

BLAMBERGER, KELLERER, KLEMM, SÖFFNER
(HRSG.) - SIND ALLE DENKER TRAUIG?



MORPHOMATA

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER
UND DIETRICH BOSCHUNG

BAND 18

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER,
SIDONIE KELLERER, TANJA KLEMM, JAN SÖFFNER

SIND ALLE DENKER TRAUERIG?

Fallstudien zum
melancholischen Grund
des Schöpferischen
in Asien und Europa

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK0905. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über www.dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht § 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn

Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn
Internet: www.fink.de

Lektorat: Sidonie Kellerer, Tanja Klemm, Jan Söffner, Thierry Greub

Umschlaggestaltung und Entwurf Innenseiten: Kathrin Roussel

Satz: Andreas Langensiepen, textkommasatz

Printed in Germany

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5724-0

INHALT

Editorische Notiz	7
TANJA KLEMM UND JAN SÖFFNER Lana Del Rey und die Melancholietradition (statt einer Einleitung)	9
I RUND UM DÜRER: PRÄGUNGEN UND WIRKUNGEN	
GÜNTER BLAMBERGER Heroische Melancholie. Von Anfang und Ende einer Faszinationsgeschichte	25
LÁSZLÓ F. FÖLDÉNYI Die Melancholie von Anselm Kiefer	47
MIEKE BAL Im Wirbel der Zeiten. Lob des Anachronismus	63
JAN SÖFFNER The Power of Melancholy. Boccaccio – Petrarch – Ficino – Dürer – Machiavelli – Castiglione	93
II FALLSTUDIEN - EUROPA	
ECKART SCHÜTRUMPF Excessive Mixture of Black Bile. A Physiological Expla- nation of Exceptional Greatness of Men in Ps.–Aristotle: <i>Problemata</i> 30.1	127
MARIA MOOG-GRÜNEWALD Petrarcas <i>Secretum</i> . Anmerkungen zu einem Gründungstext poietischer Melancholie	175
SIDONIE KELLERER René Descartes' Abkehr von der kreativen Melancholie	201

III FALLSTUDIEN - ASIEN

SUDHIR KAKAR

Das künstlerische Genie. Westliche und indische
Perspektiven 223

WOLFGANG KUBIN 顾彬

‘Chase Away Ten Thousand Years of Sadness!’ Towards
the Problem of ‘Melancholy’ in Chinese Middle Ages 239

GUO YI

Investigation on Creativity and its Correlation with
Melancholy in the Chinese Tradition 253

Autorinnen und Autoren 263

Bildnachweise 266

EDITORISCHE NOTIZ

»Warum erweisen sich alle außergewöhnlichen Männer in Philosophie oder Politik oder Dichtung oder in den Künsten als Melancholiker?« So beginnen die pseudoaristotelischen *Problemata Physica* XXX,¹. Die Frageform enthält schon die Behauptung, die seit mehr als zwei Jahrtausenden in der abendländischen Tradition scheinbar ungebrochen wiederholt wird und deren vermeintlich kontinuierliche Wirkmacht als bestens erforscht gilt. Analysiert man die Genealogie, Medialität und Dynamik dieses Denkbilds vom melancholischen Grund des Schöpferischen jedoch aus morphomatischer Sicht, so ergeben sich bisher kaum beantwortete Fragen: Warum verblasste etwa diese so eindrücklich gestaltete Vorstellung von der Schöpferkraft der Melancholie sofort wieder, und was bewirkte ihre triumphale Wiederkehr in der Renaissance? Wie verhielt es sich mit der tatsächlichen Wirkmacht von Dürers *Melencolia I*, in Literatur, Bildender Kunst und Philosophie der Folgezeit, bevor dieser Kupferstich von den Kunsthistorikern Fritz Saxl und Erwin Panofsky so brillant und einflussreich besprochen wurde? Im Abendland wird die Melancholie seit der Renaissance als Genieausweis gehandelt – wie jedoch sieht es in anderen Kulturtraditionen aus? Hat die Melancholie des Schöpferischen ›Schwestern‹ in anderen Weltkulturen? Welche Artefakte, Theorien und Praktiken bezeugen dies?

Der vorliegende Band geht auf eine von den Herausgebern konzipierte Tagung zurück, die im Juni 2011 unter dem Titel »Figurationen des Schöpferischen. Die Melancholie und ihre Schwestern – ein Kulturvergleich« in den Räumlichkeiten des Internationalen Kollegs Morphomata der Universität zu Köln stattfand. Das Tagungsprogramm verhandelte zum einen Hauptmanifestationen der Vorstellung melancholischen Schöpferturns in Europa und setzte dabei zum anderen einen ebenso wichtigen Akzent auf den Kulturvergleich.

Allen Vortragenden, die sich mit ihren Beiträgen aus den Perspektiven ihrer jeweiligen Disziplinen wie der Klassischen Philologie, der Indologie, der Romanistik und der Germanistik, der Kunstgeschichte,

der Wissenschaftsgeschichte, der Sinologie, der Afrikanistik oder der Kulturpsychologie den interdisziplinären und kulturübergreifenden Diskussionen stellten, sei an allererster Stelle herzlichst gedankt. Sie waren es, die die Impulse für den vorliegenden Sammelband gaben, der im Anschluss an die Tagung in Diskussionen und Gesprächen mit den im Internationalen Kolleg Morphomata anwesenden Fellows und Mitarbeitern wuchs, Umgewichtungen erfuhr und auf deren Grundlage neue Gestalt annahm: So kristallisierte sich Dürers Kupferstich als ›theoretisches Objekt‹ par excellence heraus, das vor allem seit der Moderne zahlreiche kultur-, philosophie- und literaturhistorische, kunst- und bildtheoretische Reflexionen ebenso wie künstlerische Auseinandersetzungen anstieß. Mit je unterschiedlichen Gewichtungen gravitieren die Beiträge von Günter Blumberger, László Földényi, Mieke Bal und Jan Söffner im ersten Teil des Bandes um dieses Meisterblatt, ohne es auf einen ikonographischen Sinn reduzieren zu wollen. Der zweite und dritte Teil des Bandes konzentriert sich sodann auf Fallstudien: Die Beiträge von Eckart Schütrumpf, Maria Moog-Grünwald und Sidonie Kellerer widmen sich der Genealogie der Schöpferkraft des Melancholischen im europäischen Kulturraum. Für einen punktuellen Kulturvergleich wurden Fallstudien aus dem asiatischen Raum gewählt: Sudhir Kakars, Wolfgang Kubins und Guo Yis Beiträge verhandeln die Verbindung von Melancholie und Schöpferkraft in China und Indien.

Wir danken allen Beiträgern für Ihr Engagement für diesen Band und dem Bundesministerium für Bildung und Forschung für die Finanzierung der Tagung wie der Publikation.

Die Herausgeber

TANJA KLEMM UND JAN SÖFFNER

LANA DEL REY UND DIE MELANCHOLIE- TRADITION (STATT EINER EINLEITUNG)

»Melancholia« – in einem *audio-commentary* zu ihrem aktuellen Album erwähnt Lana Del Rey, dass dies der ursprüngliche Name des Titelsongs »Ultraviolence« war.¹ In der Tat: »Melancholia« hätte sich gut gesellt neben Liedtitel wie »Cruel World«, »Shades of Cool«, »Brooklyn Baby«, »Sad Girl«, »Pretty When You Cry« – ebenso neben Songs wie »Summertime Sadness« oder »Dark Paradise« aus ihrem vorherigen Album »Born to Die« (2012). »Melancholy« ist auch der wohl am meisten verwendete Begriff, wenn es um die Musik, die Texte, die Video-Ästhetik, die Auftritte, die Kunstfigur und die Person dieser irritierenden Sängerin und Songwriterin geht – dieser »bruised beauty, just short of classic status« (Mike Diver).²

Und gleichzeitig bleibt der Begriff der Melancholie zunächst eigenartig schillernd und vage, will man die Stimmung zu fassen bekommen, die Lana Del Reys Ästhetik verkörpert. Ist es die Inszenierung jener »Hollywood Nostalgia«, der Sehnsucht also nach einer Goldenen Zeit der U.S.-amerikanischen Vierziger-, Fünfziger- und Sechzigerjahre des 20. Jahrhunderts in Film, Musik und Bildender Kunst? Gilt die Melancholie einer Ära der aufkommenden Pop Art und ihrer Ästhetik, einem Imaginären, das – ganz einer Liedzeile aus dem Song »Ride« gemäß: »Live fast. Die young« – bevölkert ist von früh verstorbenen Ikonen wie

¹ <http://www.mtvmusic.de/artist/lana-del-rey/album/ultraviolence-audio-commentary> (21.12.2014). Hier erwähnt Lana Del Rey auch, dass es sich bei »Ultraviolence« nicht nur um eine neue Titelgebung handelt, sondern dass sie den Song auch umgearbeitet habe.

² <http://www.clashmusic.com/reviews/lana-del-rey-ultraviolence> (21.12.2014).

Marylin Monroe, Elvis Presley oder James Dean, von niederbekleideten Stars wie Rita Hayworth, von Sängerinnen und Schauspielerinnen wie Rosemarie Clooney, die für Seifenprodukte werben – sauber eingefangen und verewigt von einer in der Zeit florierenden Industrie- und Werbe-grafik? Ist es dieses »lange verlorene Paradies«³, das Lana Del Reys kunstvolle Musikvideos zelebrieren? Ist es jene Stimmung, die perfekt in Form von Polaroid-, Super-8-, Sepia- und Found-Footage-Effekten evoziert wird – auch wenn (oder vielleicht weil?) diese Effekte teilweise mit Hilfe eines iPhone generiert wurden (wie dies etwa bei dem Video zu »Ultraviolence« der Fall ist)? Oder handelt es sich um eine Melancholie, die bereits in jener verlorenen Zeit aufschien, um ein spezifisch amerikanisches Lebensgefühl, stets von Abschied und Absenz begleitet? Die Zeilen auf dem Filmplakat von »Easy Rider« im Jahr 1969 bringen es auf den Punkt: »A man went looking for America. And couldn't find it anywhere.«

Lana Del Reys eigener Text in ihrem Song »Ride« antwortet: »I believe in the country America used to be.« Das Video der Künstlerin selbst ist arrangiert wie der gesungene Traum eines gestrigen Bikers: ein Traum, der gespickt ist von (weiblicher und männlicher) Gewalt und Brutalität, von Hippie-Blumen und indianischen Federn im Haar, von überkommenen, post- bis antifeministischen⁴ Genderrollen, Leidenschaften und Begierden, von Tabubrüchen: Eine sich prostituierende, rauchende, mordende, mal natürlich gelockte, mal sichtbar geliftete und zu mehreren alternden, ungewaschenen Vaterfiguren hingezogene Protagonistin Lana Del Rey zeigt sich in durchorchestrierten Wechseln zwischen westamerikanischer Steppenweite und Close-Ups auf weibliche und männliche Körperpartien, zwischen Schwarz-Weiß- und Farbaufnahmen, Heimvideo- und Großleinwand-Ästhetik.⁵

Es ist der irritierende Ernst in allem, was Lana Del Rey anfasst, der solche Pastiches und Assemblages der alten Hollywood-Klischees in eine extrem provozierende Haltung der Melancholie verkehrt, durchwoben von textlicher, musikalischer und bildlicher Gewalt, von Ero-

³ <http://www.electronicbeats.net/en/features/interviews/lana-del-rey-interview/> (21.12.2014).

⁴ Siehe bsp. Paul Rice, »Lana Del Rey's Feminist Problem«, in: *Slant Magazine* 12 (2012). <http://www.slantmagazine.com/house/2012/02/lana-del-reys-feminist-problem/> (21.12.2014).

⁵ <http://lanadelrey.com/ride-video/> (21.12.2014).

tik, Traurigkeit, Brutalität, Wut und bevölkert von getrimmten, idealen, gebrochenen, verklärten, alkoholisierten, rauchenden, gealterten, verschwitzten und tätowierten, aber immer begehrten und begehrtenwerten Körpern, die sich gegen jedwede ironische Leichtigkeit sträuben. Lana Del Rey gibt dem, was nur überkommenes Bild zu sein scheint, sein leidendes Fleisch zurück.

Genau hier, in der Schwermut der Zitate bar jeder postmodernen Leichtigkeit, wird die »Melancholia« greifbar: Lana Del Reys »Hollywood Sadcore« (Nicole James)⁶ scheint das postmoderne Spiel ins Existentialistische zurückzuwenden und ihm jenen tragischen Ernst abzugewinnen, gegen den es lange ins Feld geführt wurde. Ihr Spiel mit den Versatzstücken der Tradition hält vor der Ironie inne. So entsteht ein Pendeln zwischen bloß zitiertem Bild und echtem Gefühl, zwischen einem Leben in bloßen Simulakren und authentischer Melancholie, zwischen inszeniertem und existentielltem Leid. Es ist ein Pendeln oder Schwingen, d. h. eine Figur, die – anders als das Schweben – die Schwerkraft nicht überwindet, sondern als Gegengewicht zur scheinbaren Flugbewegung braucht. Verbildlicht ist dies als das sehr langsame und schwere Pendeln eines Autoreifens zu Beginn des erwähnten Videos »Ride«, eines Autoreifens, der eine anmutig hysterische Bögen beschreibende und entrückte Lana Del Rey über den heißen Steppenboden trägt; das Seilende der Schaukel ist nicht sichtbar, es scheint am Himmel befestigt; in Zeitlupengeschwindigkeit pendelt die straff nach unten gespannte schwere Schaukel gemeinsam mit der Kamerabewegung aus.⁷ Nimmt man dieses Bild als Metapher der Melancholie, dann liegt die Melancholie hier darin, dass die Zitate selbst im Spiel nicht von der allzu schweren Nostalgie erlöst werden können. Das Spiel scheint vielmehr von dieser Nostalgie abzuhängen.

Man kann mutmaßen, dass diese durch und durch amerikanische Melancholie die Postmoderne nicht zufällig gerade jetzt heimzusuchen beginnt; in einer Zeit, in der sich die Jahrtausendwende als ein Abschied von einem amerikanischen Jahrhundert zu entpuppen beginnt, in der es so aussieht, als seien solche Bilder wie diejenigen, mit denen Lana Del Rey arbeitet, das einzige, was vom Amerikanischen Traum

⁶ <http://buzzworthy.mtv.com/2011/09/12/lana-del-rey-blue-jeans-video/> (21.12.2014).

⁷ <http://lanadelrey.com/videos/> (21.12.2014).

geblieben ist. Man kann aber auch an eine privatere Form der Melancholie denken. Bis tief in eine kaum kaschierte Todessehnsucht führt Lana Del Rey ihr schwermütiges Spiel mit den Zitaten: »Born to die« lautet eines ihrer vergangenen Alben; die Entstehung seines Coverbilds scheint ebenfalls einem rein innerkünstlerischen Verfahren zu entspringen, das die Sängerin zur weiblichen Porträtfigur in Grant Woods ikonischem Gemälde »American Gothic« (1930) macht. Ihre mehrfach in Interviews gefällte Aussage »I wish I was dead« im Fahrwasser dieses Songs sorgte dann für monatelange, nicht-fiktionale aufgebraute Reaktionen in Musikzeitschriften und im Internet: Lana Del Rey scheint ihre Kunst nicht durch die Rücksicht auf potentielle Selbstmörder verwässern zu wollen, sie weigert sich standhaft ein Werthersches »folge mir nicht nach« zu sprechen. Sie legt damit frei, was leichteren Formen des postmodernen Zitierens an Freiheit verlorengegangen ist. Ohne den existentiellen Ernst – genauer: ohne die Drohung ernst zu machen – verblasst die Faszinationskraft und riskante Vorbildfunktion der frühverstorbenen Stars der Fünfziger- und Sechzigerjahre. Findet man zu deren existentiellen Ernst zurück und weigert man sich, den Todeswunsch als bloßes Zitat und Teil eines ästhetischen Spiels zu rahmen, dann zeigt sich die Kehrseite der Freiheit im Modus des Zitats. Sie führt dazu, dass man heute in der Kunst zwar fast alles darf – man darf es bloß nicht ernst meinen. Die Inszenierungen und Selbstinszenierungen melancholischer Genialität, die das alte Hollywood selbst bereits aus einer langen europäischen Tradition übernommen und bis zur Todessehnsucht übersteigert hatte, haben der Gegenwart diesen Ernst voraus. Die Figuren, die Lana Del Rey dabei anzitiert, reihen sich damit allesamt auch in eine Tradition von »heroischen Melancholikern« ein.⁸

Und Lana Del Rey übernimmt sie auf eine Weise, die sie ihre historische Distanz verlieren lässt; im Gestus, in der Haltung, im emotionalen Habitus einer unstillbaren Sehnsucht beschwört sie diese Tradition als Stimmung neu herauf: Ihr Spiel der Zitate ist damit ein Spiel mit dem Feuer.

Die beiden Konzerte, die Lana Del Rey im Oktober 2014 in Los Angeles gab, bringen diese melancholische Haltung auf den Punkt: Sie fanden auf dem »Hollywood Forever Cemetery« statt, die Sängern trat mit Beehive-Frisur im künstlichen Konzertbühnenlicht auf, das die

⁸ Siehe zum Begriff der »heroischen Melancholie« Günter Blambergers Ausführungen in vorliegendem Band.

hellen Blumen auf ihrem kurzen roten Seidenkleid mit dem Leuchten ausgefranster Stämme kalifornischer Palmen verband. Lana Del Reys musikalische, bildliche und textliche Übernahmen sind eine Verlängerung, keine Überwindung der existentialistisch-schwermütigen Grundstimmung, die sie zitiert. Die »Hollywood Nostalgia« wird – so ließe sich sagen – für einen melancholischen Existentialismus in Dienst genommen, und nicht umgekehrt. Wenn die Bilder, derer sich Lana Del Reys Ästhetik bedient, ins Leere verweisen, wie der mit Cowboystiefeln, Hotpants und Westernjacke bekleidete Körper der Künstlerin, der am Ende des Intros zu »Ride« zu einem Fleck in der Wüstensteppe von Nevada wird, ist das nicht Ausdruck einer postmodernen Grundhaltung, für die sich alles Authentische als bloßes Zitat entlarvt: Die Leere der entlarvten Bilder scheint vielmehr Ausdruck einer authentischen Melancholie, einer unstillbaren Sehnsucht – und einer Tradition, die bereits lange vor der Postmoderne die Versatzstückhaftigkeit und Zitathaftigkeit der gedeuteten Welt zu ihrer Grundlage gemacht hatte.

Lässt Lana Del Reys »Melancholia« vielleicht erahnen, dass die Postmoderne nur eine kurze und besonders glückliche Ausdrucksform einer langen, in der Neuzeit beginnenden Moderne war? Lässt sie sich – folgt man diesem Verdacht einmal – vielleicht sogar einreihen in jene lange Folge der verschiedenen Ausdrucksformen der Schwermut (*acedia* – *melancholia* – *ennui* – Baudelaires *spleen* – Heideggers *Langeweile* und Sartres *nausée*), die für die westliche Kultur so prägend sein sollten? In der Tat genügt ein Blick auf Albrecht Dürers berühmten Stich *Melencolia I*, um die Parallelen deutlich zu machen (siehe Tafel); und der latinisierende Titel »Melancholia«, der offenkundig ohne die zeitlich näher liegende Anspielung auf Lars von Trier auskommt, legt nahe, dass Lana Del Rey sich dieser Tradition bewusst ist. Inmitten einer Bauruine hat sich bei Dürer die Melancholie niedergelassen – und inmitten brachliegender Werkzeuge, die allerhand bedeuten können und doch keinen abschließenden Sinn ergeben. Was sollen Nägel ohne Hammer, was eine Säge und ein Hobel ohne ein Brett, das es zu zersägen oder zu hobeln gilt? Was bringt eine Leiter, wenn sie nur auf halber Höhe an die Wand angelehnt ist, eine Leiter, die kein Anfang und kein Ende hat und die im Verein mit den anderen Bildformen dazu beiträgt, dass sich keine kohärente Raumwirkung einstellt? Oder, nach den Bedeutungen gefragt: Welchen Sinn hat ein instabiles Polyeder – außer, dass es für den Häuserbau ungeeignet ist? Was bedeutet ein Hund, dessen Augenaufschlag keine Treue, sondern nur dieselbe Leere offenbart wie seine Herrin? Und wozu dient das Licht der Sonne – bzw. des Kometen –,

wenn sich das Bildgeschehen in ihrem Schatten und demjenigen einer weiteren Lichtquelle ereignet?⁹

Auch hinter Dürers Bild steckt ein Pastiche, ein postmodernes Arrangement *avant la lettre*, ein Assemblageprinzip – der ganze Stich scheint im Modus des Zitierens und Verweisens komponiert zu sein: Doch ist das Ergebnis keine spielerische Leichtigkeit, sondern die Schwere der sinnlos gewordenen Welt. Die dysfunktionale und unabschließbar verweisende Welt der Melancholie erschließt sich im Modus des zum bloßen Bild ihrer selbst erstarrten Welt und der Lähmung jenes scheinbar blinden Zornes, der sich im Blick und in der geballten Faust der Engelsfigur verkörpert findet: Die Geste des Melancholikers – das aufgestützte, schwere Haupt – ist hier eine Geste des erstickten Versuchs, mit einer destruktiven Tat ernst zu machen. Das Brachliegen der Werkzeuge und die Leere der Zeichen sind Markenzeichen nicht nur der Melancholie des Renaissancehumanismus, sondern auch der nachfolgenden emotionalen Grundhaltungen, deren Reihe bis hin zu jener existentialistischen Schwermut reicht, die heute mit Lana Del Rey neu aufzuleben scheint. Gemeinsam ist jenen Grundhaltungen, dass sie – in geradezu paradoxer Weise – regelmäßig mit Figurationen des Schöpferischen verkettet werden. Auch diese Kopplung des Melancholischen mit dem Schöpferischen tritt in der Renaissance auf, sinnigerweise auch dort schon im Modus des Zitats: Zugrunde liegt jener berühmt und berüchtigt gewordene Satz der pseudoaristotelischen *Problemata Physica* (XXX,1), demgemäß sich alle außergewöhnlichen Männer in Philosophie oder Politik oder Dichtung oder in den Künsten als Melancholiker erweisen.¹⁰ Und auch wenn die Macht dieses Satzes sich erst im Modus des Zitats voll entfaltet, so bleibt die Verbindung von Schwermut und künstlerischer Größe – wenn auch transformiert – bis zur Moderne bestehen.

Das wirft die Frage auf, warum gerade die letzten gut 500 Jahre im Westen zum Austragungsort dieser Figuration der Schöpferischen und der Genialität geworden sind. Von den ersten Auftritten der Figuration des melancholischen Schöpfers bei Francesco Petrarca oder Marsilio Ficino her gedacht, scheint das Sinn zu ergeben. Wo sich Petrarcas theologisch-philosophische Reflexionen zum melancholischen Moment des

⁹ Siehe Mieke Bals, Günter Blambergers, László Földényis und Jan Söffners Beobachtungen zu Dürers *Melencolia I* in vorliegendem Band.

¹⁰ Eckart Schütrumpfs und Günter Blambergers Beiträge widmen sich ausgiebig den *Problemata Physica* XXX,1.

Schöpferischen auf sündentheoretischer Basis entfalten,¹¹ leitet Ficino dessen Kraft aus einem Mangel an innerweltlicher Emotionalität her – daraus, dass dem Melancholiker die Welt sinnlos und leer wird.¹² Diese Gedanken stehen vor dem Hintergrund einer Epoche, die den Menschen als Schöpfer zu feiern beginnt, die seine Offenheit entdeckt, die nicht auf eine Umwelt hin festgelegt ist, sondern den Menschen als Tier versteht, der zum Neuen berufen ist (wie es Giovanni Pico della Mirandola in *De hominis dignitate*, § 5 fasst). Wird der Mensch aber zu einem Schöpfer und leitet er seine Gottesebenbildlichkeit nicht mehr aus der mikro-makrokosmologischen Ähnlichkeit her, sondern daraus, eigene Welten schaffen und bauen zu können, so kann er seinen Lebenssinn nicht mehr aus der Teilhabe an der einen Heilsgeschichte und dem einen Kosmos mehr beziehen: Wo der Mensch einst nur Teil der Schöpfung war, und es ihm daher auch genügte, ihr zu folgen, in ihrem Sinne zu handeln und ihre Zeichen auf die eine Wahrheit hin zu deuten, so ist er nunmehr auf sich selbst zurückgeworfen. Sinnvoll werden die Dinge nur noch durch den Menschen selbst – er muss sie in sein eigenes Tun einbinden oder ihnen seinen eigenen Sinn zuschreiben.¹³

Beides gelingt nur in den raren Momenten erfüllter und erfüllender Schöpferkraft, deren Kehrseite jenes Brachliegen ist, das Dürer in seinem Stich verewigte. Zeichen und Werkzeuge werden ihres Sinns beraubt – nichts erscheint mehr als eingebettet in einen höheren Zusammenhang des Deutens und Wissens, alles verharrt nur noch als ungenutztes Potential. Es macht sich die Leere breit, die die genannten emotionalen Grundhaltungen kennzeichnet, und die die Schattenseite des schöpferischen Humanismus zu sein scheint: Es entsteht jene *emotional community* (um es mit Barbara Rosenwein¹⁴ zu sagen) der Künstler, die sich als Melancholiker inszenieren, in ihrem Horoskop die Macht des Saturn aufspüren, sich mit düsterem Blick und gesenktem Haupt darstellen (lassen). Ist Lana Del Reys Melancholie vielleicht im

11 Siehe hierzu Maria Moog-Grünewalds Beitrag in vorliegendem Band.

12 Siehe zu Ficino Jan Söffners Beitrag in vorliegendem Band ebenso wie Sidonie Kellerers Beobachtungen zur Abkehr René Descartes' von der kreativen Melancholie.

13 Siehe zu diesem thematischen Komplex von teilhabender, makrokosmologisch eingebundener Schöpferkraft aus indischer Perspektive Sudhir Kakars Beitrag in vorliegendem Band.

14 So bspw. in: Barbara Rosenwein, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, New York 2006.

Kontext des langsamen Abschiedes vom Amerikanischen Traum zu begreifen, der nichts als seine Bilder hinterlässt, so ist die Melancholie der Renaissance möglicherweise im Kontext des langsamen Abschieds von der Teilhabe an einer göttlichen Ordnung zu lesen – zurück bleiben auch hier nur die Bilder und leer gewordenen Metaphern dieser Ordnung, zurück bleibt bloße Lesbarkeit, die keine Erlebbarkeit mehr ist.

Doch bevor die Dinge zu einfach werden, noch einmal zurück zur Spezifik von Lana Del Reys Ausprägung der Melancholie. Bezeichnend ist, dass ihre Kunst unter keinen *humanistischen* Vorzeichen steht. Sie inszeniert nicht jene auf sich selbst verwiesene Subjektivität, nicht jene Weltoffenheit der brachliegenden (was ja heißt: im Prinzip trotz allem nutzbaren) Dinge. Ihre Selbstinszenierung zeigt ein vollkommen dezentriertes, im Modus des Zitats – und nicht der Selbstpräsenz – lebendes Subjekt; und eine Welt, die sich eigenmächtig verschlossen hat. Post- und transhuman ist die Sängerin nicht allein durch ihre in zahllosen Internetforen diskutierten Eingriffe plastischer Chirurgie geworden. Sie ist es auch in jenem Verzicht auf authentische Subjektivität und auf ein kohärentes Ich.¹⁵ Der Unterschied zu den Selbst-Assemblagen eines sich als Befreiung vom Menschen feiernden Posthumanismus liegt in der Grundhaltung, mit der dies geschieht. Die Freisetzung der Möglichkeiten eines Menschen, der kein holistisches Subjekt mehr zu sein braucht, die den Humanismus weit hinter sich lassende Öffnung des Menschen auf seine technischen Möglichkeiten hin, kurz: der Posthumanismus lässt bei Lana Del Rey das Melancholische nicht hinter sich. Vielmehr potenziert sich der melancholische Schatten in genau dem Maße, in dem sich auch der Mensch zu potenzieren sucht. Jenes freie Amerika als Ikone der Weltoffenheit, jenes Land der vielleicht einst zu unbegrenzt wirkenden Möglichkeiten gibt es bei Lana Del Rey nicht mehr. Es hat sich in seiner Selbstpotenzierung erschöpft. Und die Melancholie ergibt sich hier nicht aus dem Brachliegen der Möglichkeiten, sondern daraus, dass sie vergangen sind, dass das Mögliche zum bloß noch Virtuellen geworden ist – übrig bleibt nur der Glaube an jenes Land, die Sehnsucht nach dem Amerika, das es einmal war. Lana Del Rey zeigt: Auch im Posthumanen kann die Vereinigung von Melancholie und Schöpferkraft vollzogen werden, auch dort, wo keine Möglichkeiten brachliegen, sondern Unmöglichkeiten im Imaginären

¹⁵ Siehe hierzu beispielsweise Lucas Fragen: »Fifty Shades of Lana Del Rey«, <http://hyperallergic.com/177139/fifty-shades-of-lana-del-rey/> (4.2.2015).

wuchern, lebt diese Figuration, lebt diese emotionale Haltung fort. Es genügt offenbar nicht, den Humanismus zu beenden, um die Melancholie zu überwinden – sie ist vielmehr in der Lage, sich der Strategien zu bedienen, mit denen man den Menschen überwunden hat. Nicht scheint der Humanismus, wie noch Heidegger glaubt, die Melancholie als Stimmung des paradoxerweise produktiven Brachliegens und der Weltoffenheit kultiviert zu haben – im Gegenteil kultivierte die Melancholie vielleicht sogar, von diesem unbemerkt, den Humanismus und kommt nun, nach dessen Ende, auch ohne ihn aus.

Dabei darf nicht vergessen werden, dass die Symbiose von Schöpferkraft und einer melancholischen Grundhaltung ein historisches, relativ junges und – wenn man den Fallstudien dieses Bandes glauben kann – auch vorwiegend westliches Phänomen ist. Auch ist nicht jede Form der Schöpferkraft melancholisch, und so haben wie es beim Gegenstand dieses Bandes mit keinerlei notwendigen Figurationen zu tun. Vielleicht führen uns Petrarca und Ficino auch in die Irre, wenn wir die Tradition des melancholischen Genies als humanistischen Habitus, als humanistisches Stereotyp oder als Schattenseite des Humanismus beschreiben wollen. Vielleicht ließe sich nach anderen epistemologisch-praxeologischen Bedingungen Ausschau halten, die Melancholie und Schöpferkraft zusammenführt – etwa die Autonomieästhetik derselben 500 Jahre, in der die Kunst (mit Kant zu sprechen) »interesselos« wird, d. h. ihr Dazwischen-Sein, ihre Teilhabe am Weltlichen verliert, und die jene Auffassung von »Kunst« zeitigt, die sich vom Ritualen und Kultischen lossagt: Auch eine solche Lesart lässt Dürers Stich zu. Der Prägnanz und Wirkmacht der Engführung von Melancholie und Schöpferkraft täte das keinen Abbruch.¹⁶ Die mannigfaltigen Ausprägungen und Transformationen dieser Figuration, die in den Fallstudien dieses Bandes nur zu einem kleinen Teil zur Sprache kommen können, zeugen davon.

Zugrunde liegt diesem Band eine ›morphomatische‹ Betrachtungsweise, d. h. betrachtet wird in Fallstudien die Figuration der melancholischen Schöpferkraft. Diese Figuration kann verschiedenste Ausprägungen annehmen: Bildnerische, textuelle, praxeologische, auch theoretische. Diese Breite ist nur deshalb möglich, weil der Begriff des »Morphoms« (also der »Ausgestaltung« oder »Formwerdung«) einen

16 Siehe zum komplexen Verbund von Melancholie, Autonomieästhetik und Schöpferkraft den Beitrag von Maria Moog-Grünwald in vorliegendem Band.

Blick auf kulturelle Phänomene ermöglicht, die auf verschiedene Weisen auf den Punkt kommen, eine gewisse Prägnanz gewinnen können. Diese Prägnanz erlaubt eine Dynamik der immer wieder neuen Aufnahme in den diversen Kulturgeschichten; und sie ermöglicht eine hinreichende Entkontextualisierung, um partielle Vergleiche zu ermöglichen – Vergleiche, die allerdings eher auf Vergleichbarkeiten und Affinitäten beruhen denn auf Akten des Kontrastierens und Urteilens.¹⁷

Die Vereinigung des Melancholischen mit dem Schöpferischen kann damit in verschiedenen Ausformungen untersucht werden, womit eine produktive Spannung entsteht zwischen der Spezifik und Jeweiligkeit des untersuchten Gegenstands und der Vergleichbarkeit dieses Gegenstands mit anderen kulturellen Phänomenen, in denen ebenfalls die Verbindung des Schöpferischen mit dem Melancholischen ausgestaltet wird.¹⁸ Dies macht nicht nur Affinitäten innerhalb einer Kultur sichtbar, dieses Vorgehen erlaubt auch die tentative Frage danach, ob es Äquivalente zur melancholischen Schöpferkraft in anderen Kulturen gibt. Eine solche Frage nach Vergleichbarkeiten verfolgt nicht das Ziel, die Unterschiede des jeweiligen kulturellen Umfelds zu negieren; im Gegenteil: Die Unvergleichbarkeit von kulturellen Spezifika macht die Vergleichbarkeit der einzelnen Figurationen überhaupt erst interessant. So unsinnig es wäre, die Vorhandenheit des Rades in verschiedenen Kulturkreisen zum Beleg einer allgemein menschlichen Kultur des Räderbaus zu nehmen, so unbefriedigend wäre es umgekehrt, bei dieser Vorhandenheit stehen zu bleiben. Es kann nicht genügen, sie über einen kulturelle Alterität absolut setzenden Blick zu vergessen, auch wenn es umgekehrt noch fataler wäre, hier von einer anthropologischen Konstante zu sprechen. Eine morphomatische Betrachtungsweise stellt indes die Unterschiede und Verschiebungen im Umgang mit dem vermeintlich gleichen Kulturphänomen heraus.

Entsprechend endet dieser Band mit einem Ausblick auf asiatische Figurationen melancholischer Schöpferkraft – mit dem Ergebnis, dass es teilweise durchaus Äquivalente zu den mannigfaltigen westlichen

17 Hier folgen wir tentativ dem Diktum »comparativism as equivalence« Gayatri Chakravorty Spivaks, das wir nicht auf das Feld der literarischen Komparatistik beschränkt sehen. Gayatri Chakravorty Spivak, »Rethinking Comparativism«, in: dies.: *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge (Mass.) u. London 2012, S. 467–483, hier S. 472.

18 Siehe hierzu die Beiträge von Guo Yi, Wolfgang Kubin und Sudhir Kakar.

Phänomenen gibt, teilweise auch nicht; vor allem aber, dass sie – so es sie denn gibt – auf äußerst spezifische Weise ausgestaltet sind.

Für die schöpferische Melancholie ist eine morphomatische Betrachtungsweise auch innerhalb der westlichen Kultur geboten – und zwar gerade insofern als es diese Kultur als Einheit gar nicht gibt oder gab: Wie gesagt, ist es bereits eine Art morphomatischer Akt des Renaissancehumanismus gewesen, diese Figuration aus den *Problemata Physica* zu übernehmen und in eine gänzlich andere epistemologische Problematik und ein gänzlich anderes kulturelles Umfeld zu verpflanzen. Nur als neuartige und in der Antike gar nicht angelegte Ausgestaltung – d. h. in unserer Begrifflichkeit: nur als Morphom – gewinnt die melancholische Schöpferkraft überhaupt erst ihre Wirkmacht.

Dass es sich bei morphomatischen Studien damit um Fallstudien handelt und handeln muss, macht diesen Band im wörtlichen Sinne zu einem Sammel-Band. Wir stellen keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, ja nicht einmal den Anspruch auf einen übergreifenden theoretischen Rahmen, der es erlauben würde, die einzelnen Aufsätze einordnend zusammenzufassen. Das Bindeglied zwischen den Aufsätzen erschließt sich nicht ›top down‹ aus theoretischen Prämissen und Hypothesen, sondern ›bottom up‹ aus den Studien zu den verschiedenen Ausformungen schöpferischer Melancholie. Auch aus diesem Grund verzichten wir auf eine Zusammenschau der versammelten Aufsätze – was sie verbindet, erschließt sich nicht im Überblick sondern in oft unerwarteten Synergien. Umso wichtiger scheint es daher, den Lesern einen möglichst umfassenden und möglichst anschaulichen exemplarischen Einblick und Einstieg in das Morphom der melancholischen Schöpferkraft zu bieten – und dies geschieht in vier sehr verschiedenen Betrachtungen auf Dürers bereits erwähnten Stich *Melencolia I*. Um es noch einmal zu betonen: Dieser Stich ist weder das Herzstück noch der Kern des Bandes – er ist nichts als eine der vielen möglichen Ausformungen. Wohl aber ist er so bekannt und auch in seiner Wirkungsgeschichte so einflussreich gewesen, dass er es erlaubt, mehrere Fallstudien um ihn herum zu gruppieren – und zwar auf eine Weise, die es daraufhin ermöglicht, disparatere Ausformungen der melancholischen Schöpferkraft aus Europa und Asien in den Blick zu nehmen, ohne dass der Band dabei allzu zentripetal würde – auch wenn das Zentripetale und Disparate selbst ein Zug des Melancholischen zu sein scheint.

I RUND UM DÜRER: PRÄGUNGEN UND WIRKUNGEN

GÜNTER BLAMBERGER

HEROISCHE MELANCHOLIE. VON ANFANG UND ENDE EINER FASZINATIONSGESCHICHTE

Unter Melancholie kann man dreierlei verstehen: eine vorübergehende Stimmung des Gemüts im Nachdenken über die Vergänglichkeit alles Irdischen und damit auch die eigene; eine psychische Erkrankung, die der medizinischen Therapie bedarf; und einen Habitus des Genies, eine intellektuelle Haltung bzw. Kulturtechnik. Letztere interessiert mich in der Folge, in Sonderheit ihre heroische Verfassung, die in der Ideengeschichte des Abendlandes eine lange Tradition hat, ihre Faszinationskraft aber seit Ende des 20. Jahrhunderts verliert. In der Literatur und in den Künsten der Gegenwart sucht man die heroischen Melancholiker oder die Klage über ihren Verlust jedenfalls vergeblich. Das ist, wie zu zeigen sein wird, keine Frage der Moden. Die Beschwörung heroischer Melancholie wäre heute nichts weiter als ein Anachronismus.

Mit dem Begriff »heroische Melancholie« hat Walter Benjamin bekanntlich Baudelaires Ingenium bezeichnet: als eine Haltung des Flaneurs in der Menge. Noch »im vollen Bewusstsein seiner Individualität« erlebe der Flaneur sich als Verspäteten, der trotz der Erkenntnis der Vergeblichkeit den Gestus des Kampfes gegen die universale Selbstentfremdung bewahre und folglich mehr »Heldendarsteller« als Held sei.¹ Melancholie und neuzeitliche Subjektivität scheinen untrennbar zusammenzugehören, bis dass der Tod sie scheidet. Benjamin schreibt die Geschichte dieser zugleich unglückseligen wie schöpferischen Verbindung von ihrem Ende her. Meine Bestimmung der heroischen Me-

¹ Walter Benjamin: Zentralpark. In: Gesammelte Schriften. Bd. I–IV, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Werkausgabe. Frankfurt/M. 1980, hier Bd. I.2, S. 689.

lanchole dagegen geht auf die Anfänge zurück, auf die Zeit, als die Melancholie noch eine Sache der Helden selbst war. Im dreißigsten Buch der *Problemata Physica*, einer aus dem Corpus Aristotelicum stammenden Schrift aus dem 3. Jahrhundert vor Christus, heißt es, dass gerade unter den Heroen viele Melancholiker gewesen seien. Herakles, Bellerophon und Aias werden dafür als Beispiele genannt.

Die unter dem Autornamen Aristoteles gehandelte Schrift *Problemata Physica* ist in 38 Einzelbücher gegliedert. Sie traktiert Fragen des Weintrinkens, der Ermüdung, des Geschlechtsverkehrs, der Mathematik, der Harmonie etc. und geht auf die unterschiedlichsten Quellen zurück, in der Hauptsache aber auf Überlegungen des Aristoteles und seines Nachfolgers in der Leitung seiner Schule, Theophrast. Trotz ihres Materialreichtums, ihrer Mixtur von Wissen aus den Bereichen der Medizin, Botanik, Zoologie oder Musik, gilt sie – so der Herausgeber der deutschen Ausgabe, Hellmut Flashar – als »die bis heute am stärksten vernachlässigte Schrift des Corpus Aristotelicum«. ² Das *Problem XXX,1* wäre dann die Ausnahme von der Regel. Von Wirkungslosigkeit kann hier keine Rede sein. Das hat mit der besonderen Gestaltgebung dieser Passage von wenigen Seiten zu tun – mit einer in formaler wie inhaltlicher Hinsicht paradoxen Entfaltung der Melancholie als ästhetischer Idee, ³ die eine Mannigfaltigkeit von Teilvorstellungen, eine widersprüchliche Mischung diskursiver und narrativer Bestimmungen zeitigt, deren Beunruhigungskraft durch die Zeiten schwankt und erst in unserer Gegenwart nachlässt.

Das Problem beginnt mit der Frage, warum sich »alle außergewöhnlichen Männer in Philosophie oder Politik oder Dichtung oder in den Künsten als Melancholiker« erweisen. ⁴ Aus der Frage wird im Fortlauf der Darlegung eine feste Behauptung: Melancholiker vermögen die »Mehrzahl der Menschen« zu überragen, »die einen durch Bildung, die anderen durch künstlerisches Können, andere durch politische Wirk-

2 Aristoteles: *Problemata Physica*. Übersetzt und erläutert von Hellmut Flashar. Berlin 1991, hier S. 295 (= Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung, begründet von Ernst Grumach, hg. von Hellmut Flashar Bd. 19).

3 Zur Wirkmacht »ästhetischer Ideen« im Sinne Kants vgl. Günter Blamberger: Gestaltgebung und ästhetische Idee. Morphomatische Skizzen zu Figuren des Todes und des Schöpferischen. In: *Morphomata. Kulturelle Figuren: Genese, Dynamik und Medialität*. Hg. von Günter Blamberger und Dietrich Boschung. München 2011, S. 11–46.

4 Aristoteles: *Problemata Physica*, S. 250.

samkeit«. ⁵ Die Behauptung wird einerseits medizinisch begründet, andererseits durch Epen-Verse und Alltagsschilderungen zu stützen versucht. Dabei kommt es zu Spannungen zwischen der Diskursivierung und der Narrativierung des Melancholieproblems, die Darstellung ist alles andere als homogen und geschlossen, sie zeitigt Bruchlinien, die durch die erzählerischen Belege weniger verdeckt als enthüllt werden. Das Denkbild gerät zur Kippfigur. In der Forschung wurde die Besonderheit dieser Gestaltgebung bis heute ignoriert. Man achtete nur auf die logischen Attribute der Darstellung, nicht auf ihre ästhetischen Attribute. Erst durch die Analyse ihres Zusammen- bzw. Gegenspiels lässt sich verstehen, was sonst nur mit Verwunderung registriert wird: dass die aristotelische Figuration des melancholischen Genies für fast 1500 Jahre in Vergessenheit geriet, um in der Renaissance dann triumphal wieder aufgerufen zu werden und im kollektiven Gedächtnis des Abendlandes seither zu haften.

Betrachten wir zunächst die Genealogie von *Problemata Physica* XXX,1. Vorgängig ist der medizinische Diskurs. Das Wort Melancholie bezeichnet im *Corpus Hippocraticum* (5./4. Jh. v. Chr.) sowohl einen eigenständigen Körpersaft, der nicht krankheitserregend zu sein braucht, als auch eine Krankheit, eine Störung von Geist und Gemüt. In dieser steht das Quantum der schwarzen Galle in einem Missverhältnis zur Menge der drei anderen Körpersäfte Blut, Schleim und gelbe Galle. Nach der Vorstellung der hippokratischen Humoralpathologie ist Gesundheit allein durch das Gleichmaß der Säfte garantiert; Disharmonie, Unordnung, bedeutet Krankheit. Vorgängig für das aristotelische Melancholieproblem ist weiterhin der philosophische Diskurs, Platons Mania-Lehre im *Timaios*, die der hippokratischen Humoralpathologie verpflichtet ist. Auch Platon zufolge verliert der Mensch in der Krankheit das rechte Maß, die Symmetrie von Leib und Seele. Von der pathologischen Ametrie grenzt Platon im *Phaidros* die Ekstase der Dichter und Wahrsager ab als einen von den Göttern gestifteten Aufschwung zu einer höheren Ordnung, der die Gefahr des Sturzes in den krankhaften Wahnsinn allerdings in sich birgt. Den Terminus Melancholie gebraucht er dafür allerdings nicht. ⁶

⁵ Aristoteles: *Problemata Physica*, S. 253f.

⁶ Zum Melancholiebegriff im *Corpus Hippocraticum* vgl. Hellmut Flashar: *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*. Berlin 1966, hier besonders S. 21–49, zu Platons Krankheitsbegriff vgl. das Standardwerk von Hubertus Tellenbach: *Melancholie. Problemgeschichte*,