

Milan Uzelac

### **Albrecht Dürer als Metaphysiker**

Im Jahre 1514 fertigte Albrecht Dürer den Kupferstich *Melencolia I.* an, von dem die Kunsthistoriker sagen, dass er in thematischer Hinsicht keine früheren Vorbilder hatte; während den Vordergrund ein nachdenklich wirkender Engel mit einem Zirkel in den Händen und einem Lorbeerkranz auf seinem Haupt dominiert, der dabei inmitten uns unbekannter Accessoires neben einer Leiter, einem unvollendeten Steinblock sowie umgeben von Bauwerkzeugen sitzt, ist in der Ferne eine Sternschuppe zu sehen, aber auch eine Fledermaus, die unter dem Regenbogen fliegend den Spruchband *Melencolia I.* trägt und uns dadurch den Titel des Bildes zeigt.

Indem er versuchte, eine ikonographische Genealogie dieses Werks von Dürer aufzubauen, wies Erwin Panofsky<sup>1</sup> auf die Tatsache hin, dass es auch bis dahin Bilder gegeben hat, welche die *Geometrie* zum Thema hatten, aber auch solche, die Temperamente und somit auch die *Melancholie* zeigten; in den Kreisen der Florentiner Neoplatoniker wurde das melancholische Temperament (*furor melancholicus*) als göttliches Temperament (*furor divinus*) aufgefasst, während Saturn als Schutzherr dieses Temperaments galt; bereits Plotin schrieb, dass Saturn um all diejenigen sorgen würde, die nach dem verborgenen Sinn der Dinge suchen, wobei er als Gott der Erde gleichzeitig auch Patron der Geometrie war, die im wortwörtlichen Sinne des Wortes als Vermessung der Erde verstanden wurde.

Doch während man im Mittelalter die "Göttlichkeit" des Menschen lediglich durch seine Heiligkeit zum Ausdruck bringen konnte, wurde in der Renaissance immer deutlicher, dass diese auch mit Hilfe des menschlichen Schaffens dargestellt werden konnte; dank dieser Tatsache hielt man das melancholische Temperament für ein Temperament, das schöpferisch tätige Menschen besaßen, wodurch es wie nie zuvor

---

<sup>1</sup> An dieser Stelle gilt es folgende überaus wertvolle und bedeutende Studie zu nennen: Erwin Panofsky /Fritz Saxl: *Dürers 'Melencolia I'*, Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung, B.G. Teubner, Leipzig/Berlin 1923.

ein hohes Ansehen erlangte; auf diese Weise wurde der Gott der Erde mit der Melancholie als Merkmal der Genialität des Menschen in Verbindung gebracht, so dass dadurch wiederum auch die Geometrie und die Melancholie miteinander verbunden werden konnten. Aufgrund dessen könnte man sagen, dass dieses Werk über die Melancholie des Schöpfers spricht und dass wir hier einer Frage gegenübergestellt werden, die in der Stunde der Schöpfung entsteht. In diesem Fall handelt es sich offensichtlich um ein Bauwerk, vielleicht um die Errichtung eines Gotteshauses, für die es noch genügend Zeit gibt, da ja auf der Sanduhr an der Wand oberhalb des rechten Flügels des Engels erst die Hälfte der Zeit verstrichen ist.

Gleichzeitig ist der Engel tief in Gedanken versunken dargestellt, so dass dies suggerieren könnte, es handle sich hierbei um einen Denker und der Maler hätte die schöpferische Tätigkeit eines Denkers als Motiv gewählt, da sich ja die eigentliche schöpferische Tätigkeit im Kopf des Künstlers vollzieht, deren Ergebnis dann auf dem Papier und durch die Vollendung des Werks konkretisiert wird. Der bekannte Renaissanceschriftsteller Pico della Mirandola entwickelte das Konzept zweier Typen von Denkern: die einen waren imstande, mit Hilfe des Geistes die Grenzen der Phantasie zu überschreiten, und das waren die Metaphysiker, während die anderen innerhalb der Grenzen der Phantasie verblieben, und das waren die Mathematiker, die immer in Zahlen denken mussten und sich nicht von der messbaren Realität loslösen konnten, gleichzeitig aber von der Existenz ihrer unendlichen Kreise wissend, so dass sie gerade aus diesem Grunde zu der großen Familie der Melancholiker gehörten.

Im Unterschied zu Marsilio Ficino, stand Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim in seinen Ausführungen über die drei Quellen der Eingebung (prophezeierische Träume, innere Kontemplation und Schutz des Saturns - ausgedrückt als *furor melancholicus*) auf dem Standpunkt, dass das letztgenannte Temperament nicht nur bei *Dichtern* und *Philosophen*, die sich - wie es Ficino behauptete - mit Hilfe des Geistes (*mens*) artikulieren, sondern auch bei *Politikern* und *Praktikern* (die sich vom Verstand (*ratio*) leiten lassen) sowie bei *Künstlern*

und *Handwerkern* anzutreffen ist, die sich wiederum von der Phantasie (*imaginatio*) leiten lassen. Auf diese Weise konnte Saturns "melancholisches Genie" in den drei Arten der menschlichen Schaffenskraft zum Vorschein treten<sup>2</sup>.

Ausgehend von diesen historiographischen Tatsachen sowie den Analysen von Panofsky folgend, sagt Bogdan Suchodolski<sup>3</sup>, dass Dürer uns die *Melancholie des Künstlers* zeigt, die aus der Disharmonie von Theorie und Praxis, Möglichkeit und Realisierung resultiert, so dass hier von der problematischen Beziehung zwischen der theoretischen und praktischen Arbeit, den Mathematikwissenschaften und der technischen Präzision die Rede ist.

Man kann die Frage stellen, ob dieses Werk das Bild der realen menschlichen Welt ist, oder ob die *Melencolia* lediglich die Reaktion des Künstlers auf die allzu leichtfertig akzeptierten, scheinbar unproblematischen und auf den ersten Blick klaren Antworten auf die Fragen nach der Natur jener Dinge, die nicht nur zur Vorsicht mahnen, sondern auch Ehrfurcht einflößen.

Ich würde wiederum eine andere Art der Deutung vorschlagen, die nicht so sehr den Begriff der Melancholie in den Mittelpunkt rücken würde, sondern vielmehr jene Dinge, die die Melancholie selbst verursacht haben, nämlich den Bau. Das, worauf ich insbesondere verweisen und worauf ich des Öfteren zurückgreifen würde, ist der Steinblock, der sich neben dem Engel befindet. Hierbei handelt es sich offensichtlich um das Material für einen künftigen Bau; Steine sind sowohl grundlegendes Material für den Bau eines Gotteshauses, als auch Metapher der menschlichen Beständigkeit. Zum Bauen wird gewöhnlich gemeißelter rechteckiger Stein verwendet, wobei die perfekte Form hierfür sicherlich der Würfel ist; über die Bedeutung des rechteckigen Steins spricht das *Evangelium* und über die Parallele zwischen der Steinbearbeitung und dem menschlichen Leben das *Alte Testament*.

---

<sup>2</sup> Über das Verhältnis zwischen Saturn und Melancholie in der Antike und im Mittelalter, und insbesondere bei M. Ficino vgl. *a. a. O.* S. 3-54. Auf diese Untersuchungen stützt sich später auch Suchodolski (*Moderna filozofija čoveka*, Nolit, Belgrad 1972, S. 323).

<sup>3</sup> Siehe Versuch der Interpretation dieses Werks im Buch von B. Suchodolski, im Kapitel *Apokalypse und Melancholie*, S. 317-330, und insbesondere S. 322-328.

Von allen Gesteinsarten wird Granit am meisten geschätzt, so dass es keineswegs ein Zufall ist, dass Johann Wolfgang von Goethe, der sich intensiv mit der Mineralogie beschäftigt hatte (und zwar genauso wie sich die Rosenkreuzer zu Lebzeiten von Descartes obligatorisch mit der Medizin befasst haben), seine größte Aufmerksamkeit gerade dem Granit gewidmet hatte und bemüht war, in der Entstehung des Granits als dem Urgestein den Schlüssel für das Verstehen der gesamten Natur zu finden, was dann gleichzeitig auch die Bestätigung für die Entstehung und Entwicklung des Menschen gewesen wäre.

Beim Bau von Gotteshäusern gilt der Kosmos immer als Vorbild, so dass es möglich ist, dass hier der Engel über den Bau eines Gotteshauses grübelt. Andererseits stellt der Mensch einen Mikrokosmos dar, eine Welt im Kleinen - ein Individuum; er ist dann eine Monade, die nach dem Vorbild eines Gotteshauses errichtet werden muss. Der Stein ist daher als Modell aufzufassen, als etwas, in dem das gesamte Bauwerk zusammengefasst wird. Genauso wenig wie sich Wassertropfen qualitativ vom Inhalt des gesamten Ozeans unterscheiden, so unterscheiden sich Steine auch nicht vom Kosmos, und daher ist die gesamte Welt in ihnen enthalten. Der Stein selbst kann unterschiedliche Bedeutungen haben, aber auch verschiedene Funktionen aufweisen, wie zum Beispiel Baustein, Grenzstein, freier Stein, heiliger Stein, Zierstein, Edelstein, Stein der Weisheit.

Der Legende nach war beim Bau des Salomonischen Tempels kein Schlag des Hammers oder irgendeines anderen metallenen Werkzeugs zu vernehmen, so dass der Tempel in völliger Stille entstanden ist; dies war daher möglich, da Hiram aus Tyros Salomon bereits bearbeiteten libyschen Keder geliefert hatte, der vor Ort mit Steinblöcken verbunden wurden, die man wiederum vorher bereits in den Minen bearbeitet hatte. Aus diesem Grunde ist in den antiken Schriften die Behauptung zu finden, dass der Tempel als das Werk des Großen Baumeisters von selbst und nicht als Werk menschlicher Hände entstanden ist. Hier gilt es, insbesondere die Stille zu beachten, in der die heilige Tätigkeit des Bauens vollzogen wird. Die Rede ist in Wirklichkeit von einer Stille der besonderen Art, von der Musik des Himmels, die

dem Bau seinen Rhythmus und seinen letzten Sinn verleiht. Die Anwesenheit des Engels auf diesem Kupferstich zeugt daher auch von der Musik der Engel, der nicht vernehmbaren himmlischen Musik, welche die Weltordnung immer wieder von Neuem wiederholt.

Michelangelo hatte bei seiner Suche nach Steinen in den Minen von Carrara begriffen, dass im Stein das fertige Antlitz verborgen liegt und dass die Aufgabe des Bildhauers lediglich darin liegt, das überschüssige Material von diesem Antlitz zu entfernen; alles Störende, alles Unharmonische galt es dabei zu beseitigen. Auf diese Weise betritt der Mensch das Licht und das vollkommene Antlitz, der verwirklichte Tempel wird zur Realität.

Doch muss auch jeder Tempel verwirklicht werden, muss jedes Bauwerk sein endgültiges Aussehen erhalten? Vielleicht stellt dies eine der Fragen dar, die den Engel auf diesem Kupferstich so tief in Gedanken versinken ließen?

Die längste Seite des Steins, der als nicht vollends bearbeitet auf der Gravüre von Dürer dargestellt ist und von der es auch separate Skizzen gibt, die Panofsky in der Anlage zu seinem Buch<sup>4</sup> veröffentlicht hat, ist ein Pentagon und es ist klar, dass es sich hierbei nicht um einen Eckstein zum Bau des Gotteshauses, sondern vielmehr um das Gotteshaus selbst handeln kann<sup>5</sup>. Man könnte die Frage stellen, ob Gegenstand des Grübelns diese eine Seite ist, die das Symbol der *Quintessenz* sein könnte, oder ist dies der Stein als Ganzes; hier gilt es zu betonen, dass der Stein kein

---

<sup>4</sup> a. a. O., Abb. 7

<sup>5</sup> Es ist bekannt, dass im antiken Griechenland die Pentade, d. h. die Summe einer geraden und ungeraden Zahl (2 und 3), als das heilige Symbol des Lichts, der Gesundheit und des Lebens galt. Gleichzeitig entstand die Pentade auch durch das Zusammenzählen von Tetrade und Monade, was als Symbol des Siegs der geistigen über die materielle Natur anzusehen ist; sie ist das Symbol des fünften Elements - des Äthers. Die vier niedrigeren Elemente (Wasser, Feuer, Erde, Luft) wirken nicht auf den Äther und er ist zudem das Gleichgewicht, da er die absolute Zahl (1) in zwei Teile teilt. Die Pentade ist auch das Symbol der Natur, da sie mit sich selbst multipliziert zu sich selbst zurückkehrt, und zwar genauso wie ein Korn Weizen, das als Samen geboren wurde und danach den Prozessen der Natur folgend Weizensamen als das Endprodukt des eigenen Wachstums produziert. Die Pythagoräer bemerkten, dass lediglich zwei Zahlen (5 und 6), mit sich selbst multipliziert, jeweils durch die letzte Ziffer zu sich zurückkehren. Gleichzeitig symbolisiert die Pentade alle höheren und niedrigeren Wesen.

regelmäßiger zwölfseitiger Körper ist, der sich aus Fünfecken<sup>6</sup> zusammensetzt. Wenn man sich mehr auf den Stein *selbst* fokussiert, wird man leicht merken, dass seine Spitze abgetrennt ist und dass sein oberer Grundriss ein Dreieck ist, über dem sich eine imaginäre dreieckige Pyramide erhebt, deren Spitze sich an jener Linie befindet, wo sich Himmel und Wasser berühren.

Geht es hier darum, dass der Stein nicht bestimmten symbolischen Absichten entspricht, da er kein regelmäßiges Dodekaeder darstellt? Es ist allgemein bekannt, dass diese Form eine überaus große Bedeutung hat, und zwar angefangen bei Platon und seinem Werk *Timaios*, bis hin zum größten Astronomen und Musiker, Johannes Keppler, der bei seinem Versuch, die Tatsache der Existenz von sechs Planeten mit der Tatsache der Existenz von lediglich fünf regelmäßigen geometrischen Körpern zu vereinen, in seinem epochalen Werk *Harmonie der Welt (Harmonica mundi, 1619)*<sup>7</sup> die bereits genannten fünf geometrischen Körper zwischen den Planeten ansiedelt. Er steht auf dem Standpunkt, dass Aristoteles die Pythagoräer falsch interpretiert hatte und dass die fünf Figuren nicht Elemente, sondern vielmehr die Planeten selbst seien, so dass Proklos demzufolge Recht hatte, als er in den Planeten den Ursprung der Geometrie zu suchen versuchte, da ja der Himmel in seinen verschiedenen Teilen vollkommene Figuren darstellt.

Im zweiten Buch schreibt Keppler über die Kongruenz der vollkommenen Figuren; Luft, Feuer, Erde, Wasser, Äther und deren Beziehung in folgenden Maßstäben: 8, 4, 6, 20, 12; zwischen Saturn und Jupiter liegt das Hexaeder, zwischen Jupiter und Mars das Tetraeder, zwischen Mars und Erde das Dodekaeder, zwischen Erde und Venus das Ikosaeder und zwischen Venus und Merkur das Oktaeder.

---

<sup>6</sup> Die Beschreibung der fünf regelmäßigen geometrischen Körper finden wir bereits bei Euklid (Pyramide (4), Tetraeder (6), Dodekaeder (12), Oktaeder (8), Ikosaeder (20)).

<sup>7</sup> In fünften Band dieser Schrift stellt Keppler sein drittes Gesetz über das Kreisen der Planeten um die Sonne (formuliert am 15. Mai 1619) vor, aber auch seine poetischen Bilder über die harmonische Struktur des Weltalls; dabei stützt er sich auf Ptolemäus *Harmonik* (deren drittes Kapitel er selbst übersetzt hat) sowie auf Schriften von Porphyrios, Proklos, Kopernikus, Vicente Galilei.

Wenn man die Entstehungszeit der Graphik von Dürer berücksichtigt, nämlich nahezu ein Jahrhundert vor Keplers Schrift, könnte man der Deutung zustimmen, dass das vor dem Engel befindliche und nicht verwirklichte Dodekaeder die Erde symbolisiert. In diesem Fall ist der Engel in Wirklichkeit in Gedanken über das Schicksal der Erde versunken, die sich in der Mitte dieser fünfteiligen Gruppe von Körpern befindet und das Zentrum der Welt symbolisiert.

Doch woher rührt eigentlich dieser nicht so sehr nachdenkliche und noch weniger melancholische, sondern viel eher schwere Blick her? Woher dieser Zorn in den Augen des Engels? Ist es möglich, dass sich Dürer so sehr vor diesem himmlischen Zorn, ja vielleicht vor der Botschaft, die der Engel mit sich brachte, gefürchtet hatte, dass er mit dem Titel *Melencolia* absichtlich den wahren Inhalt des Bildes verbergen wollte, vor dessen Schrecken er seine ganze Hilflosigkeit verspürte?

Vielleicht hatte der Engel, indem er über die Unvollkommenheit der Erde nachdachte, den Sinn eines jeden Bauwerks und somit auch des göttlichen in Frage gestellt; in diesem Fall symbolisiert der Stein nicht mehr den Menschen in seiner Unvollkommenheit, sondern die Welt als die Schöpfung Gottes? Wenn dem so ist, dann ist der Zorn auch ein Teil der Erschrockenheit, ein Teil der Furcht vor der Erkenntnis, dass er an den baulichen Fähigkeiten des Großen Baumeisters, an der Möglichkeit der Vollendung des himmlischen Tempels gezweifelt hatte.

Doch der Engel ist nur ein Engel, er vermag nicht den abschließenden Gedanken des Schöpfers zu kennen; denn wenn der himmlische Tempel von selbst entsteht, ist dann bei einem solchen Bau überhaupt noch jemand anders vonnöten? Vielleicht ist auch jener Erste, jener der dem Ganzen den Impuls verliehen hatte, nicht notwendig, denn wenn Gott überhaupt etwas fürchten könnte, dann ist das die Einsamkeit: der unendliche leere Raum, in dem es niemanden gibt, der ihn und sein Werk preisen würde.

Dieser zornige Blick inmitten der heiligen Stille spricht sowohl über den irdischen, als auch über den überirdischen, den metaphysischen Raum, während der Gesang der Engel Teil der himmlischen Musik und der menschlichen Stille ist.

Der Bruder von Wassilios dem Großen, Grigorios von Nyssa (335-394), der in seiner Jugend Rhetoriker und danach Episkopus in Nyssa war und zu Beginn seines Lebens unter starkem Einfluss von Origenes und dem Neoplatonismus sowie der kosmologischen Musiklehre gestanden hat (die sich von der Zeit der Pythagoräer durch die gesamte antike Philosophie hindurchzieht), vertrat den Standpunkt, dass die Melodie des Weltalls durch das Vermischen von Dingen in der Welt nach einer vorgegebenen und unzerstörbaren Harmonie entsteht, sowie dass sich diese Melodie über die äußeren Gefühle erhebt und den Gesängen des Himmels lauscht. Er glaubte, dass Hymnen, die Gott preisen, der weltlichen Harmonie entspringen, die wiederum in Wirklichkeit eine Hymne über die Harmonie der Welt mit sich selbst ist.

Nach der Auffassung von Gregorius von Nyssa bewegen sich alle Himmelskörper - und dadurch folgt er der pythagoreischen Lehre - durch die Sphäre des starren Himmels, wobei die Bewegung der supralunaren Wesen beständig und ewig ist. Das Zusammenzählen von Bewegungen und Innehalten stellt eine nicht auflösende Verbindung dar, die nichts anderes ist als Musikharmonie, der die Lobpreisung der Macht entspringt, die all dies aufrechterhält. Das gegenseitige Mitgefühl, welches das der Ordnung und der sich in festen Bahnen vollziehenden Bewegung unterworfenen Bauwerk der Welt durchdringt, ist die kosmische, grundlegende, ursprüngliche, originelle Musik. Ihr Schöpfer (der sie entsprechend dem Gesetz der Weisheit geschaffen hat) ist der Baumeister des Kosmos.

Die gesamte Weltordnung ist ein Musikakkord, dessen Schöpfer Gott ist; da der Mensch den Mikrokosmos darstellt, muss sich alles vom Geist in der Welt Wahrgenommene im Mikrokosmos widerspiegeln, weil er ein mit dem Ganzen identischer Teil ist. Im winzig kleinen Stückchen Glas ist wie im Spiegel der gesamte Diskus der Sonne zu sehen; gleich verhält es sich auch im Mikrokosmos, d.



h. in der Natur des Menschen, in der all jene Musik zum Vorschein tritt, die man in der Welt vernehmen kann.

Vielleicht liegt gerade in einer solchen Auffassung der Welt als göttliche Musik der Schlüssel für das Verstehen der Graphik von Dürer verborgen. Durch das Denken des Wesens des Engels als Wesen der wahren Musik gelangt man in das Zentrum des Dodekaeders: im Inneren des Steins in dessen Einzigartigkeit und Einheitlichkeit, in dessen Monolithizität beginnt man allmählich die Natur jenes Ätherischen und Transsubstantiellen, jenes Einen jenseits jeglichen Seins zu erahnen, von dem Plotin sagte, dass "gerade weil in ihm nichts ist, aus ihm alles entstehen kann sowie dass jegliches Seiende nur daher existieren kann, weil sein Elternteil kein Seiendes ist". Der Spur dieses Gedankens folgend versuchte das lateinische Mittelalter den Sinn folgender Formel zu ergründen: *prima rerum creatarum est esse*.

Dürers Engel ist nicht mehr sicher, ob das Eine und Gute, über die Plotin spricht, mit dem Wesen des christlichen Gottes gleichgesetzt werden können, und ob die Transformation von Plotins Emanation des Vielen aus dem Einen in die christliche Emanation des konkret Seienden aus dem Sein legitim ist. Der Zorn des Engels ist Ausdruck des unlösbaren Widerspruchs, der aus dem Aufeinandertreffen von Henologie und Ontologie entstanden ist; ins Wanken geraten sind alle früher angenommenen Werte und nun begann sich durch den Riss im Bauwerk der Welt eine andere und höhere Natur anzudeuten, von der man gedacht hatte, dass sie als falsch zusammen mit der Lehre des großen Valentins verworfen wurde.

Und schließlich, vielleicht ist der über dem Stein gebeugte Engel auch über sein eigenes Spiegelbild auf der glatten, gerade erst bearbeiteten Oberfläche erzürnt; das Antlitz ist lediglich Spiegelbild, gleichzeitig aber auch ein deutliches Zeugnis über die Begrenztheit einer jeden Energie, jedoch mit Ausnahme jener letzten Energie. Denn wenn dieser Engel fürwahr ein echter Engel wäre, was hätte er dann auf der Erde zu suchen?

Eines ist jedoch sicher: jedem war das *Engeltraktat* aus dem ersten Buch der *Summa theologiae* von Thomas von Aquin bekannt, doch alle dachten auch an die gleichen Stellen im erwähnten Werk. Als Giotto in Padua die Freske *Beweinung Christi* (1305-6) malte, die eine Vielzahl von Engeln auf dem undefinierten Himmel über der den Körper Christi in den Händen haltenden Muttergottes dominieren, hatte dieser große Meister jene Stelle in der *Summa theologiae* vor Augen, wo Thomas von Aquin in seiner Antwort auf die Frage, ob sich Engel an einem bestimmten Ort befinden können, sagt, dass sich "Engel am körperlichen Ort befinden können, jedoch nicht von ihm umgeben, sondern ihn (den Raum) umgebend" (*Summa theologiae*, 52. 1). Dies ist auch der Grund, weshalb dieser große Florentiner Malermeister Engel darstellt, die auf den ersten Blick "malerisch" unvollendet wirken und sich in einem unvollendeten und unbestimmten Raum befinden.

Giotto und Dürer trennen zwei Jahrhunderte. Für Dürer ist das Hauptproblem nicht der Raum, sondern vielmehr die Zeit. Die räumlichen Beziehungen löst er im Geiste der reifen Renaissance, doch was ihn weitaus mehr interessierte, war das Problem der Zeit; es genügt schon, sich die Lage der Waage anzuschauen, die das Messen der Zeit symbolisiert, und diese mit der des Zirkels zu vergleichen, mit dem der Raum gemessen wird. Dies kann auch mit der Erneuerung des Platonismus in der Florentiner Akademie, der erneuten Hinwendung zu Platon und seinem Dialog *Timaios* gedeutet werden, in dem die Zeit als "ewiges Bild der Ewigkeit" (Tim. 37d) definiert wird. Die Frage nach dem "ewigen *Ist*", das nicht in der Zeit angesiedelt ist, sondern die Zeit selbst darstellt, ist das, was zu Dürers Zeit als Problem auftaucht, dem auch die Antwort von Thomas von Aquin auf die Frage *Ob Engel die Zukunft kennen können* (S. Th. 57. 3) bekannt war. Thomas Antwort auf diese Frage war verneinend. Lediglich Gott, der alles in seiner Ewigkeit sieht, die ja einfach und in jeder Zeit präsent ist, kann alle Zeiten erfassen. Auch hier ist also die Rede von einer Art des Erfassens, doch nun ist der Akzent vom Raum auf die Zeit verlegt worden. Gott erfasst mit nur einem Blick alles, was in allen Zeiten geschieht und sieht alles so, wie es ist. So etwas können Engel nicht tun, deren Geist wie auch jeder andere

geschaffene Geist nicht mit der Ewigkeit Gottes verglichen werden kann, so dass die Zukunft als solche von keinem der Engel erkannt werden kann (S. Th. 57. 3).

Engel können über die Zukunft nur dann sprechen, wenn bestimmte Ereignisse durch bestimmte Gründe hervorgerufen wurden, während sie die Zukunft der Ereignisse, die wahrscheinlich und zufällig sind, nicht vorherzusehen imstande sind. Da auch sie selbst erschaffen wurden und sich innerhalb des Erschaffenen befinden, besitzen die Engel das Bewusstsein über die eigene teilweise Vollkommenheit und niemand von ihnen kann weder auf der Leiter der Vollkommenheit höher steigen, noch können sie sich so etwas wünschen (S. Th. 63. 3). Da die Engel sich ausschließlich von verstandesmäßigen und nicht sinnlichen Motiven leiten lassen, können sie keinen Zorn verspüren (S. Th. 59. 4) und auch nicht sündigen (S. Th. 62. 8). Wenn man sich all dies vor Augen führt, bleibt folgende Schlüsselfrage im Raum: ist der Engel auf dieser Graphik von Dürer zornig oder nur nachdenklich? Wenn man von der zweiten Antwort ausgeht, bleibt die Frage nach dem Gegenstand als Ursache für diese Nachdenklichkeit. Nun kehren wir zur Form des im Hintergrund befindlichen Steins; er ist unvollendet und im Hinblick auf seine Form unvollkommen. Wenn seine Abschlussform ein Dodekaeder sein soll, ist er weit davon entfernt. Seine dreieckige obere Seite zeugt deutlich darüber mit ihrer betont weißen Farbe. Und gerade deshalb steht im Vordergrund eine Kugel - das Symbol der Gänze des Weltalls und der Art seiner Existenz<sup>8</sup>.

Panofsky verweist auf alte Texte, die darüber sprechen, "Saturn sei ein Planet, der uns Geister schickt, um uns die Geometrie zu lehren"<sup>9</sup>; Saturn selbst ist das Symbol der Astronomie; auf die Astronomie verweisen der Regenbogen und der Komet im Hintergrund, während der Zirkel in den Händen des Engels das Attribut des Saturns

---

<sup>8</sup> In der eingangs erwähnten Studie bezweifelt Panofsky, dass die im Vordergrund stehende Kugel ein Denkmodell, bzw. Denksymbol der Melancholie darstellt; siehe ausführlicher: Erwin Panofsky/Fritz Saxl : *Dürers 'Melencolia I'*, Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung, B.G. Teubner, Leipzig/Berlin 1923, S. 64.

<sup>9</sup> a. a. O., S. 62.

ist und die geistige Einheit der um den Engel herum verstreut liegenden Gegenstände des Handwerks<sup>10</sup>.

Der Engel ist Geometer und Astronom, er ist ein Mathematiker, der die kommende Zeit ankündigt, in der Galileo Galilei, der Sohn des großen Vicente Galilei, sagen wird, dass das Buch der Natur nur mit Hilfe der Mathematik gedeutet werden kann.

Wenn Gott im Mittelalter als Baumeister der Welt mit dem Zirkel in der Hand dargestellt wurde<sup>11</sup>, wenn danach der Zirkel selbst zum Symbol des Schaffens aufgestiegen ist, gelangte der Zirkel in der Renaissance in andere Hände und wurde zum Symbol des genialen Schaffens des Menschen. Der kleine *Putto* oberhalb der rechten Schulter des Engels zeugt am besten davon; er ist ein "Denker im Kleinen", doch sich weniger der Probleme des Bauens bewusst, sondern immer noch eher in die Kugel als in das wahre Problem vertieft, nämlich den Stein, welchen der scheinbar schlafende Hund mit seinem zusammengekauerten Körper von der Kugel trennt. Er ist das Symbol der aufkommenden Melancholie, die das Schicksal all jener ist, die sich den Versuchungen des Bauens hingeben. Es zeigt sich, dass nicht nur das Material problematisch ist, sondern auch das Bauwerk, das in seiner Ewigkeit nicht zu wiederholen ist und das noch weniger im Hinblick auf seine Größe vernachlässigt werden darf.

---

<sup>10</sup> a. a. O., S. 63. Auf dieser Gravüre gibt es verständlicherweise keine "Zufälligkeiten", so dass sogar der Hund im Vordergrund das Symbol des melancholischen Temperaments ist; a. a. O., S. 69.

<sup>11</sup> Die Rede ist von einer Miniatur, die in zahlreichen Büchern aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu finden ist; a. a. O., S. 67.