, S. 319: »Multo generosior est melancholia, si coniunctione Saturni et Jovis in libra temperetur, qualis videtur Augusti melancholia fuisse. De Melancholicis ante dictum est, horum est mirifica varietas. Primum illa heroica Scipionis, vel Augusti, vel Pomponii Attici, aut Dureri generosissima est, et virtutibus excellit omnis generis, regitur enim crasi temperata, et oritur a fausto positu syderum.« Darauf hat zuerst hingewiesen Warburg, *Aby, Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, in: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse 26, 1920, S. 4–103, hier S. 61f.
- 66 Klibansky/Panofsky/Saxl (dt. Ausgabe 1992) (wie Anm. 56), S. 483.
- 67 Böhme 1989 (wie Anm. 56), S. 23f., sieht »spielerisch übende, ungereifte (Er-) Kenntniss« und eine reflexionslose Vorstufe des Wissens und Könnens.
- 68 Letzteres suggeriert Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, Bd. 3, 1981, S. 132ff., über die Melancholie Dürers: »Umgeben von Dingen des Forschens, des Bauens und des letzten Erkundens war sie hervorgegangen aus einer kindlichen Existenz [...]«
- 69 Böhme 1989 (wie Anm. 56), S. 20ff., gibt eine kurze Zusammenstellung widersprüchlicher Meinungen, die sich noch erheblich fortsetzen liesse. Die meisten der Meinungen sind bei Schuster in übersichtlicher Form nachzulesen. Ich selber habe ursprünglich an eine Anspielung auf die Wechselhaftigkeit menschlichen Glücks gedacht. So wie der Kleine auf dem Steinrad sitzt, vielleicht mit geschlossenen Augen oder gar blind, schien er mir zu einer Iustitia oder Fortuna zu passen. Das erscheint mir heute ausgeschlossen. Der Mühlstein ist kein bewegliches Glücksrad.
- 70 Rupprich 1956–1969 (wie Anm. 52); siehe auch Heinrich Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 1926 (1. Ausg. 1905), S. 252.
- 71 Fehl, Philipp P., *Dürer's Literal Presence in his Pictures. Reflections on his Signatures in the Small Woodcut Passion*, in: Der Künstler über sich in seinem Werk, Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989, hrsg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 191–244, 205ff. Fehl hat mit weiteren Überlegungen der bildlichen Namensforschung und -allegorese bei Dürer Tür und Tor geöffnet.
- 72 Wenn in der Literatur immer wieder behauptet wird, es handle sich um Werkzeuge der Steinmetzen, so ist das nicht richtig. Die einzige Ausnahme unter den Schreinerwerkzeugen scheint ein Blasebalg zu sein, dessen Spitze unter dem Kleid der »Melancholiehervorschaut. Oder zitiert er hier seinen Acedia-Stich? Darüber und über die Beziehung der »Melancholie« zum Laster der Trägheit weiter unten.
- 73 Vielleicht liegt die Erklärung indirekt im Namen Dürers. Sein Holzschnitt mit dem Familienwappen, das ein aus Holz gezimmertes Tor mit Türflügeln vor Augen führt, macht deutlich, dass er seinen Vaternamen Dürer-Türer als Hinweis auf eine Tür verstanden hat. Sogar Dürers berühmtes Monogramm ist als Anspielung an eine Tür verstanden worden (Fehl [wie Anm. 71], S. 193). Könnte er damit ein Handwerk gemeint haben, Holzbearbeiter wie Tischler oder Schreiner? Das Grimm'sche Wörterbuch kennt allerdings keinen solchen Beruf.
- 74 Alle erhaltenen Studien Dürers bei Rupprich 1956–1969 (wie Anm. 52), I und II.
- 75 Über den unregelmässigen zwölfeckigen Rhomboeder zuletzt Engelhardt, Wolf von, *Dürers Kupferstich »Melencolia I.«*, in: Städel-Jahrbuch, N. F. 14, 1993, S. 173–197. Die hellen Spiegelungen sind als Allusion an einen Totenschädel, der Stich somit auch als Memento Mori angesprochen worden. Siehe Reterswärd, Patrick, *Sinn und Nebensinn bei Dürer. Randbemerkungen zur Melancholia I*, in: Gestalt und Wirklichkeit. Festgabe für Ferdinand Weinhandl, Berlin 1967, S. 411.
- 76 Zuletzt Makowski, Claude, *Albrecht Dürer. Le songe du Docteur et la Sorcière; nouvelle approche iconographique*, Genf 1999.
- 77 Siehe oben Anm. 30.
- 78 Giehlow, Karl, *Dürers Stich Melencolia I und der maxilianische Humanistenkreis*, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 26 und 27, 1903/1904, S. 29–41, 6–18, 57–78. Siehe auch oben Anm. 56.
- 79 Vor allem Klibansky/Panofsky/Saxl (dt. Ausgabe 1992) (wie Anm. 56), S. 370ff., 397ff.; auch Böhme 1989 (wie Anm. 56), S. 60ff.
- 80 Marsilio Ficino, *De vita triplici*, Caregio 1489; ders., *De vita libri tres*, bearbeitet von Martin Plessner, hrsg. von F. Klein-Franke, Hildesheim/New York 1978.
- 81 Klibansky/Panofsky/Saxl (dt. Ausgabe 1992) (wie Anm. 56), S. 493ff. Als gedrucktes Buch kam Agrippas Schrift allerdings erst 1533 heraus. Henricus Cornelius Agrippa ab Nettesheim, *De occulta philosophia*, hrsg. von Karl Anton Novotny, Graz 1967.
- 82 Klibansky/Panofsky/Saxl (dt. Ausgabe 1992) (wie Anm. 56), S. 203ff., S. 468ff.
- 83 Ebd. S. 493ff.
- 84 Eine Zusammenstellung der Meinungen bei Schuster 1991 (wie Anm. 56), S. 18ff. Zu den Verfechtern der Imperativ-These gehört z. B. Büchsel 1983 (wie Anm. 56).
- 85 Übrigens ist das auch genau der Weg, mit dem Dürer seinen erotischen Problemen Herr zu werden versucht.
- 86 Der aber im Leben und in der Gesellschaft gar nicht so leicht festzumachen ist. Im Prinzip sind Epochen-grenzen ständig neu auszuhandelnde Übereinkünfte. Wer die Neuzeit 1789 oder noch später beginnen lässt, hat auch Recht. Sicher ist eigentlich nur, dass wir für irgendeine spätere Zeit im Mittelalter leben werden.
- 87 Siehe oben Anm. 56.
- 88 Siehe oben Anm. 56; auf andere Weise kommt Balus 1994 (wie Anm. 56) zu ganz ähnlichen Aussagen.
- 89 Damit entdeckt Böhme sogar so etwas wie einen Existentialismus vor der Zeit, ohne diesen Begriff zu verwenden.
- 90 Allerdings trifft wohl eher das schöne Lutherwort zu, der die Weisen rügt, die aus den trauernden Dingen eine angenehme Wissenschaft schöpfen. Das entnehme ich Lepenius, Wolf, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt 1969, S. 253. Dieser schliesst sein bemerkenswertes Buch mit dem introspektiven Satz: »So gedeiht im Klima der Melancholie die traurige Wissenschaft.« Sie gedeiht immer noch.

Fotonachweis

Brügge, Groeningemuseum: 1; Bildarchiv Foto Marburg: 4, 5, 6; Fotothek Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich: 2, 3; Graphische Sammlung der ETH, Zürich: 7, II, 12.