

HANNE BERGIUS

Von *Contemplatio dei* zu Putto-Ismus

Über die Wirkungsgeschichte der „Melencolia I“ von Dürer

Unentdeckte Abstraktionsprozesse im Stich Dürers

Die *Melencolia I* (1514) hat durch ihre spannungsreiche hermetische Darstellung, die vielschichtigen Korrespondenzen und ambivalenten Symbolgehalte zu unterschiedlichen Deutungen geführt. Die Protagonisten der Melencolia-Forschung wie Giehlow, Wölfflin, Warburg, Panofsky, Saxl, Klibansky und in jüngster Zeit Schuster haben den Zugang in umfangreichen Studien ideen- und kulturgeschichtlich im humanistischen Denken der Renaissance begründet, wobei sie ikonographische Traditionen ebenso berücksichtigten wie ikonologische Deutungszusammenhänge der Dürer-Zeit. Das Werk stellt demnach eine Synthese aus Temperamenten-Ikonographie und Ikonographie der freien Künste Arithmetik, Geometrie und Astronomie dar.

Unsere Untersuchung deckt bisher nicht gesehene Abstraktionsvorgänge auf, die sich in Polyeder, Kugel und der Kreisform des Mühlsteins hinter den Darstellungen von Melencolia, Putto und Hund verbergen. Diese Abstraktionen verweisen auf das den sichtbaren Erscheinungen zugrundeliegende Weltgerüst der göttlichen *Ordo* und deuten auf Sinn und Streben der *Contemplatio dei* der Melencolia.

Betrachten wir unter diesem Aspekt zunächst die Kugel: Es besteht eine formal-abstrakte dreidimensionale Interdependenz zwischen dem Umfang der Kugel und dem Umfang des Kopfes der Melencolia im Verhältnis 1:1 ebenso wie zwischen Kugel und Putto. Ein solcher Bezug findet sich ebenfalls zwischen der Mühlstein-Form und dem in-sich-gerollten Hund. Auch der Polyeder stellt mehr dar als nur ein stereometrisches Probestück der Zeit: Er ist die Abstraktion des Körpers der Melencolia im Verhältnis 1:2. Seine regelmäßig-unregelmäßige Form erklärt sich aus seiner Analogie zur sitzenden Figur der Melencolia.

Wie lassen sich diese Bezüge aus dem Werk Dürers erklären? Sie sind zunächst auf seine Proportions- und Perspektivstudien zurückzuführen, die er in seinen Lehrbüchern zusammenfaßte. Das Einschließen von

Körpern und Gliedern in Quadern, Obelisksen und Kuben legte er in seinem IV. Buch *Von menschlichen Proportionen* (1528) nieder. Die Messung des Körperaufbaues in Länge, Breite und Tiefe sowie der Einfluß der perspektivischen Verkürzung auf die Darstellung von dreidimensionalen Körpern führte zu einer mathematischen Klärung plastischer Vorstellungen.

Die Geometrie wurde als göttlicher Weg der Erkenntnis beschritten; planimetrische Grundformen des Kreises, des Quadrates und des Dreiecks waren schon dem Christus-Selbstportrait des Künstlers von 1500 als makrokosmische Strukturen einbeschrieben. Hier in der *Melencolia* ist es die Stereometrie, die weit vordringt in makrokosmische Abstraktionsbereiche, eine Übereinstimmung mit mikrokosmischen Erscheinungsformen beschwörend.

Nach neuplatonischer Vorstellung, die Dürer durch das Werk *De vita triplici* (dtsh. 1496, gekürzt) von Ficino bekannt war, scheiden sich die gottebenbildliche Vernunft bei ihrem Streben nach göttlicher Erkenntnis vom Körper und die Formen von der Materie, wohingegen Körper und Sinne diese täglich wieder zum irdischen Dasein zurückdrängen. Die Trennung von Körper und Vernunft, die Spannung zwischen Eringen und Verlieren göttlicher Erkenntnis prägt das beziehungsvolle Verhältnis zwischen Polyeder und Melencolia; sie prägt ihre intelligible Trauer, die sie zu einem immerwährenden kontemplativen Streben zwingt, mal in den niederen, mal den höheren Stufen göttlicher Erkenntnis, mal vom Absturz bedroht, mal von höchster Erleuchtung emporgezogen.

Im Kontext der neuplatonischen *Contemplatio dei* versinnbildlicht der Polyeder das abstrakte Abbild der Seele, die sich vom Körper der Melencolia gelöst hat. Die Lösung der Seele vom Körper als Stufe der „vacatio“ entspricht der Vorstellung von der Befreiung des stofflich gefesselten Menschen zur reinen, göttlichen Geistigkeit. Die göttliche Erkenntnis ist jeweils nur von kurzer Dauer, weil der Mensch durch die Bedürfnisse des Körpers und des irdischen Lebens,

vor allem durch die Vergänglichkeit, gehindert wird, darin zu verharren; so muß die Seele nach einem kurzen Augenblick der absoluten Vollendung in den Bereich der gewöhnlichen Erfahrung zurückkehren. Ficino verglich die *Contemplatio dei* mit einem hochgeworfenen Stein, der nur für einen Augenblick in höchster Höhe verweilen kann, ehe er durch seine Schwere zur Erde zurückfällt.

Die stereometrische *Abstractio* der Seele ist die gestaltgewordene Stufe der göttlichen Erkenntnis der Melencolia, die sich der ständig neuen Frage stellt, wie denn die göttliche Wahrheit erreicht und erhalten werden kann. Das Kohlebecken und der Hammer zu Füßen des Steines, auch die geometrischen Werkzeuge zu Füßen der Melencolia deuten darauf hin, daß der Polyeder (die Seele, die „vacatio“) immer aufs neue bearbeitet werden muß, um der göttlichen Schönheit und Wahrheit, für die es nach Dürer keine endgültige Lösung gab, nahezukommen.

Die Leiter ist daher nicht nur Sinnbild eines sukzessiven Aufstieges, sondern erinnert eher an das ruhelose Auf und Ab der *Contemplatio dei*. Denn die kaum an ihr Ziel gelangte Seele wird nach neuplatonischer Vorstellung ja sogleich wieder ins Leben gerissen, um alsbald einen erneuten Aufstieg zu wagen.

Diese Ambivalenz bestimmt den meditativen Charakter der Melencolia, die zugleich erdschwer und flügelleicht ist. Da sie Göttliches vernunftmäßig begehrt, wird sie durch keine irdische Erkenntnis befriedigt. Sie strebt danach, dieses Leben als „Traum eines Schattens“ zu überwinden und sich aus der „dunklen Behausung des Körpers“ zu befreien, obwohl sie weiß, daß sie immer wieder in ihn zurückfallen muß (Ficino).

Aus dieser Spannung hat Dürer auch die weiteren Bezüge zwischen *Abstractio* und *Concretio* gestaltet: Kugel, Kopf und Putto sind abbildhafte Stadien der göttlichen Erkenntnis. Die Kugel als „forma perfectissima“ in der platonischen Ontologie mathematischer Formen ist der vollkommenste in sich zentrierte Körper und die Urform des absolut Schönen – zugleich als Abbild der Welt jedoch auch „irdischer Natur“. Durch die Analogie Kugel und Kopf wird dessen gottebenbildliche Vernunft, dessen Erkenntnis- und Wahrnehmungsfähigkeit, die sich bis zu den astronomischen Phänomenen erhebt, aber auch seine kontemplative Inwendigkeit, sinnbildhaft gewürdigt.

Der Bezug von Kugel und Putto erweitert die geniale Konzentrationsfähigkeit der *Contemplatio dei* der Melencolia auf ihre Einheit mit der praktischen Tätigkeit hin. In Kopfhöhe der Melencolia stellt der

Putto auf dem Mühlstein eine ganz in seine Aufgabe zentrierte Figur dar, die das in der Astronomie-Ikonographie geläufige Motiv des schreibenden Schülers im Verhältnis zum kontemplativen Astronomen aufgreift. Der Putto bringt die göttlich inspirierten Ideen der Melencolia zu Papier. Seine Praxis bestätigt die Theorie. In Melencolia und Putto daher Sinnbilder des „gedankenlosen Tuns“ und des „tatenlosen Denkens“ (Panofsky) zu sehen, widerspricht ihr gleichberechtigter sinnbildhafter Bezug zur Kugel. Der Zirkel in der Hand der Melencolia verweist nicht auf Untätigkeit, sondern auf eine höchst zentrierte Mitte, um die sich alles dreht, ebenso wie die Instrumente des Wägens und Messens an der Wand hinter der Melencolia – die Waage, die Glocke, die Sanduhr. Diese Instrumente versinnbildlichen eine Konzentration, die nach neuplatonischer Vorstellung vor allem die Seele leisten muß – von außen zu den inneren Dingen wie von der äußeren Kreislinie zum Kreismittelpunkt, zum Zentrum des Menschen vorzudringen.

Abstractio und *Concretio*, Gottebenbildlichkeit und Erdverbundenheit liegt ebenfalls Hund und Mühlstein zugrunde. Sie stellen niedere Stufen der Konzentration der *Contemplatio dei* – der Melencolia dar, deren Kraft auch in die Dinge und Lebewesen, die um sie lagern, eingegangen ist: Der ruhende Hund tritt hier zunächst als der übliche Begleiter des Gelehrten auf. Er schläft in sich gerollt und versinnbildlicht eine untere Stufe konzentrierter innerer Erfahrung. Denn der Schlaf war nach Ficino eine der Stufen, in denen sich der Körper leicht von den Dingen lösen kann, um es seiner Seele zu ermöglichen, zur *Contemplatio dei* aufzusteigen. Untätigkeit und Einsamkeit waren nach Ficino weitere Stufen der Befreiung der Seele vom Körper. Je mehr der äußere Akt nachlasse, je mehr werde der innere Akt gesteigert. Im ruhenden Hund sehen wir also eine Stufe der „vacatio“, seine Neigung zu Schreckensträumen und Trauer sind hingegen gebannt. Der Mühlstein korrespondiert zur Schlaflfläche des Hundes. Wie schon bei Kopf und Kugel offenbart dieser Bezug zwischen belebter und unbelebter Materie die göttliche Konzeption einer Weltordnung, die Mikrokosmos und Makrokosmos gleichermaßen zugrunde liegt. Das Zurruhegekommene, Insichruhende dieser Form wird durch die Lage des Mühlsteins unterstrichen. Er ist an die Mauer gelehnt, abgenutzt, ausgemahlen, mit einem Tuch bedeckt.

Magisch erfüllt also die innere Konzentration der *Contemplatio dei* nicht nur die Melencolia selbst, sondern die Dinge um sie. Auch das Jupiterquadrat – wie schon mehrfach festgestellt – verweist durch die

Bannung der saturnischen Kräfte auf divinatorische Geisteskonzentration.

So erscheint der vordere Bild-Ort, aus den Niederungen der Stadt und des Wassers enthoben, als ein in sich ruhender, von gottebenbildlicher Vernunft gestalteter Raum; weiter draußen in der Natur wirken noch ungebundenere, freiere Kräfte und Wesen. Während Schuster den Bereich der Unbeständigkeit und der Wechselhaftigkeit auf die gesamte linke Bildhälfte bezieht und sie der *Fortuna* zuschreibt und den Bereich der rechten Bildhälfte der *Virtus* zuordnet, sehe ich eine Gegensätzlichkeit vielmehr zwischen Vorder- und Hintergrund, zwischen den in sich ruhenden Kulturerscheinungen um die *Melencolia* und der Unruhe der Naturerscheinungen am Himmel. Die Präsenz des fledermausähnlichen Wesens mit dem sich schlängelnden Drachenschwanz und der stürzende Komet zeigen an, daß es der *Melencolia* nicht gelungen ist, die Welt im ganzen durch ihre gottebenbildliche Vernunft zu beherrschen. Auch der Mondregenbogen läßt keine versöhnlichen Schlüsse zu.

Die kometischen Kräfte, damals ein Grenzphänomen der astronomischen Wissenschaft, und die dämonischen Mächte der Natur bleiben im Grunde ungebändigt; sie erscheinen zwar in den Hintergrund gedrängt, von dort können sie jedoch jederzeit die geniale Kulturlandschaft der *Melencolia* nicht nur bedrohen, sondern auch zerstören, den Turm der Weisheit, der als Unterbau eines Horologiums oder Observatoriums die Bastion des geistigen, melancholischen Menschen darstellt.

Dürer kleidet also seine neuplatonisch bestimmten Vorstellungen von Gott und Welt in zeitgemäße Allegorien (Melancholie, Putto, Hund) und stellt gleichzeitig deren Ideen als Abstraktionen dar (Polyeder, Kugel, Kreisform des Mühlsteins). Sein Stich läßt sich also auf mehreren Verständnisstufen lesen: dem real geschauten, dem symbolisch-allegorischen und dem abstrahierten Bildgehalt.

Sinnliche Fülle göttlicher Erkenntnis im Barock

Anfang des 17. Jahrhunderts wird die melancholische Kontemplation in den Niederlanden in sinnlicher Fülle überschwenglich gefeiert. Die Leistungen dieser Epoche erscheinen geradezu mit den Begabungen des melancholischen Temperamentes verknüpft. Seine göttliche Erkenntnisfähigkeit wird von Jan Brueghel und Peter Paul Rubens 1617 mit der Allegorie des *Gesichtes* verbunden. (Abb. 2) In diesem Werk aus der fünfteiligen Gemäldefolge über die Sinne entfalten

sich die Phänomene eines goldenen Zeitalters des Friedens, der Künste und der religiösen Liebe als gegenreformatorisches Leitziel.

Die Kontemplation findet in einem „Theatrum sapientiae“ statt, in einer Sammlung von *Res melancholicae*, zu denen in der Tradition der *Melencolia* von Dürer etwa das Buch, die Werkzeuge, der Geldbeutel gehören, der für ihn sinnbildlich „Gewalt“ als Verfügung über die Welt kraft göttlicher Inspiration, wissenschaftlicher Theorie und angewandter Praxis darstellte. Darüber hinaus finden sich auch eine Reihe geometrischer und astronomischer Geräte. Nicht mehr der Zirkel, sondern das 1611 von Kepler erfundene Fernrohr ist eines der Hauptattribute der melancholischen Personifikation. Lupen und Brillen verweisen auf die Erweiterung wissenschaftlichen Sehens. Die Allegorie selbst sitzt in einem weiten Netz von Entsprechungen, die über die Astronomie und Geometrie hinaus eine Vielfalt von Dingen des Mikro- und Makrokosmos umfassen und verknüpfen, unter ihnen *Naturalia*, *Artificialia*, *Antiquita* und Werke der Kunst, vor allem von Rubens. Die Fülle der *Res melancholicae* bewirkt, daß die Personifikation, im Gegensatz zu Dürers Stich, nicht mehr bildbestimmend ist, sondern in der Gesamtheit der Erscheinungen aufgeht. Nicht nur das Visionäre der Allegorie steht im Vordergrund, sondern auch das Sehen und Schauen des Betrachters, der die geistige Durchdringung des *Orbis pictus* leistet.

Brueghel überlagert in *Das Gesicht* die melancholische Allegorie mit der Erscheinung der *Venus coelestis*, die dem Putto, auf ein Gemälde der *Wunderheilung Christi*weisend, die göttliche Liebe erläutert. Dürers *Melencolia* war in ihrem Streben nach Wahrheit mit dem Putto durch die Konzentration der Kontemplation wortlos verbunden, Brueghels Hauptfigur kann, sich im Besitz der Wahrheit wahnend und diese in der Fülle der Erscheinungen ausdeutend, über die göttliche Liebe lehren, die Ficino in seinem Werk *In convivium Platonis sive de amore* (1496) veranschaulichte: Göttliche Schönheit und göttliche Liebe verbreiten ihren Abglanz im Licht, der an den Körpern wiedererscheint. Alle Dinge und Werke des Bildes stehen in diesem göttlichen Licht, das Mikro- und Makrokosmos gleicherweise durchdringt; nur wenige, wie die Muschel rechts und die Blumen links oben, verweisen auf die Kürze, den Verfall und die Begrenztheit des Lebens.

Der Verlust des Putto im 19. Jahrhundert

Am Ende des 18. Jahrhunderts war die Hoffnung, in der *Contemplatio* zur göttlichen Erkenntnis vorzudringen, verloren. Die religiöse Tradition hatte ihre überwältigende, den Sinn der Geschichte bestimmende Kraft eingebüßt. „Die Zeiten sind nicht mehr“, sagt Novalis in *Heinrich von Ofterdingen* (1802), „wo zu den Träumen göttliche Gesichte sich gesellten... In dem Alter der Welt, wo wir leben, findet der unmittelbare Verkehr mit dem Himmel nicht mehr statt.“ (I, 1)

In der 1778-1780 entstandenen, mit Sepia getönten Rötelsezeichnung Füsslis *Der Künstler, verzweifelt vor der Größe der antiken Trümmer* (Abb. 3) lösen die zerborstene Hand mit dem Imperatorgestus und die Berührung vom Fuß des antiken Kolosses von Kaiser Konstantin I. bei dem Jüngling melancholische Kontemplation aus. Vor seinen Augen, die er mit der Hand bedeckt, läßt er, ganz in sich gekehrt, die Erhabenheit und Größe Roms und die Macht des Imperators, der zugleich Konstantinopel als christliche Bastion gründete, erstehen und erfährt dabei zugleich die Schwäche des eigenen Vermögens historischer Sinngebung. Die Melancholie wird aus ihren allegorischen Zusammenhängen gelöst und als individuelle Seelenstimmung dargestellt. In der Trauer des Jünglings um die Vergänglichkeit menschlicher Größe und den Verlust des christlich-römischen Weltbildes mischt sich die Angst vor der eigenen entwindenden Realität und einer leeren Unendlichkeit. Das Dürersche Streben nach göttlicher Erkenntnis, die Brueghel/Rubensche Entfaltung göttlicher Liebe ist einer tiefen Resignation und Sehnsucht zugleich gewichen. Die Harmonie von Mikro- und Makrokosmos ist verschwunden.

In einer anderen Darstellung der *Melancholie* (um 1777, Abb. 4) von Füßli erwächst die Trauer aus der resignativen Einsicht in die Unerklärbarkeit der Welt. Die Melancholie thront zwar als beherrschende Figur im Zentrum des Blattes, jedoch fehlen ihr die Geräte der Praxis, die Füßli als „unnützes Beiwerk“ empfand. Ohne dieses „Beiwerk“ verliert die Melancholie jedoch die handelnde, die realitätsbezogene, praktische Seite ihres Wesens und damit auch den Putto. Sie demonstriert augenfällig das Auseinanderfallen von Theorie und Praxis. Selbst Zirkel und Kugel sind sinnlose Attribute geworden. Die Kugel, eher ein Gefäß, das seinen Inhalt ausschüttet, dient als *Sedes rotunda* einer *Fortuna* der Unbeständigkeit und Wechselhaftigkeit des Schicksals.

Der Künstler des 19. Jahrhunderts wurde zum Sohn einer „gelehrten, gequälten und reflektierenden Gene-

ration“ (Nietzsche). *Vita contemplativa* und *Vita activa* fielen unter dem Sinnverlust traditionsbestimmter Lebensformen auseinander. Der Künstler litt unter seiner gesellschaftlichen Isolation. Hatte noch Dürers *Melencolia* die Weltgesetze strebend zu erkennen und zu ergründen vermocht, so herrscht Füsslis *Melancholie* über nichts. Mit erstarrter Mimik blickt sie auf den Betrachter herab: Sie hat keine andere Botschaft für ihn als die ausweglose, verzweifelte Trostlosigkeit des auf sich selbst zurückgeworfenen Künstlers. In seine Melancholie mischt sich jedoch auch zunehmend Verweigerung gegenüber den falschen Maßstäben und Normen der „Praxis“ der Gesellschaft. Ihre Nachtseiten offenbaren die Wahrheit, die der Tag der Gesellschaft verdrängt.

Groteske Vision ins Leere im 20. Jahrhundert

Am Anfang des 20. Jahrhunderts verbindet *Der Prophet* (1915, Abb. 5) von Giorgio de Chirico die Kontemplation mit dem seit Dürer selten auftretenden Motiv der Geometrie als „Grundlage aller großen Schönheit und aller tiefen Melancholie“. Geometrie ist jedoch nicht mehr Schlüssel göttlicher Erkenntnis, sondern vermag durch die Magie ihrer Zeichen Unruhe und Zweifel auszulösen. Als Opfer ihrer mathematischen Rationalität sitzt die Melancholie-Allegorie verpuppt und erstarrt auf einer hölzernen, leeren Weltbühne. Sie scheint um den Verlust „kultureller Größen“, der „Kraft der Liebe“, des „Wunders der Kunst“, des „Spiels der Kindheit“ zu trauern, wie dies De Chirico in seinen zahlreichen Schriften zur „Metaphysischen Malerei“, vor allem im *Hebdomeiros* (1929) darlegte.

Die einstmalige Symbolfülle des humanistischen „*Orbis scientiae*“ oder des barocken „*Theatrum sapientiae*“ ist verschwunden. Die spärlichen *Res melancholicae* auf dieser entleerten Bühne haben keinen Verweisungscharakter auf einen metaphysischen Sinnzusammenhang mehr; andererseits ist es auch hier nicht gelungen, die magischen Kräfte, die einst von der Natur ausgingen, zu bannen; sie treten dem Menschen jetzt in der hochzivilisierten Welt als Eigenschaften seiner eigenen Produkte entgegen, als „erschreckende List“ der Dinge, die sich „in der Einsamkeit einer unerklärlichen Poesie“ verbirgt.

Der armlose Prophet, dessen grüne hölzerne Flächen auf dem Rücken als gestutzte Flügel erscheinen, vermag nicht mehr zu Gott vorzudringen: Das Augenschema ist nur noch ein groteskes Relikt der visionären *Contemplatio dei*. Der ehemalige Verkünder des Heils hat seine geniale Fähigkeit, Welträtsel zu

lösen, verloren und ist der Zerbrechlichkeit und Flüchtigkeit seines provisorischen Daseins ausgesetzt. De Chirico stellt dieses melancholische Weltbild gerade durch die geometrischen Mittel in Frage, die seit der Renaissance dazu dienten, eine Welt der Harmonie und Anthropozentrik zu entwerfen. Die verzerrte Perspektive erzeugt eine sinnzersetzende Kraft, die zum „Schrecken der Weite“ und zur „Technik des Vakuums“ führt. Das tragische Bewußtsein von Sinnzerfall und Sinnverlust lastet auf dieser melancholischen Allegoriedarstellung.

Wie De Chirico den Verlust der Metaphysik in die Verrätselung seiner Bildsprache hineinlegt, so entwirft Alberto Giacometti in *Lunaire* (1935, Abb. 6) ein hermetisch-surreales Bildgeschehen. Als Bruchstück eines zerstörten Traumbildes tritt aus der nächtlich beschienen Verlorenheit ein stereometrischer Körper, der an den Polyeder der *Melencolia I* erinnert. Das rätselvolle Erscheinen des mehrfach im Werk Giacomettis verfremdeten Polyeders löst in dem über ihm schwebenden Antlitz Erstaunen aus, in das sich Entsetzen mischt. Die Mimik erscheint erstarrt und im „gegenwärtigen Augenblick eingeschlossen“ (Giacometti), der Mund bleibt offen stehen, die Augen starren in absoluter Bewegungslosigkeit, die Augenbrauen sind hochgezogen. Mondhell wirkt dieses Gesicht wie das weißgeputerte eines Pierrot Lunaire – jener clownesken Kunstfigur eines träumend-leidenden Weltverständnisses, dem Arnold Schönberg 1912 nach Texten von Albert Giraud (1884) Weltgeltung verschaffte. Überdies erscheint es wie eine jener Traumvisagen, die Giacometti todesvisionär in seiner autobiographischen Erinnerung *Le rêve, le Sphinx et la mort de T.* (1946) als tote leere Gesichter mit offenem Mund und starrenden Augen darstellte. Nicht nur die Menschen sind dem Künstler entfremdet, sondern er sich selbst auch. Der Pierrot trägt Züge Giacomettis. Gleich einem Mondgestirn leuchtet der lebend-tote Kopf die ihm zugewandte Seite des Polyeders an, der unter ihm zur allegorischen Enträtselung schwebt. Scheint es sich hier um ein schockartiges Entdecken und Wiedererkennen eines längst verschütteten Erinnerungsbildes zu handeln, so verbindet beide, Pierrot und Polyeder, nicht mehr als eine abgründige, beziehungslose Leere. Was interessierte Giacometti an diesem Denkbild der Renaissance, das sich dem Pierrot zugleich zu entziehen scheint, wenn nicht die vergessenen und verlorenen Zusammenhänge zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos?

Der Putto-Ismus als Melancholie-Surrogat

In dem 1977 entstandenen *Selbstporträt mit blauer Gitarre* von David Hockney (Abb. 7) erscheint die ingeniose Melancholie Dürers in der kubistischen Paraphrase einer jener weiblichen nachdenklichen Porträts, die Picasso um 1937/38 malte. Der Putto tritt hier im Künstler Hockney wieder auf als der gelehrige Schüler der genialen Melancholie. Erst in der Auseinandersetzung und mehr noch erst in der Verbindung mit der inspirativen Kraft Picassos gelangt Hockney zu seiner künstlerischen Aussage. In Anspielung an den Kubismus erinnert er an die radikale Umwälzung auf dem Gebiete der Malerei in unserem Jahrhundert, die in Durchdringung und Überlagerung zahlloser Einzelbilder, durch Abstraktionen von Formen, Zerstörung des Abbildes und der Perspektive eine subjektive Synthese aus Sehen und Wissen erreichte. Der Disparität der Dinge um die *Melencolia* Dürers entsprechend werden hier die unterschiedlichen stilistischen Möglichkeiten vorgeführt: die geometrische Linie, der architektonische Aufriß, der noch an den Turm der *Melencolia* erinnert, die illusionistisch durchgebildete Tulpenvase, die pointilistische Malweise am Tisch, das abstrakte Kreuzmuster, das an die Leiter der *Melencolia* denken läßt. Der Künstler verzeichnet gewissenhaft diesen Vorrat an abrufbaren Formulierungen – sich bewußt, daß die dadurch entstehenden stilistischen Brüche auch das Werk Picassos charakterisieren.

Hockney fand den Wandel seiner stilistischen Möglichkeiten in der lyrischen Dichtung von Wallace Stevens bestätigt, vor allem in der Gedichtsammlung *The Man with the Blue Guitar* (1937), zu der er begann, Zeichnungen und zwanzig Radierungen zu schaffen. Nach Stevens, der von einem „Lob des Wechsels“ ausging, kann die freie künstlerische Einbildungskraft nur für kurze Zeit eine abstrakte Welt der Fiktion schaffen, danach beginnt diese Welt den Menschen jedoch zu langweilen, weil sie ihm nicht mehr glaubhaft erscheint. Also muß die Phantasie erneut Fiktionen produzieren und den Kreislauf von Erfüllung, Langeweile und Sehnsucht nach neuen Fiktionen durchlaufen. Stevens bejaht also diesen Zwang zu Neuem und Wechselhaftem als künstlerisches Prinzip.

Der Stuhl gegenüber dem des Putto-Künstlers ist frei – eine Aufforderung an den Betrachter, Platz zu nehmen, eine Aufforderung auch, in seinem Bewußtsein das Bild entstehen zu lassen. Der Stuhl wirft einen anderen, einen falschen Schatten und dekuviert das Trägerische der Situation. Allein in der Vielfalt der Fiktionen liegen die Möglichkeiten des Künstlers.

Die Reflektion der Kunst über sich selbst kreist im

Spielfeld ihrer Möglichkeiten. Die einstmals erkenntnissuchende *Contemplatio dei* und ihre nach neuplatonischer Vorstellung nur kurze Dauer der göttlichen Erkenntnis, bedingt durch ihre Erdgebundenheit, wird säkularisiert und mündet in das kurzlebige Spiel von Fiktion, Langeweile und Sehnsucht nach neuer Fiktion. Die antifunktionale, nach unten führende Treppe im Bild von Hockney endet in sich selbst. Sie ist das

ikonographische Gegenbild zur Leiter der *Melencolia*, die die Stufen der *Contemplatio dei* und deren Auf- und Niedersteigen symbolisierte.

Die Melancholie ist verblaßt, Fragment der Erinnerung, der Putto hält die Stellung, die registrierten Stile der Meister imitierend, mischend, sie in einem unendlichen Spiel der Möglichkeiten und Mittel anwendend.



Abb. 1: Albrecht Dürer: Melencolia I, 1514



Abb. 2: Jan Brueghel/Peter Paul Rubens: Das Gesicht, 1617

Abb. 3:
Johann Heinrich Fussli: *Der Künstler, verzweifelt
vor der Größe der antiken Trümmer*, 1778-80



Abb. 4: Johann Heinrich Füssli: *Melancholie*, 1777

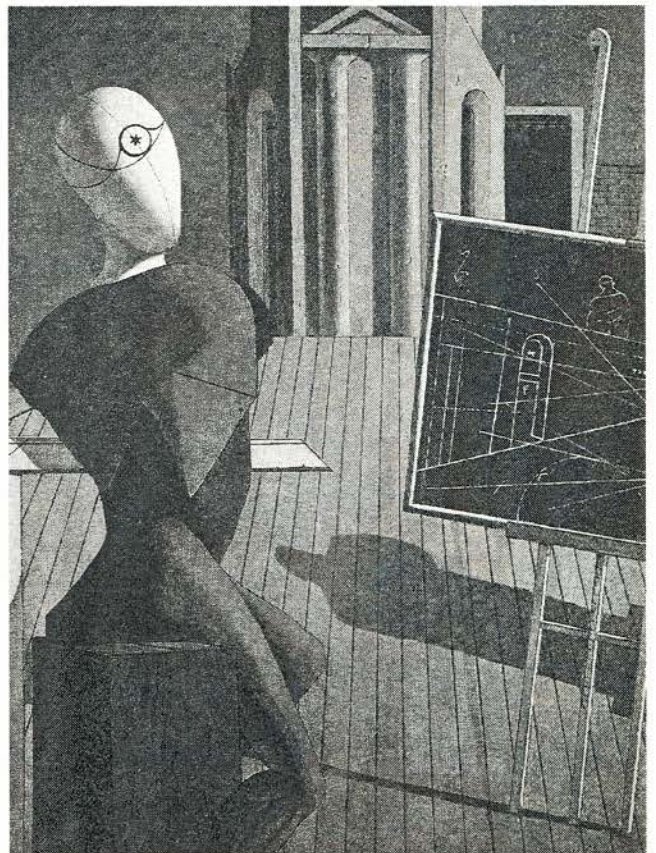


Abb. 5: Giorgio de Chirico: *Der Prophet*, 1915



Abb. 6: Alberto Giacometti: *Lunaire*, 1935

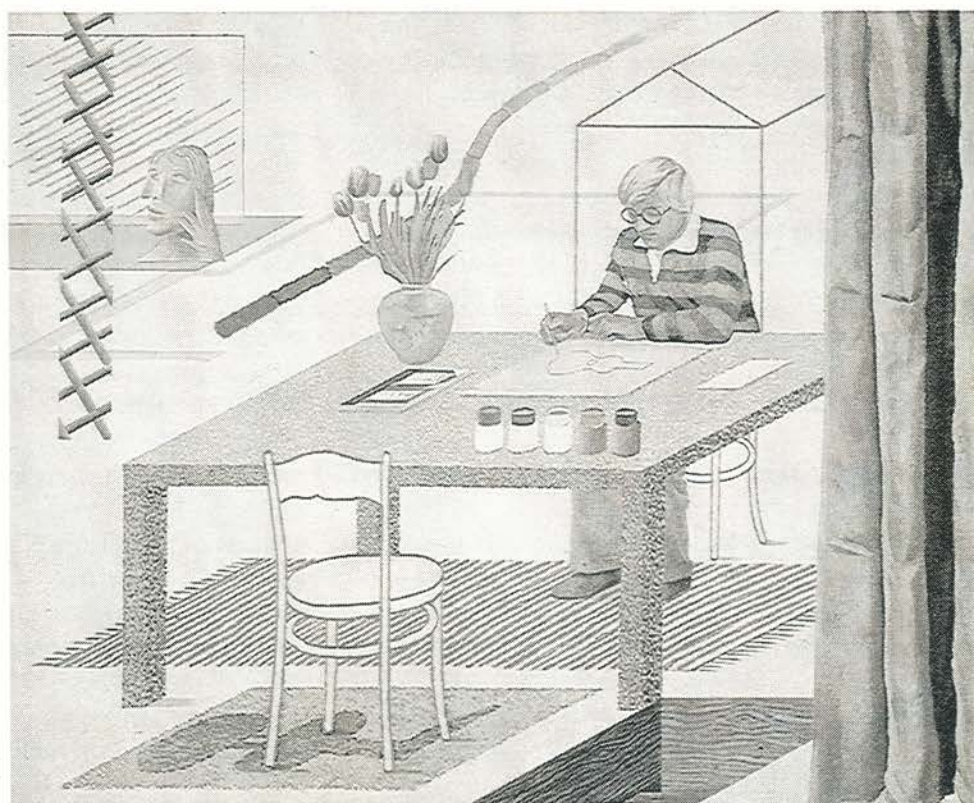


Abb. 7: David Hockney:
*Selbstportrait mit blauer
Gitarre*, 1977