

GÜNTER BLAMBERGER, SIDONIE KELLERER,
TANJA KLEMM UND JAN SÖFFNER (HRSG.)

SIND ALLE DENKER TRAUERIG?

Fallstudien zum
melancholischen Grund
des Schöpferischen
in Asien und Europa



MORPHOMATA

»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 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, bevor dieser Kupferstich von den Kunsthistorikern Fritz Saxl und Erwin Panofsky 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?

Die Autoren des vorliegenden Bandes gehen diesen und weiteren Fragen in ihren Beiträgen nach, die zu einem Großteil aus Fallstudien bestehen. Sie verhandeln zum einen Hauptmanifestationen der Vorstellung melancholischen Schöpfertums in Europa und setzen zum anderen einen ebenso wichtigen Akzent auf den asiatischen Raum.

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 TRAUIG?

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 Werbegrafik? 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/lanadelrey-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/lanadelreys-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 begehrenswerten 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 genügte 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



Tafel Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514. Kupferstich, 23,8 × 18,5 cm. Berlin, Kupferstichkabinett

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*,

Für Aristoteles, bzw. Theophrast, nun ist der konkrete Stoff der schwarzen Galle für die genialische Hyperbole ebenso verantwortlich wie für die manisch-depressiven Zustände der Krankheit Melancholie. Er definiert Melancholie nicht nur als Geisteskrankheit, sondern als Voraussetzung von Geistesgröße, als Habitus der »außergewöhnlichen«, der hervorragenden Männer (»περιττοί«). Beim aristotelischen Melancholieproblem handelt es sich im Wesentlichen um eine Strukturbestimmung intellektueller Größe. Drei Bedingungen werden dafür genannt: die Sensibilität des Charakters, die Fähigkeit, die alltägliche Ordnung der »durchschnittlichen Naturen«⁷ zu transzendieren, und das Vermögen, die Außerordentlichkeit selbst zu meistern, ohne ins krankhafte Dasein abzuleiten. Die ersten beiden Talente sind nach Aristoteles dem Melancholiker auf Dauer geschenkt. Bei Hippokrates ist die Vorherrschaft der schwarzen Galle nur ein temporärer, von Klima und Jahreszeit abhängiger Zustand, bei Aristoteles dagegen vor allem eine »Naturanlage«,⁸ die gewissermaßen einen Typus melancholicus konstituiert. Von der Körperwärme hängt nach der Auffassung der Zeit der Charakter ab. Die schwarze Galle ist nach Aristoteles für starke Temperaturschwankungen prädisponiert und kann sowohl extreme Wärme- wie Kältegrade annehmen. Aus dieser Labilität und Ambivalenz ergeben sich für ihn zwei Reihen potentieller charakterlicher Veränderungen, an deren Ende jeweils krankhafte Zustände erscheinen: Wird die schwarze Galle zu kalt, so ruft sie Trübsinn, Erstarrung, Schweigsamkeit, Angstzustände und schließlich die Neigung zur Selbsttötung hervor; übermäßige Erhitzung aber erzeugt Lebhaftigkeit, Redseligkeit und als äußersten Erregungszustand krankhafte Manie. Positiv gefaßt: Der Melancholiker vermag die ganze Bandbreite charakterlicher Veränderungen zu erfahren und zu erleiden. Freilich reißt ihn das immer wieder aus den Zuständen der alltäglichen Ordnung heraus. Im Unterschied zu den »durchschnittlichen Naturen« mangelt es ihm an einer stabilen Identität. Seine proteische Natur erscheint so als die Voraussetzung der Sensibilität, seine Vielgestimmtheit als die Bedingung der produktiven Intelligenz. Die Außerordentlichkeit ist dabei eine täglich neu zu leistende Gratwanderung, stets droht der Absturz in die Exallage der manischen oder depressiven Krankheit. Der Melancholiker weiß um die Gefährdung der mensch-

Endogenität, Typologie, Pathogenese, Klinik. Berlin, Heidelberg, New York, Tokyo 1983.

⁷ Aristoteles: *Problemata Physica*, S. 254.

⁸ Aristoteles: *Problemata Physica*, S. 250.

lichen Existenz, indem er sie am eigenen Körper erleidet, er meistert sie, so Aristoteles, indem er wieder und wieder versucht, die schwarze Galle in Bezug auf Quantum und Temperatur auf einem mittleren Zustand zu halten, so dass sie die Fähigkeit des Ausgleichs besitzt, d. h. Wärme erzeugt im Zustand der Furcht, Kälte im Zustand der Erregung.

Aristoteles' Bestimmung ist eine physiologische; sie bindet, und das ist in der Geschichte des Geniegedankens in dieser Form wohl einmalig, die intellektuelle Begabung ans Stoffliche, Körperliche, an das umfassende Leidensvermögen des Melancholikers, an die Fähigkeit, die durch den Saft der schwarzen Galle bedingte Vielgestimmtheit produktiv zu meistern. Sie verleiht dem melancholischen Genie damit eine – in der doppelten Bedeutung des Wortes – *humane* Qualität. Diese Einbindung des melancholischen Genies in die Grenzen der ›*conditio humana*‹ überzeugt auch nach mehr als 2000 Jahren, wirkmächtig ist sie nicht geworden. In der Nachfolge des aristotelischen Melancholieproblems hat die Entwicklung einer, wie ich sie hier nennen möchte, *humanen Melancholie*, in der die Dichotomie von Geist und Körper aufgehoben ist, keine Rolle gespielt. Das liegt an den glanzvollen Exempeln *heroischer Melancholie*, mit denen jeder Leser zu Beginn des Traktats verführt wird. Ihr Werbungscharakter ist offensichtlich, nur passt die Verpackung nicht zum Inhalt. Für die spätere Behauptung, dass ein Melancholiker dank seiner Naturanlage sich einen höheren Platz in der Gemeinschaft erobern könne, sind die eingangs zitierten Erzählverse aus Homers *Ilias* ein durchaus fragwürdiger Beleg. Sie verführen den Leser nicht nur, sie lenken ihn ab von der Vorstellung einer Erfolg versprechenden Verbindung von Melancholie und Genialität in den Grenzen des Humanen und begründen eine damit unvereinbare Traditionslinie: eben die der *heroischen Melancholie*, deren Faszinationskraft ebenso groß ist wie ihre Beunruhigungskraft. Zitiert wird aus dem sechsten Buch der *Ilias*:

»Aber nachdem auch jener verhaßt war allen Göttern,
da nun irrt er durch die Aleische Flur einsam umher,
sein Herz in Kummer verzehrend, das Gewimmel der Menschen
meidend.«⁹

⁹ Zitiert hier nach *Aristoteles: Problemata Physica*, S. 250. Dass es sich hier um Melancholie handelt, ist eine aristotelisch-theophrastische Lesart der Homer-Stelle, die lediglich davon spricht, dass Bellerophon seinen θυμός, d. h. seine Lebenskraft aufbraucht, insofern er eben einsam ist, keine Anerkennung der anderen mehr genießt.

Gemeint ist Bellerophon, korinthischer Nationalheld und Enkel des Sisyphos. Bellerophon, der auf dem von ihm gezähmten Flügelroß Pegasos den Olymp erstürmen will, weil er am Sinn seines Daseins zweifelt und die Götter dazu befragen will, wird von Zeus auf die Erde zurückgeschleudert. Melancholie ist die Strafe für seine Hybris. Die Heldentaten des Bellerophontes, die mit dem Willen mancher Götter in Einklang stehen, schildert Homers Epos ausführlich, den frevelhaften Aufstieg zum Olymp verschweigt es und Bellerophontes' Schicksal danach deutet es in den von Aristoteles herausgegriffenen Versen nur an. Von Bedeutung ist im Epos allein, wer nach der vorgegebenen Weltordnung handelt und die Gemeinschaft repräsentiert. Der Sonderfall des traurigen Denkers verdient kein Interesse. Anders verhält es sich dann in der attischen Tragödie, deren geschichtlicher Hintergrund die sophistische Krise in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts vor Christus ist, in der Protagoras, Gorgias und Kritias die mythischen Ganzheitsvorstellungen der homerischen Zeit in Subjektivismus und Relativismus auflösen. Die Melancholiker, die die göttliche Ordnung verrücken und mit Wahnsinn geschlagen sind, werden zur tragischen Hauptsache. Davon zeugen Sophokles' *Ajax* und Euripides' *Bellerophon* und *Herakles*.

Ausgerechnet diese drei Dramenhelden führt Aristoteles' Traktat als Beispiele für die Melancholie der »außergewöhnlichen Männer« an. Seine Klugheitsregel, der Melancholiker solle nur die schwarze Galle im Gleichgewicht halten, dann werde er ein von der Gemeinschaft anerkanntes Genie, verschlägt im Falle dieser Heroen wenig. Die Außerordentlichkeit der Melancholiker kann in letzter Konsequenz offensichtlich dazu führen, dass sie die göttliche Ordnung, die die Gemeinschaft trägt, nicht verkörpern, sondern anzweifeln. Melancholie ist im Falle des Bellerophontes keine Krankheit im Sinne des Hippokrates, sondern »der Affekt, welcher das Denken begleitet, welches zu Ende denkt«,¹⁰ in Grenzbereiche menschlicher Erkenntnis vorstößt. Vor und nach Aristoteles ist solche heroische Melancholie ein Ausdruck dafür, dass die Einsicht in die Totalität einer objektiven Welt- und Daseinsordnung dem Melancholiker verwehrt bleibt. Weil deren Vorhandensein noch geglaubt wird, ist Melancholie für Homer eine nichtswürdige,

10 So die schöne Formulierung Hermann Schweppenhäusers in Max Horkheimer (Hg.): Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag. Frankfurt/M. 1963, S. 281.

für die attischen Dramatiker eine tragische Angelegenheit.¹¹ Das melancholische Genie der Neuzeit bezieht seine Würde dagegen gerade aus dem Wissen, dass es mit dem Bewußtsein der »transzendentalen Obdachlosigkeit«¹² allein ist.

Aristoteles' *Problemata Physica XXX,1* sind in ihrer Gestaltgebung, im Wechsel von Narrativierung und Diskursivierung der Melancholie, ein schillerndes Gebilde, das ganz unterschiedliche Vorstellungen mit auch jeweils unterschiedlicher Wirkmacht evoziert. Die Verbindung von Melancholie und Außerordentlichkeit wird medizinisch höchst differenziert begründet, zur Nobilitierung der Melancholie tragen scheinbar auch die Homer-Verse bei, doch die Diskursivierung passt nicht zur Narrativierung, die ›humane‹, leibgebundene Melancholievariante nicht zur heroischen Melancholie. An Bellerophon, Ajax, Herakles interessiert auch nicht deren physiologische Verfasstheit, sondern die epistemologische Dimension ihrer Abweichung. In der medizinischen Abhandlung versteckt sich so ein literarischer Diskurs: die Definition des tragischen Helden als eines intentionalen Außenseiters, Zweiflers und Grenzgängers des Absoluten, der in der Kunst, Philosophie oder Soziologie der Neuzeit zur Faszinationsformel schlechthin werden wird.

11 Das wäre eine einfache Differenzierung der Funktionen von homerischem Epos und attischer Tragödie, die sich an Lukács' geschichtsphilosophischem Versuch über die Formen der großen Epik (siehe nächste Anmerkung) orientiert und bei manchem prominenten Altphilologen früherer Jahre wieder zu finden ist (vgl. z. B. Lesky, Albin: *Die griechische Tragödie*. Stuttgart 1958 oder ders.: *Geschichte der griechischen Literatur*. Stuttgart, Bern: 2. Aufl. 1963). Die Frage allerdings wäre, ob nicht durch Theophrasts Kommentar der Bellerophon-Stelle dem homerischen Epos eine Ganzheitsvorstellung supponiert wird, die diesem so unverbrüchlich gar nicht eigen ist, da es sowohl den Widerstreit der Götter thematisiert wie Helden, die die Gemeinschaft eben nicht schlicht nur repräsentieren. Die Melancholie als Resultat eines Sündenfalls, als Abweichung von einer dergestalt nicht vorgegebenen, sondern eigentlich supponierten Ordnung zu sehen, wäre dann selbst nichts weiter als eine aristotelisch-theophrastische Rückprojektion. Die Figuration der heroischen Melancholie würde dann erstmals bei Theophrast selbst auftauchen, nicht schon von Homer angedeutet werden. – Diese Gegenlektüre der Bellerophon-Stelle verdanke ich in Idee und Wortlaut dem Romanisten Jan Soeffner (Köln).

12 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Neuwied und Berlin ²1971 (1920), S. 32.

Nicht wirklich hilfreich im Sinne der Nachhaltigkeit von Aristoteles' erstaunlicher Konzeption einer melancholischen Genialität in den Grenzen der ›conditio humana‹ ist auch die Doppeladressierung des Traktats. Die Zitierung der Heroen ist ebenso anspielungsreich wie die medizinische Denkfigur einer Gegensteuerung in der Oszillation der Stimmungen als Garantie der Außerordentlichkeit kompliziert ist. Die schlichten Erzählbeispiele aus dem Alltag, in denen Aristoteles das Wirken der schwarzen Galle mit den Wirkungen des Weins vergleicht, heben jedoch alle medizinischen Differenzierungen wieder auf und sind eben gerade kein Beweis für Außerordentlichkeit, sondern lediglich für Stimmungsschwankungen. Was haben die »außergewöhnlichen Männer« schon mit Trinkern zu tun, die sich »rührselig, wild oder schweigsam« zeigen, »sich hinreißen« lassen, »eine Person zu küssen, die im nüchternen Zustand wohl kaum jemand küssen würde, wegen ihres Aussehens oder ihres Alters«, abgesehen davon, dass nach Aristoteles auch Melancholiker »gewöhnlich wollüstig« sind.¹³

Diese sehr gemischte Form von Popularwissenschaft zwischen Erzählen, Fragen und Belehren mit heterogenen Exempeln aus der Hoch- und Alltagskultur, die innerhalb der peripatetischen Schule nichts Außergewöhnliches sein mag, ist wohl nicht schuldlos daran, dass sich nach Aristoteles die Melancholieüberlieferung teilt. Den Zusammenhang von Melancholie und Genialität bewahren nur die Eingeweihten – so heißt es bei Cicero: »Aristoteles quidem ait omnis ingeniosos melancholicos esse«.¹⁴ Diese philosophische Nobilitierung der Melancholie in Bezug auf Aristoteles aber steht – in ihrer humanen wie heroischen Variante – von der Antike bis zum Ausgang des Mittelalters im Schatten der medizinisch-negativen Auffassung der Melancholie als Krankheit. Sie allein wird populär. Die Nachfolger des Hippokrates sind an der Theorie der Melancholie weit weniger interessiert als an deren Diagnose und Therapie. So kommt es, dass die Lehre von den vier Körpersäften bis ins 18. Jahrhundert zur Erklärung von Temperament und Krankheit der Melancholie ihre Gültigkeit behält. Solange die schwarze Galle als Hauptursache der Geisteskrankheit Melancholie gilt, gleichen sich die therapeutischen Maßnahmen. Der Melancholie als Störung der physischen und psychischen Ordnung begegnet man mit Mitteln der Purgation, die den verderblichen Körpersaft, der in Wahrheit ja in-

¹³ Aristoteles: *Problemata Physica*, S. 251f.

¹⁴ M. Tulli Ciceronis *Tusculanarum Disputationum Liber Primus XXX*, s. <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/tusc1.shtml> (16.1.2015).



1 Albrecht Dürer, *Selbstbildnis des etwa zwanzigjährigen Dürer*, 1491/92. Braune Federzeichnung, 20,4 × 20,8 cm. Erlangen, Graphische Sammlung der Universität

existent ist, direkt angreifen sollen, sowie der Diätetik und Zerstreuung, um dem Kranken wieder zu einer geordneten Lebensweise zu verhelfen oder die Trägheit des melancholischen Zustands im Stadium der Depression aufzulösen.¹⁵

Die populäre Version der Melancholie als Krankheit eskamotiert die Geistigkeit der Melancholie, das Melancholiekonzept der Elite seit der Renaissance die Körperlichkeit, die von Aristoteles hervorgehobenen physischen Grundlagen des melancholischen Intellekts. Letzteres beweist Dürers Kupferstich *Melencolia I* aus dem Jahre 1514 (siehe

¹⁵ Vgl. die immer noch lesenswerte Studie von Jean Starobinski: *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*. Basel 1960.



2 Albrecht Dürer, *Selbstbildnis, krank*, 1516. Feder in Dunkelbraun, mit Wasserfarben leicht aquarelliert, 12 × 10,8 cm. Bremen, Kupferstichkabinett

Tafel), das in der Geschichte der ästhetischen Idee heroischer Melancholie nach den *Problemata Physica* wohl zweitwichtigste Schaustück.

Dürer hat sich selbst mehrfach als Melancholiker abgebildet, in einer Federzeichnung von 1491/92 z. B., die ihn in der Haltung seines melancholischen Engels von 1514 zeigt (Abb. 1), oder in einem schwer datierbaren, vermutlich aus dem Jahr 1516 stammenden Halbporträt, auf dem die Hand auf die Milz (als Sitz der Melancholie) weist (Abb. 2). Darüber ist der Satz geschrieben: »Do der gelb fleck ist vnd mit dem finger drawff dewt do ist mir we.« Eine einseitig biographisch-pathologische Deutung der Selbstbildnisse wäre freilich verfehlt. Dürers Behauptung, Melancholiker von Natur zu sein, ist nicht nur eigentliche, sondern ebenso uneigentliche Rede – verstehbar dann als ein Genieaus-

weis unter Aristoteles-Jüngern der Renaissance, dem kein physisches Leiden mehr entspricht. Im Kupferstich von 1514 fehlt jeder Hinweis auf die körperlichen Grundlagen des melancholischen Intellekts (siehe Tafel). Die Melancholie wird nicht als humane, sondern als heroische Melancholie dargestellt, und die allegorische Form der Darstellung ist insofern konsequent.

Dürer zeichnet ein Bild des melancholischen Denkers, das Denkbild zugleich ist. In der Bildmitte sieht man einen Engel mit verschattetem Antlitz, der die ästhetische Idee des genialen Melancholikers in seiner neuzeitlich-modernen Gestalt personifiziert, in der Gestalt des Wissenschaftlers. Signifikant dafür ist, dass er den Zirkel in der Hand hält, der in mittelalterlichen Darstellungen nur Gott als dem ursprünglichen Weltbaumeister eignet. Das neuzeitliche Genie aber beginnt die Welt eigenständig zu vermessen, und die Leitwissenschaft der Renaissance ist die Mathematik. Deshalb befinden sich um den Engel nicht nur Werkzeuge der angewandten Mathematik wie Hobel, Säge, Richtscheit, die dem Architekten des neuen, des neuzeitlichen Weltgebäudes dienen sollen, sondern auch Schaubilder der darstellenden Geometrie wie Kugel oder Polyeder. Der Neubau, den man am oberen Bildrand sieht, scheint allerdings nicht fertig zu werden, an der Hauswand lehnt noch die Leiter, und der gelehrte Baumeister sitzt untätig herum, den Kopf in die Hand gestützt – während der Arbeit scheinen Zweifel und Verzweiflung ausgebrochen zu sein. Die melancholischen Helden des homerischen Epos wie der attischen Tragödie, die Aristoteles' Melancholieproblem zitiert, sind unfähig, die göttliche Weltordnung anzuerkennen und danach zu handeln. Der Zweifel macht sie zu Individuen, der Preis der Hybris ist Melancholie. Ebenso verhält es sich mit Dürers schwarzem Engel, nur gilt der Zweifel des neuzeitlichen Genies nicht mehr den griechischen Göttern, sondern der christlich-mittelalterlichen Weltordnung. Als Hybris, als Todsünde der ›tristitia saeculi‹ oder ›acedia‹, hat die mittelalterliche Theologie das aufgefasst. Kein Wunder, dass auch Dürer noch Strafphantasien verfolgen. Am oberen Bildrand hat er einen Kometen gezeichnet, dessen Strahlen nach allen Seiten schießen; er ist ein Sinnbild der Apokalypse, des drohenden Weltuntergangs.¹⁶

Trägheit und Hochmut, ›acedia‹ und ›superbia‹, gehören zusammen wie der passive und der aktive Zweifel an der göttlichen Weltord-

16 Meine Interpretation folgt der legendären Deutung des Stichs von Erwin Panofsky und Fritz Saxl: Dürers *Melencolia I*. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung. Leipzig, Berlin 1923.

nung, aus dem jeweils Verzweiflung resultiert. Etymologisch gesehen ist ›acedia‹ die latinisierte Version des griechischen Wortes ›a-kédia‹ und meint die Negation von Sorge, ›kédos‹, im Sinne einer Vernachlässigung der Gottes-, Welt- und Selbstbejahung. Im scholastischen Diskurs gibt es eine positiv zu verstehende Sorglosigkeit nur im Zustand des absoluten Gottvertrauens, in der Sorglosigkeit des Paradieses bzw. der Bergpredigt. Thomas von Aquin hat in seiner 1266–1273 verfassten *Summa theologica* unterschieden zwischen einer göttlichen Traurigkeit, der ›tristitia secundum deum‹, in der der Mensch die Sündhaftigkeit der Welt beklage und sich mit der Aussicht auf jenseitiges Heil tröste, und der weltlichen Traurigkeit, der ›tristitia saeculi‹ oder eben ›acedia‹, in der das Elend im Irdischen absolut und damit das Uneigentliche als Eigenliches gesetzt werde. Die ›acedia‹ ist für Thomas von Aquin Ausschluss von Freude und Hoffnung aus dem Dasein, Verlust der Glaubenskraft, Ausdruck einer gestörten Gottesbeziehung, ein Mangel an Sein zu Gott, infolgedessen sich die Natur des Menschen verkehrt.

Die Freiheit des neuzeitlichen Individuums ist auch ohne apokalyptische Ängste eine problematische. Die Sicherheit der passiven Hinnahme des mittelalterlichen ›ordo‹, in dem der einzelne seinen ihm zugewiesenen Platz im Ganzen hatte, ist vertauscht worden mit der Unsicherheit sich widerstreitender menschlicher Ordnungen. Entscheidend ist, ob die »Gesinnung zur Totalität«¹⁷ dennoch aufrecht erhalten wird. Aus ihrer Enttäuschung resultiert erst Melancholie. Anders gesagt: Die »Gesinnung zur Totalität« ist durch die Zeiten das Hauptkennzeichen der heroischen Melancholiker. Sie sind Grenzgänger des Absoluten, zweifeln darüber, um mit Hamlet, einem ihrer renommiertesten Vertreter, zu sprechen, dass die Welt aus den Fugen ist und sie sie nicht wieder – und dann ein für allemal – einrichten können. Dürers Kupferstich macht es in der Gestaltgebung sinnfällig: Sein melancholischer Engel ist gelähmt angesichts des Chaos von Mess-Instrumenten und vieldeutigen Zeichen, das ihn umgibt. Tatenarm, aber gedankenvoll scheint er wie Hamlet, der Wortkünstler, Faust und andere melancholische Genies an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit. Er nimmt die Betrachterposition ein, weil er sich nicht zum Narren machen will wie Don Quijote, der letzte Ritter von der traurigen Gestalt. Er ist kein Held mehr, sondern Gelehrter und vertritt im Rückbezug auf das aristotelische Melancholieproblem doch die heroische und nicht die

17 Georg Lukács: Die Theorie des Romans, S. 47.

humane Variante. Er teilt den Zweifel des Bellerophon, seine Melancholie ist keine medizinische, sondern eine epistemologische Frage, der medizinische Diskurs spielt in Dürers Kupferstich keine Rolle, die Nobilitierung der Melancholie leitet sich davon nicht ab.

Der Humanist und Italienreisende Dürer kennt die *Problemata Physica XXX*,¹ vermutlich durch die 1482–1489 erschienene Schrift des florentinischen Philosophen Marsilio Ficino *De vita libri tres*, die von der Gesundheit der Gelehrten handelt und dabei an Aristoteles wirkmächtig erinnert. Agrippa von Nettesheim vermittelt die Lehren Ficanos nach Deutschland, der Nürnberger Humanist Willibald Pirckheimer Agrippas Schrift *Occulta Philosophia* wiederum an Dürer. Agrippas Schrift stammt aus dem Jahre 1510 und spricht dem ›furore melancholicus‹ eine inspiratorische Qualität zu, im Hinblick auf erstens die ›imaginatio‹, die künstlerische Einbildungskraft, zweitens die ›ratio‹, die wissenschaftliche Kreativität, und drittens die ›mens‹, verstanden als metaphysisch-religiöses Denken.¹⁸ Ohne Zweifel werden die drei Seelenkräfte in Dürers Kupferstich problematisiert, der Akzent aber liegt auf der ersten, wie der Titel *Melencolia I* verrät. Das neuzeitliche Genie mag im wissenschaftlichen und metaphysischen Denken an Grenzen stoßen, nicht aber in der künstlerischen Kreativität. Das bezeugt gerade Dürers Kupferstich in seiner Genealogie, Medialität und Dynamik. Er kontaminiert das Wissen ganz unterschiedlicher Zeiten, Disziplinen und Kulturen: Er zitiert das aristotelische Melancholieproblem aus der Antike. Er zitiert die arabische Astrologie Abu Masars, derzufolge alle Melancholiker unter der Herrschaft des am höchsten über der Erde stehenden Planeten, des trägen, steinern schweren und kalten Saturn, stehen. Er zitiert nicht nur die Eigenschaften des Planeten Saturn, er verweist

18 Vgl. sehr viel genauer dazu die umfassende Abhandlung von Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Frankfurt/M. 21990 (im engl. Original 1964), S. 376–394 (zu Ficino) und S. 493–512 (zu Agrippa), der ich in allen Angaben zur Genealogie von Dürers Kupferstich verpflichtet bin. Sie ist vielfach ergänzt und kritisiert worden, ich nenne nur die jüngsten Publikationen: Martin Büchsel: Albrecht Dürers Stich *Melencolia, I*. München 2010, sowie Antje Wittstock: *Melancholia translata*. Marsilio Ficanos Melancholie-Begriff im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts. Göttingen 2011 und Andrea Sieber, Antje Wittstock (Hg.): *Melancholie – zwischen Attitüde und Diskurs. Konzepte in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Göttingen 2009.

in den Bildzeichen von Beutel und Schlüssel auch auf Reichtum und Gewalt des griechischen Gottes Kronos oder mit der Sanduhr auf den Zeitgott Chronos und bezieht sich damit auf Mythen der Antike. Er zitiert die scholastische Theologie Heinrich von Gents, dass alle Mathematiker Melancholiker, weil schlechte Metaphysiker seien. Er zitiert Thomas von Aquins Verdammung der Melancholie als Todsünde der Acedia. Der Kupferstich *Melencolia I* liefert am Anfang der Moderne, in der noch vom Siegeszug der Wissenschaften geträumt werden kann, bereits ein Bild für die Wissenschaftsskepsis am Ende der Moderne. Im konkreten Artefakt mischen sich die Zeiten von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, von Virtualität, Aktualität und potentiell neuer Virtualität. Dürer *zerstreut* logische Attribute wie ästhetische Attribute aus der Kulturgeschichte der Melancholie, um der Darstellung der ästhetischen Idee zeitgenössischer Melancholie willen. Das ist in jeder Hinsicht konsequent. In einer Zeit sich widerstreitenden Weltwissens am Übergang von Mittelalter zur Neuzeit zerstreut er Wissensbruchstücke aus Vergangenheit und Gegenwart in einem Ort, der eine andere Logik hat als die der Wissenschaft, im Zerstreuungsort der Kunst, deren Bildlogik eine Logik der Entdisziplinierung und Entspezialisierung des Wissens ist. Gleiches gilt für die Logik der Literatur, wie die Tradierung von Dürers ästhetischer Idee melancholischer Genialität in Artefakten der Folgezeit beweist. Die Zeugnisse der Wirkmacht des Kupferstichs *Melencolia I* in Malerei und Literatur füllen große Ausstellungen und umfangreiche Anthologien.¹⁹ Die Dynamik dieses Bildes ist weder historisch noch systematisch einholbar.

19 Ich nenne nur die grandiose Melancholie-Ausstellung in den Galeries nationales du Grand Palais in Paris (2005) bzw. in der Neuen Nationalgalerie Berlin (2006), die dokumentiert ist in dem von Jean Clair herausgegebenen Katalog *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst* (2005) und Meisterstücke versammelt von Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Lucas Cranach, Eugène Delacroix, Otto Dix, Caspar David Friedrich, Johann Heinrich Füssli, Francisco de Goya, Nicholas Hilliard, Edward Hopper, Anselm Kiefer, Franz Xaver Messerschmidt, Ron Mueck, Edvard Munch, Pablo Picasso, Nicolas Poussin, Auguste Rodin, Jean-Antoine Watteau u. a., außerdem brillante Aufsätze enthält von Jean Clair, Peter-Klaus Schuster, Jean Starobinski, Werner Spies u. a. – Zur literarischen Melancholie gibt es eine Vielzahl von Monographien, die hier nicht aufzulisten sind, stattdessen sei ein alter Sammelband zur Entdeckung lyrischer Dürer-Transkriptionen empfohlen: Ludwig Völker (Hg.): »Komm, heilige Melancholie«. Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte. Mit Ausblicken auf

»I can suck melancholy out of a song, as a weasel sucks eggs«, so Jaques in William Shakespeares *As you like it* (II,5)²⁰ und er übertreibt damit keineswegs. Die Ursachen intellektueller Melancholie erweitern sich in der Neuzeit maßlos. Für die Sonderform der heroischen Melancholie trifft das allerdings nicht zu. Sie bleibt gebunden an das Bewusstsein der ›transzendentalen Obdachlosigkeit‹, das ist der eine, seit der Antike bekannte Aspekt. Der zweite ist neu. Verloren zu gehen droht nicht nur die Einheit des Ganzen, sondern die Einheit des Ich. Ein Exempel dafür ist das Jahrtausendgenie Mozart, folgt man dem Porträt Eduard Mörikes in *Mozart auf der Reise nach Prag* von 1855. Mit der Kompetenz des Anthropologen schildert uns der Erzähler der Novelle Mozart als einen Mann der Rastlosigkeit und Unruhe, der keine Diätetik kennt, dessen Leben vom Rhythmus der Schaffensmomente bestimmt wird, wobei kein gesunder Wechsel von An- und Entspannung herrscht, sondern einer von manischer Kompositionstätigkeit und melancholischer Lähmung. Mozart, so heißt es im Text, lebe nicht nach der Ordnung, die »allen Menschen ziemt und frommt« und sei ein »feuriger, für jeden Reiz der Welt und für das Höchste, was dem ahnenden Gemüt erreichbar ist, unglaublich empfänglicher Mensch«. Die dritte Geniebedingung, die Aristoteles in den *Problemata Physica* neben der Ametrie und gesteigerten Sensibilität nennt, fehlt Mozart aber: das Vermögen, seine Außerordentlichkeit zu meistern. »Genießend oder schaffend« kenne er, so Mörikes Erzähler, »gleichwenig Maß und Ziel« und die »bösen Wirkungen seiner Lebensweise« zeitigten einen »je und je wiederkehrenden Zustand von Schwermut«, oft verharre er im Trübsinn »tagelang [...], keinem Trost zugänglich, indem er mit Seufzen und Klagen neben der Frau, oder stumm in einem Winkel vor sich hin, den *einen* traurigen Gedanken, zu sterben, wie eine endlose Schraube verfolgte.« Und dann wieder suche er stets den Umtrieb in der Gesellschaft, weil er ein »stetiges und rein befriedigtes Gefühl seiner selbst doch lebenslang entbehrte«.²¹

die europäische Melancholie-Tradition in Literatur- und Kunstgeschichte. Stuttgart 1983. Der Band hat 592 Seiten.

20 Cf. <http://www.william-shakespeare.info/act2-script-text-as-you-like-it.htm> (16.1.2015).

21 Alle Zitate finden sich in Eduard Mörike: Sämtliche Werke. Briefe. Ausgabe in drei Bänden, hg. von Gerhart Baumann in Verbindung mit Siegfried Grosse. Stuttgart (2. erw. Ausgabe) 1961, Bd. I, S. 867–871.

Der letzte Kommentar zeigt die Verknüpfung zweier Hauptmotive in einem komplexen Bild der Persönlichkeit Mozarts: die Verknüpfung des Reise- oder Bewegungsmotivs mit dem Motiv des Künstlers als Proteus. Der Erzähler korreliert die äußere mit der inneren Bewegung. Mozarts Ruhelosigkeit gilt ihm als Ausweis vergeblicher Selbstsuche. Das erklärt ihm auch Mozarts proteischen Charakter. Wer sich selbst nicht hat, sucht sich in wechselnden Rollen. Folglich zeigt Mörikes Novelle Mozart als einen Tausendsassa und Verwandlungskünstler, der in den Vorstadtkneipen ebenso zuhause ist wie in den Tischgesellschaften des Adels. Seine Sprache ist eine Collage aus Wiener Volksdialekt und höfischem Rokokoton – und die sprachliche Vielstimmigkeit spiegelt die musikalische wider. Das reproduktive Vermögen wird zur Grundlage des produktiven. Im aristotelischen Melancholieproblem ist das eine Selbstverständlichkeit, im Kontext der Novelle Mörikes aber handelt es sich um eine anthropologische Herabstimmung, um eine Desillusionierung des Genies, die sogleich wieder aufgehoben wird durch versteckte Anspielungen auf den transpersonalen Ursprung von Mozarts Kreativität.²²

Entscheidend ist jedoch, dass Mörike, im Unterschied zu Aristoteles, am Wert einer fiktiven Ichganzheit und -kontinuität festhält. Anders auch als bei Dürers traurigem Engel steht im Falle Mozarts die Einheit des Ich in Frage und nicht die Einheit des Ganzen. Das ist der zweite Grund für die heroische Melancholie in der Neuzeit: Das freigesetzte Individuum ist nicht mehr allein auf der Suche nach der verlorenen Totalität, sondern auch auf der verzweifelten Suche nach sich selbst, auf der Suche nach seiner Eigentümlichkeit und ihrer Ordnung.

Die Reihe der heroischen Melancholiker dieses Typs ist stattlich: Benjamins Baudelaire gehört dazu und eine literarische Figur als besonders aufschlussreicher Grenzfall, E. T. A. Hoffmanns genialer Goldschmied Cardillac, der die von ihm gefertigten und verkauften Schmuckstücke seinen Kunden in nächtlichen Überfällen wieder abjagt, um sie dann in einem geheimen Juwelenkabinett aufzubewahren, ordentlich verzettelt und mit den Daten der Entstehung und Rückeroberung versieht. Die Entäußerung seiner Werke erträgt er nicht, weil die Kreativität der Selbstfindung dient, der Objektverlust zugleich ein Ichverlust ist. Es gibt für den melancholischen Künstler also – das hat Hoffmann radikal zu Ende gedacht – eigentlich nur zwei Modi, mit denen er sich seiner

²² Vgl. hierzu ausführlicher Günter Blamberger: *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne.* Stuttgart 1991.

Eigentümlichkeit versichern kann. Der erste Modus ist der der Serie schöpferischer Taten, dazwischen liegen die melancholischen Identitätskrisen, die wiederum eine Serie verbrecherischer Taten begründen. Der zweite Modus ist der des Archivs: Dem inneren Chaos wird eine äußere Ordnung gegeben. Cardillac verbindet in seinem Juwelenkabinett die Daten der entsetzlichen Ereignisse, die Daten von Entstehung, Verkauf und grausamer Rückholung seiner Schmuckstücke, zur Geschichte seines Lebens, er überführt dergestalt das Diskontinuierliche in ein Kontinuum.

Das extreme Beispiel Cardillac enthüllt, dass Besitzdenken und heroische Melancholie auf paradoxe Weise zusammengehören. Der heroische Melancholiker klagt über ein verlorenes Objekt, das nicht besitzbar ist: die Ordnung des Ganzen bzw. die Ordnung des Ich. Er klagt über den Verlust eines Objekts, das ihm letztlich völlig unbekannt ist,²³ und diese Unkenntnis setzt seine Phantasien erst frei. Die heroische Melancholie ist entstanden aus dem Ehrgeiz der Vernunft, das zu erklären, was widervernünftig, was der menschlichen Vernunft transzendent ist. Sie resultiert aus einer Gesinnung zur Totalität, die im 20. Jahrhundert gründlich desavouiert worden ist.

Ein letzter großer Vertreter der heroischen Melancholie, wiederum eine literarische Figur, ist Adrian Leverkühn, der Komponist in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* von 1947. Über seinem Klavier hängt Dürers Melancholie-Stich, er leidet an Kopfschmerzen und an Handlungshemmung, vor allem an der eigenen künstlerischen Sterilität, etwas Neues will er schaffen und wieder etwas Objektives wie die Dichter mythischer Zeiten, deshalb der Pakt mit dem Teufel, der ihn zur absoluten Musik inspirieren soll und ihn doch nur betrügt. Thomas Manns Absicht ist die Parallele: Er vergleicht Leverkühns Gesinnung

23 Sigmund Freud hat in seinem Aufsatz über *Trauer und Melancholie* die Melancholie bekanntlich auf »einen dem Bewusstsein entzogenen Objektverlust« bezogen. In: Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Hg. von Anna Freud u. a. Frankfurt/M. 1973, hier Bd. 10, S. 431. Er meint damit natürlich den Verlust eines narzisstisch mit Wunsch- und Größenphantasien besetzten Partners oder eines geliebten Objekts. Diese Erkenntnis kann man generalisieren, insofern der Melancholiker grundsätzlich dem possessiven Denken verhaftet ist und zu besitzen versucht, was nicht zu besitzen ist, neben der absoluten Wahrheit, der Totalität, dem Zusammenhang der Dinge oder wie immer man die von ihm erstrebte verbindliche Ordnung des Ganzen nennen will, auch die Ordnung des Ich-Ganzen.

zur Totalität mit der totalitären Gesinnung der Deutschen, die ihren Pakt mit Hitler geschlossen haben. Sein Agent im Roman ist der Erzähler Zeitblom, der einen sprechenden Vornamen hat: Serenus, der Heitere. Mit Leverkühn, dem melancholischen Genie, dem allem Extremen verhafteten Totalitätssucher, dessen Porträt er als Biograph zu entwickeln versucht, hat er, so betont er es immer wieder, nichts gemein. Er zählt sich zu den durchschnittlichen Charakteren, die dem menschlichen, dem mittleren Maß und der Vermittlung als Schriftsteller verpflichtet sind. Er ist kein Genie, nur ein Erzähler, für den Ästhetik und Ethik kongruent sind. Schon das Wort ›Genie‹ ist Zeitblom ein wenig verdächtig:

»Nun ist dieses Wort ›Genie‹, wenn auch über-mäßigen, so doch gewiß edlen, harmonischen und human-gesunden Klages und Charakters, und meinesgleichen, so weit er von dem Anspruch entfernt ist, mit dem eigenen Wesen an diesem hohen Bezirke teilzuhaben und je mit *divinis influxibus ex alto* begnadet gewesen zu sein, sollte keinen vernünftigen Grund sehen, davor zurückzubangen, keinen Grund, nicht mit freudigem Aufblick und ehrerbietiger Vertraulichkeit davon zu sprechen und zu handeln. So scheint es. Und doch ist nicht zu leugnen und ist nie geleugnet worden, daß an dieser strahlenden Sphäre das Dämonsche und Widervernünftige einen beunruhigenden Anteil hat, daß immer eine leises Grauen erweckende Verbindung besteht zwischen ihr und dem unteren Reich, und daß eben darum die versichernden Epitheta, die ich beizulegen versuchte, ›edel‹, ›human-gesund‹ und ›harmonisch‹, nicht recht darauf passen wollen, – selbst dann nicht, wenn es sich um lauterer und genuines, von Gott geschenktes oder auch verhängtes Genie handelt und nicht um ein akquiriertes und verderbliches, um den sünd- und krankhaften Brand natürlicher Gaben, die Ausübung eines gräßlichen Kaufvertrags [mit dem Teufel, so wäre zu ergänzen].«²⁴

24 Vgl. Thomas Mann: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde. – Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe. Hg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M. 1980, S. 11.

Serenus Zeitblom ist als Erzähler von Leverkühns Geschichte und der Geschichte der Deutschen gewissermaßen die Vorwegnahme der Repräsentanten der Gründergeneration deutscher Literatur nach 1945 im Westen, die Vorwegnahme der engagierten Literaten der ›Gruppe 47‹, die Vorwegnahme von Schriftstellern wie Heinrich Böll oder Günter Grass, deren Literatur zwischen Verzweiflung und Verantwortung oszilliert: Verzweiflung über den Verlust der Humanität und Verantwortung für den Neuaufbau einer humanen Gesellschaft.²⁵ Ihre Haltung ist nicht die des kalten Interesses, sondern die der Empathie, des Mitleids, um Leiden zu vermindern, auch wenn es niemals gänzlich aus der Welt geschafft werden kann. Heroische Melancholie stellt sich da nicht mehr ein, wo der Ehrgeiz der Vernunft nicht mehr dem Absoluten gilt, wo man sich von der Gesinnung zur Totalität ab- und dem Engagement für die Möglichkeit einer vernunftgemäßen und humanen Ordnung der Welt zuwendet, ohne sich der Illusion eines Optimums und damit einer neuen Verbindlichkeit hinzugeben.²⁶

Grenzgänger des Absoluten findet man nach 1945 nur noch selten in der deutschen wie in der europäischen Literatur. In einer ebenso radikalen wie verständlichen Ausprägung, die die Konsequenzen aus den Katastrophen des 20. Jahrhunderts zieht. Ich meine die Literatur des Absurden, die Literatur eines Samuel Beckett oder Wolfgang Hildesheimer, in der Melancholie sich als eine anthropologische Konstante darstellt, als eine intellektuelle Haltung, die resultiert aus der Erkenntnis, dass aktuelle gesellschaftliche Mißstände oder die existentielle Ausgesetztheit gegenüber Leiden, Krankheit, Tod auf die immerwährende und unaufhebbare Defektheit menschlichen Daseins und die Absurdität der Weltordnung nur hinweisen. Dabei wird stets auch ein Elitenspruch angemeldet, in dem man sich für auserwählt erachtet, es mit dem Wissen um die Unerreichbarkeit einer sinnvollen Welt- und Daseinsordnung aushalten zu müssen. Dergestalt ist Melancholie noch

25 Vgl. hierzu Günter Blamberger: Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie. Stuttgart 1985.

26 Empfehlenswert für die Analyse dieser Form futurischen Denkens, in der Melancholie eine transitorische Haltung der Reflexion vom Schlechteren zum nächst Besseren ist, scheint mir immer noch eine kleine Schrift von 1969 zu sein: Wilhelm Kamlah: Utopie, Eschatologie, Geschichtsteologie. Kritische Untersuchungen zum Ursprung und zum futurischen Denken der Neuzeit. Mannheim 1969.

heroisch, aber weder Todsünde noch Vorbedingung von Genialität, sondern eine spezifische, nur für Wenige leistbare Kulturtechnik. Es geht allein darum, wie Wolfgang Hildesheimer, der jüdische Erzähler und Dramatiker, es in den 60er und 70er Jahren immer wieder gefordert hat, »im Absurden heimisch zu werden«,²⁷ »die Verzweiflung« über das sinnwidrige »Schweigen der Welt«, über die stete Wiederkehr des Bösen und Widervernünftigen, mit Würde zu ertragen und als »kontinuierliche Lebenshaltung« einzunehmen.²⁸

Dass das Verlangen nach dem Absoluten notwendig unbefriedigt, man darüber aber nicht mehr melancholisch werden muss, ist dagegen der große Erkenntnisfortschritt der postmodernen Gesellschaft. Die heroische Melancholie scheint deshalb aus der Literatur und Kunst der Gegenwart verschwunden zu sein und allenfalls als Parodie noch zu funktionieren – wie in Patrick Süskinds Roman *Das Parfum* von 1985. Dessen Held Grenouille ist ein Underdog, der sich zum verbrecherischen Genie aufschwingt, um die Welt zu beherrschen. Geruchlos ist er anfangs, ohne Eigen-Ausdruck also, verzweifelt und einsam, dann komponiert er sich aus dem Geruch von ihm getöteter Jungfrauen einen Duft zusammen, der ganz faustisch seine innere Welt und die Welt im Innersten wieder zusammenhalten soll. Die Menschheit soll ihrem Gott abschwören und ihn, den großen Grenouille anbeten, das ist sein Ziel. Das gelingt, scheinbar. Am Ende wird er – wie Kleists Achill von Pentesilea – aus Liebe gefressen. Süskinds Roman ist ebenso Apologie wie Kritik postmoderner Ästhetik. Er spielt mit Intertexten aus dem Museum abendländischer Literatur, um einen Zitatkünstler zu vernichten, der wie sein Publikum im Fremden das Eigene zu finden hofft und im Mixtum Compositum doch wieder das große Ganze.

Ohne religiösen Transzendenzbezug, ohne Bezug auf ein Absolutes, sei es in positiver oder negativer Einstellung, gibt es keine heroische Melancholie. Die humane Melancholie, die zwischen Kreativität und Praxis, geistiger und körperlicher Erfahrung nicht trennt, gänzlich der Immanenz angehört und einer offenen Epistemologie verpflichtet bleibt, ist von den Intellektuellen erst noch zu entdecken – als eine Kulturtech-

27 Wolfgang Hildesheimer: Über das absurde Theater. Eine Rede. In: W. H.: Wer war Mozart? Becketts »Spiel«. Über das absurde Theater. Frankfurt/M. 1973, S. 77–100, hier S. 92.

28 Wolfgang Hildesheimer: Frankfurter Vorlesungen. In: W. H.: Interpretationen. James Joyce, Georg Büchner, Zwei Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt/M. 1969, S. 31–51, hier S. 80.

nik »postheroischer Gesellschaften«.²⁹ Der humane Melancholiker hätte seinen legitimen Platz in dem, was Giorgio Agamben als *The coming community* beschrieben hat, als futurische Hoffnung für die letzte Jahrtausendwende, noch vor der traumatischen Erfahrung des 11. September 2001, der die Furcht vor der Wiederkehr aller Schrecken erneuert hat, welche die Verfechter absoluter Wahrheiten seit Jahrhunderten der Menschheit bescheren: »Singularity is thus freed from the false dilemma that obliges knowledge to choose between the ineffability of the individual and the intelligibility of the universal.«³⁰

29 Zum Begriff »postheroische Gesellschaft« vgl. Herfried Münkler: Heroische und postheroische Gesellschaften. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Hg. von Karl-Heinz Bohrer und Kurt Scheel. Bd. 61 (2007), H. 8/9, S. 742–752. Münkler unterscheidet zwischen heroischen und postheroischen Gesellschaften dergestalt, dass diese den Gedanken des Opfers des eigenen Lebens im Dienst der Gesellschaft nicht mehr kennen, der für jene zentral ist. Münklers genuin politologisches Konzept eignet sich bestens zur Beschreibung der Differenzen des Gegensatzes der westlichen Welt zur arabischen Welt und deren Opferdiskurs. Der Begriff »postheroische Gesellschaft« erscheint mir fruchtbarer als der doch immer zeitlich konnotierte Begriff der Postmoderne oder Spätmoderne, um sozial-, mentalitäts- und ideengeschichtliche Umbrüche westlicher Gesellschaften wie den Unterschied von heroischer und humaner Melancholie zu beschreiben.

30 Giorgio Agamben: *The Coming Community*. Translated by Michael Hardt. Minneapolis, London 1993 (Original *La comunità che viene*, Turin 1990).

LÁSZLÓ F. FÖLDÉNYI

DIE MELANCHOLIE VON ANSELM KIEFER

»In diese überhelle Finsternis möchten wir eindringen«, schrieb an der Wende vom 5. zum 6. Jahrhundert jener Mönch, der vermutlich aus Syrien nach Europa gekommen war und seine Bücher, die zu grundlegenden Werken der europäischen Mystik werden sollten, verborgen hinter der Person des Jahrhunderts zuvor durch den Heiligen Paulus bekehrten Dionysius Areopagita schrieb und aus diesem Grund später unter dem Namen Pseudo-Dionysius Areopagita in die Geschichte eingegangen ist. In den Werken über die Melancholie suchen wir seinen Namen vergeblich. Und doch muss man ihn, wenn man seine Schriften liest, zu den großen, europäischen Melancholikern zählen; er war ein Mystiker, der seine Lehren überaus konsequent zu Ende dachte. Es ist schwer, die tiefe Verzweiflung, die seinen Schriften innewohnt, zu übersehen; jede seiner Äußerungen zielt darauf ab, diese zu überwinden. Er verkündete den Ruhm Gottes; aber eigentlich suchte er Heilung von seiner eigenen Melancholie. Er suchte selbst dort noch Halt, wo er nur dessen Mangel erlebte. Ja, als echter Melancholiker hielt er gerade den Mangel für das sicherste Fundament. Gerade in der Unerkennbarkeit Gottes erkannte er den höchsten Beweis für dessen Existenz. In seiner Schrift *Mystische Theologie* setzt er den eingangs zitierten Gedanken folgendermaßen fort: und »durch Blindheit und Unwissenheit das, was über Sehen und Erkennen liegt, sehen und erkennen gerade durch das Nicht-Sehen und Nicht-Erkennen [...]«.« (II,1)

Nicht-sehend zu sehen ist etwas anderes als sehend nicht-zu-sehen. Letzteres ist ein Ausdruck von Alltagsblindheit, einer Finsternis des Verstandes, die nach Ansicht von Pseudo-Dionysius ein Zeichen dafür ist, dass man an der Oberfläche verhaftet ist. Da sieht man den Wald vor lauter Bäumen nicht, oder in den Worten Heideggers, der Pseudo-Dionysius übrigens eingehend studiert hat: Man sieht vor dem Seienden das Sein nicht. Nicht-sehend zu sehen bedeutet dagegen, dass der Blick

alles um sich herum nicht nur scharf wahrnimmt, sondern auch durchdringt. Er entdeckt auch das, was man sonst nicht wahrnehmen kann. Über tausend Jahre später wird Jakob Böhme, ein anderer Mystiker, dieses Sehen als Gnadenblick bezeichnen, der »geht durch Holz und Steine, durch Marck und Beine, und kan ihn nichts halten, denn er zersprenget (ohne Zerreiſſung des Leibes einigerley Dinge) überall die Finsternis« (*De tribus principiis*, Cap. 16, §7).

Nicht-sehend zu sehen bedeutet also, dass das Auge mit untrüglichen Sinn aus den Dingen das herauschält, was in ihnen verborgen liegt, zunächst aber nicht zu sehen ist. Ein solches Auge besaß Michelangelo, der melancholischste Künstler aller Zeiten, der im unbehauenen Marmorblock den darin verborgenen Engel erblicken konnte und den Block mit seinem Meißel dann so lange behaute, bis er ihn befreit hatte. Auch sein melancholischer Vorgänger Pseudo-Dionysius Areopagita zog eine Parallele zur Bildhauerei, um zu beschreiben, was er unter dem nicht-sehenden Sehen verstand: »Denn das ist wirkliches Sehen und Erkennen und überwirkliches lobpreisen des Überwirklichen durch die Abstraktion von allen Wirklichkeiten. So etwa wie ein Bildhauer, um zu einer Wesensgestaltung zu gelangen, mit Hammer und Händen den Marmor von aller Materie reinigen muss, die dem reinen Anschauen der in ihm noch gänzlich verborgenen Form im Wege stünde.« Auf diese Weise könne man seiner Ansicht nach die »Unwissenheit, die von allem Erkannten in den Wirklichkeiten überdeckt wird, nun aufgedeckt erkennen und diese überwirkliche Finsternis, die von jedem Licht, das in den Wirklichkeiten ist, verdeckt wird, sehen.« (Ebd. *Mystische Theologie*)

Diese Finsternis, die von jedem Licht verdeckt wird, muss nach der Logik der Mystik natürlich strahlender als jedes Licht sein. Dionysius macht auch keinen Hehl daraus, dass für ihn diese Finsternis dem Wesen des Göttlichen selbst gleichgeartet ist, und er assoziiert sie mit jenem Feuer, das zwar überaus strahlend und hell ist, den Irdischen aber dennoch grundsätzlich verborgen bleibt und unerkennbar ist. Sich unmittelbar Zugang zu diesem Feuer zu verschaffen, ist nicht möglich; man erreicht es über die Stufen einer komplexen Ordnung. Diese Ordnung beschreibt Pseudo-Dionysius Areopagita in seinem Buch *Himmliche Hierarchie* (*De caelesti hierarchia*), in dem er die Rangordnung der Gruppen von Engeln am Thron Gottes vorstellt. Diese Ordnung ist unsichtbar, und doch kann man sie, wie das Beispiel Michelangelos zeigt, entdecken, wenn man über den entsprechenden Blick verfügt. Das Unsichtbare kann sichtbar werden, daraus folgt aber auch, dass in

allem, was sichtbar ist, stets auch etwas Unsichtbares verborgen ist. Das Bild beziehungsweise die von Pseudo-Dionysius (und Michelangelo) erwähnte Plastik sind sichtbar, tastbar, fassbar, es ist aber auch noch etwas anderes in ihnen. Ihre einstige Unsichtbarkeit, die nie aufgehört hat, nur eben sichtbar geworden ist. Das Bild und die Plastik stellen das Unsichtbare nicht einfach nur dar, sondern verleihen ihm gleichsam auch einen Körper. Das, was an ihm sichtbar und tastbar ist, ist nichts Zweitrangiges oder Minderwertiges gemessen an der unsichtbaren Wahrheit, sondern ihr gleichwertig. Es verweist auf etwas – das Unsichtbare –, indem es damit auch identisch ist. Zwischen beiden – dem Wahrnehmbaren und dem Nicht-Wahrnehmbaren – klafft ein unüberbrückbarer Abgrund; gleichzeitig sind sie aber auch ununterscheidbar identisch miteinander. Deshalb spricht man auch im gewöhnlichen Sprachgebrauch von der Unerschöpflichkeit großer Kunstwerke. Wir können sie endlos sehen, hören, lesen, berühren und werden sie doch nie satt bekommen.

1983–84 schuf der deutsche Künstler Anselm Kiefer ein riesiges Gemälde, das den Betrachter schon durch seine schiere Größe (330 cm × 555 cm) förmlich in sich hineinsaugt. Den Titel des Bildes schrieb er in die rechte, obere Ecke: *Die Ordnung der Engel*, eine Anspielung auf Dionysius Areopagitas Werk über die *Himmlische Hierarchie* (Abb. 1).



1 Anselm Kiefer, *The Order of the Angels* (*Die Ordnung der Engel*), 1983/84. Öl, Emulsion, Schellack, Stroh und Blei auf Leinwand, 330 × 555 cm. Restricted gift of Nathan Manilow Foundation; Lewis and Susan Manilow, Samuel A. Marx funds, 1985.243, The Art Institute of Chicago

Die abstrakten Formen, die die neun Engel symbolisieren, liegen auf einem brachen, un bebauten Acker aus. Von jeder von ihnen führt ein dünner Bleistrich nach oben, in Richtung des Titels, wo die Namen der einzelnen Engel zu lesen sind. Die dunkle Schrift oben schwebt wie eine von unsichtbarer Hand geschriebene, unheilvolle Mahnung über dem Horizont. Menetekel. Eine ähnliche Aufschrift schwebt auch über dem fernen Meer auf Dürers berühmtem Kupferstich *Melencolia I* (siehe Tafel). Vielleicht hat sich das Gesicht des im Vordergrund sitzenden Engels erst beim unheimlichen Anblick dieser Aufschrift verdüstert.

In der linken, oberen Ecke von Kiefers Gemälde enthüllt sich die unsichtbare Hand. Als Signum ist aber nicht Kiefers, sondern Dionysius' Name zu lesen: Dionysius Areopagita. Kiefer hat jedoch zwei Buchstaben absichtlich vertauscht, aus Areopagita wurde Aeropagita. Laut Kiefers Monographen Mark Rosenthal beschwört er mit diesem Wortspiel die unsichtbare Luft, die Wohnstätte der Engel, auf die höchstens mittels der Schrift hingewiesen werden kann. Gleichzeitig steckt darin aber auch das französische Verb *aérer*, das lüften, Luft kreisen lassen bedeutet, das aber auch auf den Aeroplan, also das Flugzeug verweist.¹ Wie sehr das Absicht gewesen sein mag, belegt ein neueres, 1984–86 entstandenes Werk, das wiederum den Titel *Die Ordnung der Engel* trägt (es sei gleich hinzugefügt: die Reihe der Bilder mit ähnlichem Titel wird sich auch im Folgenden fortsetzen). Die neun abstrakten Formen sind hier durch neun Steine ersetzt worden. Die Steine liegen auf einem kahlen, versalzten Boden aus, durch den womöglich infolge eines unterirdischen Feuers gelblich-bräunliche Flecken hindurchsickern, während im Hintergrund die Wellen des Meeres zu sehen sind. Die Steine, die die Ordnung der Engel bilden, umringen einen riesigen, bleiernen Flugzeugpropeller. Sollte das der Thron Gottes sein? Neben den auf dem Bild sichtbaren Elemente Erde, Wasser und Feuer repräsentiert dieser Propeller das fehlende vierte Element, die unsichtbare Luft. Gleichzeitig verweist er auch auf jene spiralförmige Bewegung, die laut Dionysius Areopagita charakteristisch für die göttlichen Geister ist.²

¹ Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer*, Philadelphia Museum of Art, Chicago und Philadelphia 1987, S. 137.

² Vgl. Werner Beierwaltes, *Platonismus im Christentum*, Frankfurt a. M. 2001, S. 78. Das wird auch durch Kiefers 1984–86 entstandenes Werk *Glaube, Hoffnung, Liebe* unterstrichen, auf dem ein dreiflügeliger Propeller das ständige Kreisen dieser drei Prinzipien umeinander symbolisiert.

Der Propeller ist genauso ein Hilfsmittel des Fliegens, wie es bei den Engeln die Flügel sind. Er sorgt für die Überwindung der Schwerkraft, die Loslösung von der Erde. Nicht nur im physischen, sondern auch im metaphysischen Sinn. Bei der Loslösung von der Erde, »durch die Abstraktion von allen Wirklichkeiten« – wie Dionysius Areopagita schreibt –, trennen und entfernen wir uns von allem, was »dem reinen Anschauen der in ihm noch gänzlich verborgenen Form im Wege stünde« (Ebd. *Mystische Theologie*). Mit diesen reinen Formen lassen sich auch jene keinesfalls reinen, vielmehr schäbigen, schmutziggrauen, großformatigen Flugzeuge in Verbindung bringen, die Kiefer 1989 aus Blei angefertigt hatte. Die Flugzeuge entstanden nach dem Vorbild der Messerschmitt Bomber des deutschen Heeres im Zweiten Weltkrieg. Die grob geformten Flugzeugkörper künden keinesfalls von technischer Perfektion. Ihr Körper erinnert an schwerfällige Reptilien, von denen man sich kaum vorstellen kann, dass sie jemals abheben könnten. Sie könnten sich bestenfalls dahinschleppen. Sie wirken bedrohlich und stehen doch nur für das Scheitern, den Bankrott. Sie müssten Bomben tragen und wirken selbst wie ausgebrannte Bomben. Sie sind tödlich, erstarrt, plump. Sie wirken wie prähistorische Requisiten. Sie sind unheimlicher als die Zerstörung, die sie hätten anrichten sollen. Auch diese Flugzeuge assoziiert Kiefer mit Engeln. Genau gesagt mit einem einzigen Engel. Die Ausstellung von 1989, auf der er sie vorgestellt hat, trug den Titel *Der Engel der Geschichte*. Das ist ein eindeutiger Hinweis auf Walter Benjamins geschichtsphilosophischen Aufsatz *Über den Begriff der Geschichte*, in dem der »Engel der Geschichte« zum ersten Mal auftaucht. Benjamin beschwört diesen Engel im Zusammenhang mit einem Gemälde von Paul Klee, das er 1921 erworben und von dem er sich bis zu seinem Tod nicht getrennt hatte. »Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen

vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.«³

Auf Klees Gemälde ist der Engel uns, den Betrachtern, zugewandt und starrt uns mit erschrockenem Blick an. Manche waren der Ansicht, Benjamin habe etwas in das Gemälde hineingelesen, was gar nicht darauf war: der Engel ist nämlich dem Betrachter zugewandt, und es türmen sich weder Trümmer noch Müll vor ihm auf.⁴ Die Trümmer und der Müll sind allerdings nicht auf dem Bild zu sehen, sondern türmen sich unsichtbar vor dem Bild auf. Unser Anblick ist es, der den Engel abschreckt – für ihn sind wir lauter Trümmer und Müll, mitsamt unserer Geschichte und unserer Kultur. Wir, die Betrachter, tragen die ganze Vergangenheit der Menschheit mit uns (denn außer uns gibt es niemanden, auf den wir das abwälzen könnten), wir sind die Katastrophe, wir sind die, die noch leben, aber wir tragen auch all jene in uns, die schon gestorben sind, gleichgültig wann, irgendwann. Wir sind der Trümmerhaufen – jedenfalls nach Benjamins Leseart. Diejenigen, auf die Klees Engel blickt, existieren alle in derselben zeitlosen Zeitebene und sind somit auch Zeitgenossen voneinander. Sie alle gehören jener Sekte an, die Kierkegaard Symparanekromenoi getauft hat: der Sekte der miteinander Verstorbenen, die schon zu Lebzeiten tot sind, aber auch im Tod leben – ihr tödliches Leben leben. Sie, genauer gesagt wir, sind es, die »glauben ja nicht an das Glück des Toren, wir glauben an nichts, denn allein an das Unglück.«⁵

Klees Engel blickt auf die Legionen der Melancholiker. Denn für ihn ist die Geschichte das Terrain der Melancholie. Das, was Dionysius Areopagita als das Sein jenseits des Seins bezeichnete und für so unnahbar hielt, dass er nicht einmal wagte, es mit dem Namen Gott zu versehen, ist für Benjamin die tödliche Zeitlosigkeit, die sich ständig wiederholende Katastrophe.

Kiefers Flugzeuge sind Kündler der nie endenden Katastrophe, dieser negativen Metaphysik. Engel der Melancholie. 1989 stellte er auf den hinteren Teil des Flügels eines der Flugzeuge ein großformatiges

3 Walter Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S. 697–698.

4 Vgl. Carl Djerassi, *Four Jews on Parnassus. Benjamin, Adorno, Scholem, Schönberg*, New York 2008.

5 Sören Kierkegaard, *Entweder-Oder*, deutsche Übersetzung von O. Gleiß, Dresden 1909, S. 227.

Polyeder und gab dem Werk den Titel *Melancholia*. Dieses Polyeder ist wie ein Markenzeichen – schon ein flüchtiger Blick genügt, um es zu identifizieren. In der ihm eigenen seltsamen, unvergesslichen Form taucht es zum ersten Mal auf Dürers Kupferstich *Melencolia I* auf. Bei Dürer verstellt dieser regelmäßig gehauene und doch unregelmäßige Steinblock förmlich den Ausblick und bietet dabei nicht die geringste Chance, seine Bedeutung und Funktion zu deuten. Obwohl er geometrisch fehlerfrei konstruiert ist, weiß man dennoch nicht, was er zwischen dem fernen Meeresufer und den im Vordergrund zerstreuten Geräten zu suchen hat. Die Kugel am Fuß des Engels ist vertrauenerweckend; man kann sie in die Hand nehmen, auch der Hund scheut nicht vor ihr zurück. Das Polyeder hingegen ist unverhältnismäßig groß und kaum zu etwas zu gebrauchen. Manche halten es für ein Symbol des geometrischen Konstruktionsvermögens,⁶ manche sehen in ihm ein Sinnbild der geometrischen Dekomposition,⁷ und niemand bestreitet, dass ihm exakte Berechnungen zu Grunde liegen. Das bietet aber noch immer keine Erklärung für die Bestimmung dieses Steinblocks. Er wirkt so fremdartig, dass es sogar zweifelhaft erscheint, ob er überhaupt von Menschenhand stammt. Er wirkt mit seinen unverhältnismäßigen Proportionen wie der matt glänzende, schwarze Block, der berühmte Monolith, in Stanley Kubricks Film *2001: Odyssee im Weltraum* (1968), der in seiner Umgebung genauso fremdkörperartig wirkt. Bei Kubrick sollte der Monolith ursprünglich ein Tetrahedron – ein von vier gleich großen Dreiecken begrenzter Körper – werden, doch er verwarf die Idee, da es allzu sehr an Pyramiden erinnert und damit den Eindruck eines ausgesprochen diesseitigen Gegenstandes erweckt hätte.⁸ Der Monolith, auf den die Wahl letztlich fiel, passt mit seiner makellosen Vollkommenheit in keine Umgebung im Film. Als hätte Hegels Absoluter Geist in ihm Gestalt angenommen. Dionysius Areopagita würde über diesen Monolith sagen, er sei die Verkörperung des »Seins jenseits des Seins«.

Auch Dürers Polyeder scheint aus einer fremden Welt zu stammen.⁹ Es »ragt« aus seiner Bildumgebung visuell derart heraus, seine Gegen-

⁶ Hartmut Böhme, *Albrecht Dürer. Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung*, Frankfurt a. M. 1993, S. 26.

⁷ Martin Büchsel, *Albrecht Dürers Stich Melencolia, I*, München 2010, S. 65.

⁸ Vgl. Stephanie Schwam (Hg.): *The Making of 2001: A Space Odyssey*, New York 2000, S. 62.

⁹ Unter diesem Aspekt betrachtet sind die Zeichen auf einer Seite des Polyeders, die die Kunsthistoriker sowohl als Selbstbildnis als auch als

wart ist so unbegründet, seine Proportionen stehen so wenig in Relation zu den Proportionen der anderen Gegenstände auf dem Stich, dass sich das Bild als Ganzes jeglicher endgültigen Deutung widersetzt. Auch wenn jedes Element für sich ikonographisch zufriedenstellend erklärt werden kann. Das macht dieses Bild zutiefst melancholisch, deshalb zieht es seit Jahrhunderten den Blick so unwiderstehlich auf sich. Jede Aussage, die sich darauf bezieht, ist gültig und begründet, und doch gibt es in dem Bild ein Kompositionsgeheimnis, das all diesen Aussagen den Boden entzieht. Das Polyeder ist ein in seiner Art vollkommener Körper; aber gerade wegen seiner Vollkommenheit strahlt es Melancholie aus. Die Melancholie sorgt für die Vollkommenheit und die Ordnung und erodiert sie zugleich auch. Je länger man das Polyeder betrachtet, desto mehr sieht man nur noch es – es verdrängt die anderen Elemente des Bildes an die Peripherie des Sehens. Als ein losgelöster, rätselhafter Gegenstand ruht es auf dem Boden, aber es könnte jederzeit auch wegfliegen. Es ist eine freie Entität, die durch ihre Unfassbarkeit, ihre Unansprechbarkeit betört.

So ist auch die Melancholie. Sie kann überall auftauchen, ohne sich vorher anzukündigen, sie erscheint wie der Bote einer fremden Welt und verschwindet dann genauso unbegründet wie sie gekommen ist. Aber solange sie da ist, gleicht sie alles sich selbst an. Sie entkleidet gleichsam die Welt ihres Selbst und stellt die Dinge in ein neues, bis dahin ungekanntes Licht. In solchen Momenten wirkt alles so natürlich, dass man gar nicht begreift, warum man bis dahin nicht alles so gesehen hat. Man hat das Gefühl, dass es nun immer so bleiben wird. Doch dann zerfließt alles plötzlich wieder, und die Dinge kehren in ihr gewöhnliches Fahrgeleis zurück, und die frühere seltsame, nicht alltägliche Sichtweise bleibt eine bloße Erinnerung. Die Melancholie ist ein riesiger, nicht verarbeitbarer Steinbrocken, so wie Dürers Polyeder. Sie ist erklärbar, deutbar und bleibt letztlich doch unverdaulich, uneinhegbar. Sie ist wie eine Fata Morgana – je mehr wir uns ihr nähern, desto mehr entfernt sie sich von uns.

Um auf Kiefer zurückzukommen: Diese Melancholie ist es, die sein Flugzeug mit sich trägt. Das auf den Flügel des schäbigen, nicht mehr flugfähigen Flugzeugs gestellte Polyeder ist die Verkörperung der nicht

Totenkopf, als Affengesicht oder nur als ein Spiel mit Licht und Schatten gedeutet haben, in Wahrheit die unverständlichen Botschaften einer nicht menschlichen Welt. Die Unmöglichkeit ihrer Enträtselung macht die im Vordergrund sitzende Frauengestalt so melancholisch.



2 Anselm Kiefer, *Melancholia*, 2004. Öl, Acryl und Emulsion auf Leinwand, mit Polyeder aus Glas, 281 × 382 cm. Privatsammlung

diessseitigen Vollkommenheit.¹⁰ In einem 2004 entstandenen Gemälde lässt Kiefer dasselbe Polyeder emporschweben; diesmal wird es nicht von einem Flugzeug getragen, sondern ist selbst ein fliegender Körper. Wie ein UFO, das sich in eine irdische Umgebung verirrt hat. Der Titel des Gemäldes: *Melancholia* (Abb. 2). Die mit Requisiten überladene Welt Dürers ist bei Kiefer der Wüste und der Ödnis gewichen; als befänden wir uns in einer Zeit nach einem Atomangriff. Das Polyeder als Symbol der Melancholie schwebt als unheilvoll strahlender Körper über der Landschaft. Auf einem anderen, ebenfalls *Melancholia* betitelten Gemälde sieht man eine ähnliche Landschaft, aber diesmal ist das Polyeder einer gelblich-bräunlichen Wolke gewichen. Aus der Perspektive des vorherigen Polyeders betrachtet hat es den Anschein, als wäre jenes auf diesem Bild explodiert und hätte, wie es manche Unterwassertiere tun, eine giftige Farbe ausgestoßen. Dieses Gemälde Kiefers lässt sich

¹⁰ Dasselbe Polyeder ist auch bei Alberto Giacometti, der 1933 eine Gipskopie von Dürers berühmtem Block erstellt hat, ein Symbol der Vollkommenheit – eine für sein Werk keineswegs charakteristische Plastik, die in ihrer unauflöselichen Einsamkeit und Herausgerissenheit aus dem Raum seinen typischen Plastiken dann doch verwandt ist.

auch als eine neuzeitliche Version des Danaë-Mythos verstehen. In der ursprünglichen Geschichte wird die Prinzessin, die später Perseus gebären wird, von Zeus in Form eines von oben herabstürzenden Goldregens befruchtet. Der Goldregen fällt auch bei Kiefer; aber die Erde darunter wird davon keinesfalls befruchtet. Im Gegenteil, sie wird noch unfruchtbarer. Dieses Bild erinnert auch an Caspar David Friedrichs Gemälde *Der Mönch am Meer*. Die krustige Erde könnte genauso gut das Meer sein, die den dunkelnden Rahmen bildende Wolke sowie das in der Mitte aufhellende Firmament erzeugen eine ähnliche Struktur wie bei Friedrich – und so wirkt die gelblich-braune Wolke oben wie eine himmlische Projektion des Mönchs unten. Die Melancholie von Friedrichs am Meeresufer stehenden Gestalt steigt bei Kiefer als Rauch zum Himmel und dehnt sich als giftige und zerstörerische Wolke ins Universum aus.

Bei Kiefer knüpfen sich aggressive Vorstellungen an die Melancholie. Die Flugzeuge bombardieren die Erde mit Melancholie; das Polyeder ruft einen Weltenbrand hervor; die wolkenartige Melancholie fällt als giftiger Stoff auf die Erde. Die Melancholie gibt uns bei Kiefer die Möglichkeit, die Welt aus der entgegengesetzten Perspektive zu sehen. Es ist die Perspektive des Todes. Genauer gesagt eines das Leben unaufhörlich durchtränkenden Todes, der sich einem Wasserzeichen gleich allem einprägt, was lebt. Dabei geht es stets um die Rücknahme der Schöpfung. Um eine Dekreation, die ein negatives Universum zur Folge hat. Kiefer hat die Erschaffung der Welt in der Melancholie wiederholt zum Gegenstand seiner Kunst gemacht. 1998 schuf er eine zwanzigteilige Fotoserie mit dem Titel *Am Anfang*, in der Dürers Polyeder wiederholt erscheint; mal für sich allein, mal mehrfach, zuweilen sieht man es auch in zerbrochenem Zustand. Das Polyeder ist hier wie ein Urprinzip: in Melancholie wurde die Erde empfangen, die Melancholie wird auch für ihre Zerstörung verantwortlich sein. Auf einem 2003 entstandenen, großformatigen Ölgemälde senkt sich ein gefalteter, wiederum an ein Polyeder erinnernder Körper aus der Höhe herab: es ist, als würde die Hand Gottes in die Schöpfung hineingreifen, aber noch am Anfang der Anfänge, »da schied Gott das Licht von der Finsternis« (Genesis 1:4). In diese jedes Leben entbehrende Ödnis senkt sich die Melancholie herab – ähnlich der Leiter, die in einem 2008 entstandenen Bild erscheint, das wiederum den Titel *Am Anfang* trägt. Hier wird das Polyeder durch eine bleierne Leiter ersetzt, die sich von oben herabsenkt, und deren Enden sich außerhalb des Bildrahmens befinden. Hier sieht man ausschließlich die Wässer »unter der Feste« und »über der Feste« (Genesis 1:7).

Unten ist das unendliche Meer mit seinen gewaltigen Wellen, die sowohl die Gemälde Caspar David Friedrichs als auch Courbets fantastische Wellengemälde beschwören, oben sind die wirbelnden Wolken, die über den Wässern schweben wie die Seele Gottes (Genesis 1:2). Die Leiter sichert den Übergang zwischen beiden Welten; man könnte in ihr sogar Jakobs Leiter erblicken, auf der die Engel Gottes auf- und absteigen (Genesis 28:12).¹¹ Von Menschen fehlt auf dem Bild jedoch genauso jede Spur wie von Engeln; auf Grund früherer Bilder Kiefers, die einen ähnlichen Titel haben, ist auch diese Leiter ein Ausdruck der Melancholie. Die Melancholie verbindet Himmel und Erde miteinander; sie ist die einzige Transzendenz. Die Melancholie sichert den Übergang zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, Fassbarem und Unfassbarem, Stoff und Geist. Bei Kiefer ist die Melancholie der alleinige Horizont – ein heilloses Heil. Ein Ausdruck der Hoffnungslosigkeit der Erlösung.

In ähnlicher Perspektive erscheint die Melancholie in Hans Jürgen Syberbergs 1982 entstandenem Film *Parsifal*. Während der Zeremonie der Gralsritter im ersten Aufzug wird man nicht etwa Zeuge eines Festessens, bei dem Brot und Wein verzehrt werden, vielmehr wird das Polyeder des Dürer-Stichs durch die zauberhafte Landschaft von Caspar David Friedrichs Gemälde *Junotempel in Agrigent* geschleppt. Auch Friedrichs Gemälde selbst ist zutiefst melancholisch: Die im Sonnenuntergang dargestellte Tempelruine wirkt, als ob die Menschheit auf Erden ausgestorben sei, nur die Ruine erinnert noch daran, dass es dort einst Kultur gegeben hat. Der Parsifal im Film soll die menschliche Zivilisation erlösen; aber die ganze Bildwelt des Films legt nahe, dass das ausschließlich durch die Melancholie geschehen könnte – und erst recht durch die Musik, die vom »schweremütigen Blick der Liebe« durchdrungen ist. So urteilte Nietzsche über das Vorspiel – das gilt aber auch für die Oper als Ganzes.

Syberberg schrieb einmal in einem Aufsatz, Hitler habe erreicht, dass man nach ihm den Irrationalismus aus dem deutschen Denken ausgemerzt habe, aus der höchst oberflächlichen Überlegung heraus, dass der Faschismus versucht habe, die große Tradition des deutschen Irrationalismus – die Romantik ebenso wie Schopenhauer, Hölderlin oder Nietzsche – für sich zu vereinnahmen. Syberberg hat mit seinen Filmen dem Irrationalismus die ihm zustehenden Rechte, das ihm ge-

¹¹ Vgl. J. A. Tillmann, *A tengeren túl*, in: *Holmi* XXVII, 8 (August 2014), S. 923.



3 Anselm Kiefer, *Die Frauen der Antike: Hypatia*, 2002 (Detail). Bemalte Bronze, Glas, Eisen und Asche, 202 × 118 × 117 cm. Sydney, Art Gallery of New South Wales

bührende Gewicht zurückgegeben – das unter anderem dokumentiert der Parsifal-Film. Wie die Wunde nur durch den Speer geheilt werden kann, der sie versetzt hat, so kann auch die verhängnisvolle Last der deutschen Geschichte nur dadurch bewältigt werden, dass das Volk sie nicht abschütteln, sondern sie wieder auf sich nehmen will. Diese Last scheinen die Filme Syberbergs den Deutschen wieder auferlegen zu wollen – daher rührt die heftige Ablehnung, auf die seine Werke stießen. In dieser Hinsicht erinnert seine Laufbahn an die Kiefers, der diese Ablehnung ebenfalls erfahren musste. Für sie beide ist die Melancholie der

Filter, durch den sie auf die deutsche Geschichte zurückblicken. Auch darauf ist die Ablehnung zurückzuführen.

Ein denkwürdiges Beispiel für die Hoffnungslosigkeit der Erlösung bietet Kiefers Plastik der Hypatia (Abb. 3). 2002 schuf er eine aus drei Teilen bestehende Statuengruppe mit dem Titel *Die Frauen der Antike*. Die drei geformten Frauen sind die Dichterin Myrtis, die zu Tode verurteilt wurde, die mystische Denkerin Candidia, die umgebracht wurde (kann es sein, dass Kiefer Canidia im Sinn hatte, die römische Hexe, die bei Horaz mehrfach eine Rolle spielt?) sowie die Philosophin Hypatia, die von den Christen ermordet wurde. Alle drei nahezu lebensgroßen Frauenfiguren tragen einen bis zum Boden reichenden Reifrock und den dazugehörigen Oberteil, aber keine von ihnen hat einen Kopf. Anstelle von Myrtis' Kopf befindet sich ein großes, offenes Buch aus Blei, anstelle von Candidias Kopf ein scharfer Drahtballen. Am auffälligsten ist jedoch Hypatia, anstelle ihres Kopfes ist Dürers Polyeder zu sehen (siehe Tafel).

Hypatia ist die Inkarnation der Melancholie. Sie lebte an der Wende vom 4. zum 5. Jahrhundert in Alexandria und verkündete als Anhängerin Plotins und Porphyrios' die Lehren der neoplatonischen Philosophie, befasste sich mit Mathematik und Astronomie, schrieb Bücher darüber, die später verloren gingen, und vermittelte ihrer stets zahlreichen Zuhörerschaft den Sinn der antiken Mysterien. »Revered Hypatia, ornament of learning, stainless star of wise teaching, when I see thee and thy discourse I worship thee, looking on the starry house of the Virgin; for thy business is in heaven«, schrieb ihr Zeitgenosse, der Dichter Palladas von Alexandria, über die laut Überlieferung außergewöhnlich schöne Frau, sie mit dem Sternbild der Jungfrau (Virgo) vergleichend.¹² Ihre Beliebtheit erregte zunehmend die Eifersucht der in der Stadt ansässigen Christen, die sie schließlich, angestiftet von Kyrill, dem später heiliggesprochenen Patriarchen von Alexandria, grausam ermordeten: sie zogen sie nackt aus, brachten sie mit Scherben um, zerstückelten ihren Körper (angeblich mit Austernschalen) und verbrannten sie.¹³

Die historische Hypatia war eine Vertreterin des aufgeklärten Geistes und der geistigen Ebenbürtigkeit der Frau. Bei Kiefer dagegen wird sie zur Verkörperung der Melancholie. Wobei fraglich bleibt, ob sie überhaupt einen Körper besitzt. Ihr Rock streift den Boden, und ihre Füße

¹² *The Greek Anthology*, with an English Translation by W. R. Paton, 5 Bände, London und New York, Band III, Buch IX, S. 400.

¹³ Socrates Scholasticus, *Historia ecclesiastica* VII, 15.

sind nicht zu sehen; ihre Arme fehlen, und sie hat keinen Kopf. Zudem weckt sie den Eindruck einer zierlichen, zerbrechlichen Frau, die jederzeit auch abheben und von der Erde wegfliegen könnte. Ein Mannequin, das auch in verstümmeltem Zustand noch eine erotische Wirkung ausübt. Durch das Polyeder jedoch, das ihren Kopf ersetzt, wird ihre Erscheinung genauso absurd wie Dürers Landschaft durch den dorthin gestellten, großen Felskörper. Das aus Glasplatten konstruierte Polyeder ist wie ein Käfig, der die tödliche Transparenz gefangen hält. Die ganze Figur macht den Eindruck eines in sich selbst eingeschlossenen Opfers. Sie ist gleichzeitig anziehend und abweisend. Jemand, der in seiner eigenen Kreatürlichkeit erstarrt ist. Mit den Worten Ingeborg Bachmanns:

»Ein Toter bin ich der wandelt
gemeldet nirgends mehr
unbekannt im Reich des Präfekten
überzählig in den goldenen Städten
und im grünen Land
abgetan lange schon
und mit nichts bedacht
Nur mit Wind mit Zeit und mit Klang«¹⁴

Hypatia ist die Statthalterin des Nichts. Von überall ausgeschlossen, sind der Wind, die Zeit und der Klang ihr Zuhause, die Unfassbarkeit. Wie der Sprecher in Bachmanns Gedicht ist auch sie aus allem herausgefallen, als Tote nirgends mehr registriert. Als Kiefer Hypatias Kopf durch ein Polyeder ersetzte, streute er auch Asche in den Glaskäfig. Damit zitierte er auch eigene frühere Werke, zum Beispiel das *Aschenblume* betitelte, in mehreren Fassungen gemalte Bild, bei dem er ebenfalls Asche verwendete, und dessen Titel er Paul Celans Gedicht *Ich bin allein* entnahm. (»Ich bin allein, ich stell die Aschenblume / ins Glas voll reifer Schwärze. Schwesternmund, / du sprichst ein Wort, das fortlebt

14 Ingeborg Bachmann, *Exil*. Kiefer schuf mehrere Gemälde mit dem Titel *Nur mit Wind mit Zeit und mit Klang* (eines befindet sich im Gebäude des deutschen Bundestags), auf denen riesige, unbevölkerte Räume zu sehen sind, die mal den Eindruck eines bis zur Verkrustung ausgedörrten Landes, mal den eines zur Bewegungslosigkeit erstarrten Meeres erwecken. Alles ist ausgestorben, obwohl ab und zu die Umrisse irgendeines Gebäudes mit unbekannter Bestimmung auftauchen, ein andermal hängt ein riesiges, offenes Buch aus Blei in der Höhe, gleich einer unheilvollen Prophezeiung.

vor den Fenstern, / und lautlos klettert, was ich träumt, an mir empor.«) Einen Bezug zu Celan haben auch zwei frühere Gemälde: *Margarethe* (1981) und *Sulamith* (1983), die an die beiden letzten Zeilen der *Todesfuge* anknüpfen: »dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith«.

Ihnen verwandt ist die melancholische Hypatia. Die golden schimmernden Kanten des Polyeders verweisen auf das blonde, durch Stroh gekennzeichnete Haar der Arierin Margarete, die Asche darin an das Schicksal der Jüdin Sulamith. Die ganze Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts ist durchwoben von Melancholie. Die Täter und die Opfer sind Vertreter derselben Welt; die Pyramiden und die Akropolis gehören genauso zur Menschheit wie Auschwitz und die Gaskammern, wie Georges Bataille schrieb.¹⁵ Die schweren, in Blei getauchten, auch Asche verwendenden Gemälde und Plastiken, aber auch die luftig anmutende Gestalt Hypatias exemplifizieren, dass die Melancholie bei Kiefer ein universelles Prinzip ist. Seine Kunst mahnt uns, dass ohne eine solch existentielle Versinnlichung der Melancholie auch die Kunst selbst nicht vorstellbar ist. Erst die Melancholie vermag die Perspektiven zu öffnen, die vielleicht durch nichts anderes mehr geöffnet werden können. In der Melancholie wird man dadurch identisch mit sich, dass man sich ein für allemal auch überwindet. Man wird empfänglich für die Metaphysik; nicht mit seinem Wissen, seinem Intellekt, sondern mit seinem ganzen Wesen. Deshalb stellt der melancholische Mensch in der heutigen Zivilisation einen Anachronismus dar, deshalb wird er vor der Welt auch weggesperrt: schon durch sein bloßes Wesen stört er das große gesamtgesellschaftliche Spiel der Leugnung der Metaphysik.

Die paradoxen Versuche, das Unaussprechliche auszusprechen, das nicht Darstellbare darzustellen, machen Kiefers Kunst zutiefst melancholisch. Dafür steht auch Hypatia: eine kopf- und hand-, ja körperlose Frau, die dennoch in der Lage ist, sich im Tanze drehend Melancholie um sich zu verbreiten, und dabei niemanden unberührt lässt, der ihren Kreis betritt.

Aus dem Ungarischen von Akos Doma

¹⁵ Georges Bataille, »Sartres Überlegungen zur Judenfrage«, in: ders.: *Henker und Opfer*, Berlin 2008, S. 21.

MIEKE BAL

IM WIRBEL DER ZEITEN

LOB DES ANACHRONISMUS

In einer gezielt anachronistischen Lektüre von Dürers *Melencolia I* inszeniere ich den Künstler in Reaktion auf Freud. Diese »theoretische Fiktion« – ein Freud'scher Begriff – ermöglicht es mir, die These zu vertreten, dass Freuds Theorie der Melancholie in diesem Kupferstich abgebildet ist, sie ist darin im wahrsten Sinne des Wortes figuriert. Freuds Vergleich zwischen Trauer und Melancholie kommt in Dürers Darstellung zum Ausdruck, nicht jedoch als einheitliche Darstellung der Melancholie, sondern als interner Dialog zwischen Trauer (Gleichgültigkeit bezüglich der Welt) und Melancholie (ein leeres Selbst; sie blickt nicht auf ihr eigenes Spiegelbild). Dergestalt unterläuft der Kupferstich die von Freud herausgestellte binäre Gegenüberstellung. Melancholie betrifft nicht in erster Linie schöpferische Genies. Doch ein Element der Kreativität ist damit verbunden. Der Kupferstich bietet zudem ein weniger rigides und somit umfassenderes Verständnis von geistigen Zuständen als dies bei Freud und all jenen Interpreten der Fall ist, die sich dem Konzept der Melancholie unter binären Vorzeichen nähern. Insofern bereichert der Kupferstich die selbstbewusste Auffassung des Bildes als Darstellung um einen theoretischen Begriff der Epistemologie.

EINFÜHRUNG: DER ZEITLOSIGKEIT ENTGEGEN

Manche Kunstwerke scheinen gegen die Wirkungen der Zeit immunisiert. Generationen von Betrachtern suchen sie auf und stehen ehrfürchtig vor ihnen. Diese Zeitresistenz ist jedoch nicht an bestimmte Formen oder Inhalte gebunden, ganz im Gegenteil: Diesen Werken eignet sogar

etwas Rätselhaftes; denn sie lassen sich nicht erschöpfend erklären. Generationen von Kunsthistorikern versuchen sich an der Erklärung solcher bereits umfassend interpretierter Werke, deren Sinngehalt sich gleichwohl nie ganz erschließt. Und so machen sie es wie die Kulturanalytiker und erheben diese Kunstwerke in den Status »theoretischer Objekte«.

Als Beispiele mögen hier Velázquez' *Las Meninas*, Leonardos *Mona Lisa*, Rembrandts *Nachtwache*, Manets *Olympia* ... und Dürers *Melencolia I* dienen. Wenn solche Werke als »theoretische Objekte« fungieren, regen sie das Denken so intensiv an, dass es fast scheint, als ob das Bild selbst denken würde. Man könnte hier deswegen von einer *morphomatischen* Wirkung sprechen. Diese Wirkung ist an Formen gebunden, deren Bedeutungen sich uns entziehen und die sich dabei selbst zu verändern und umzugestalten scheinen. Der Dialog zwischen einem Kunstwerk und einem denkenden Menschen, der dank des betreffenden Bildes neue Ideen entwickelt, ist ein echter Austausch. So kommt etwas Neues in die Welt. Stumme Objekte wie Bilder denken zwar nicht; dennoch gehören sie der Sphäre des Denkens an, weil sie mehr sind als lediglich Illustrationen vorgefasster Ideen. Tatsächlich sind sie *Figurationen* eines dialogisch verfassten, dem historischen Wandel unterworfenen Denkens. Dank dieser inneren Verfasstheit vermögen Bilder, Ideen zu evozieren und den Betrachter dazu zu bringen, durch sie oder mit ihnen zu denken. Dank dieser einzigartigen Wirkung können manche Kunstwerke sogar die Rolle eines theoretischen Dialogpartners übernehmen.

Hubert Damisch, dem wir den Terminus »theoretisches Objekt« verdanken, hat in einem Interview mit Yve-Alain Bois einmal gesagt, dass ein solches Objekt

»[...] zwar eine theoretische Stellungnahme von uns verlangt, uns aber gleichzeitig auch die dazu nötigen Mittel offeriert. Wenn man ein solches Objekt also aufgrund theoretischer Erwägungen akzeptiert, wird es nach verschiedenen Seiten hin gewisse Wirkungen entfalten [...]. [Es] zwingt uns [also], uns selbst zu fragen, was es mit dem Theoretisieren eigentlich auf sich hat. Das heißt, es begegnet uns in Gestalt theoretischer Erwägungen; es erzeugt Theorie; und es erfordert ein Nachdenken über Theorie.«¹

1 Bois u. a.: »A Conversation with Hubert Damisch«, S. 8.

Aus der Dynamik zwischen Betrachter, Kunstwerk (Objekt) und dem Zeitpunkt des Zusammentreffens beider Pole, das natürlich stets in einen Diskurs eingebettet ist, ergibt sich ein überzeugender kollektiver Denkprozess, der sich an der Form entzündet, die wir vor uns sehen. Bleiben wir am besten gleich bei Dürers *Melencolia I* und den vielstimmigen Deutungsversuchen, die sich an diesem Begriff entzündet haben; denn für die einen bezeichnet das Wort einen pathologischen Zustand, andere wiederum sprechen metonymisch von »Trauer« oder »Depressivität«. Das heißt, dass die Melancholie für manche eine Krankheit ist, während andere sie für ein Merkmal des kreativen Genies halten. Die durch die Montage – die das Bild ja auch ist – erzwungene narrative Aktivität ist der dritte Schauplatz dieses Denkprozesses; und auf diese dreifache theoretische Aktivität bezieht sich auch Damisch.²

Mit solchem Gedankenreichtum ›aufgeladene‹ Bilder sind selten, sogar unter den ach so betörenden Meisterwerken. Sie sind deshalb »morphomatisch«, weil sie sich einerseits durch formale Beständigkeit auszeichnen, während sie sich andererseits immer wieder modifizieren, weil die Gedanken, die sie evozieren, ihnen ständig neue Bedeutungen zuweisen.³ Dabei fällt jedoch auf, dass die hartnäckigen Deutungsbemühungen vielfach nichts Neues zutage fördern, weil sie die etablierten Interpretationen nicht in Frage stellen. Was immer man über *Las Meninas* sonst noch schreiben mag: Der Status des Spiegels, in dem das königliche Paar zu sehen ist – ob nun perspektivisch richtig oder falsch dargestellt –, ist seit Foucaults »Fehldeutung« das entscheidende Motiv.⁴ Leute wie Searle, Steinberg, Snyder und Cohen dagegen betrachteten das Spiegelbild in der ›richtigen‹ Linearperspektive und meinten deshalb, Foucault einen ›Fehler‹ nachweisen zu können. Freilich bleiben sie durch die Aufgeregtheit, die sie dabei an den Tag legten – eine Art negative Energie – ohnehin an Foucaults Interpretation gebunden und

2 Damischs Konzept des theoretischen Objekts scheint mitunter voraussetzen, dass ein solches Objekt bereits in Theorien eingebettet ist. An anderer Stelle, etwa in dem oben zitierten Interview, billigt er dem Kunstwerk sogar die Fähigkeit zu, das Denken zu motivieren, anzuspornen und gar zu erzwingen.

3 Der Neologismus »morphomatisch« ist vom Namen des Internationalen Kollegs Morphomata der Universität zu Köln abgeleitet. Die an dem Projekt Beteiligten haben es sich zum Ziel gesetzt, das Leben der durch Migration in Zeit und Raum unablässig transformierten Formen zu untersuchen.

4 Foucault: *Die Ordnung der Dinge*.

sind folglich auch nicht imstande, radikal andere Deutungsmöglichkeiten aufzuzeigen. Und so ist den Interpreten völlig entgangen, dass viele der Figuren auf dem geschäftigen Gemälde den Betrachter ansehen, während andere gleichgültig beiseite blicken. Das Gemälde ist also eine Studie über das Sehen: eine Interpretation, die mit der ausschließlich perspektivischen Deutung nicht so recht harmonieren will.⁵



1 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Las Meninas*, um 1656. Öl auf Leinwand, 318 × 276 cm. Madrid, Prado

5 Zu der Diskussion um *Las Meninas* und die Frage der Selbstreflexion vgl. Bal: *Reading ›Rembrandt‹*, S. 247–285.

Und während die Modernität des berühmt-berüchtigten Manet-Gemäldes unter dem Einfluss von Autoren wie T. J. Clark neu bewertet wurde,⁶ hat sich an der Deutung des narrativen Gehalts der Darstellung bis heute nichts geändert. Denn es besteht immer noch Einigkeit darüber, dass wir auf dem Bild eine schwarze Dienerin sehen, die der Prostituierten Olympia den Blumenstrauß eines Freiers überbringt. Obwohl ein solcher Freier weit und breit nicht zu sehen ist, hat er sogar einen Namen (»Monsieur Arthur«). Auch hier wird wieder einmal ein ins Auge springendes Faktum übersehen und zwar der Umstand, dass die schwarze Frau sitzt, was sich mit einem solchen Narrativ allerdings nicht vereinbaren lässt. Doch entgegen dem Augenschein halten die Interpreten bis heute an der traditionellen Deutung fest, statt endlich von Klischees wie dem prinzipiellen Dienerstatus schwarzer Frauen und der exklusiv heterosexuell verstandenen Verlockung weiblicher Nacktheit Abstand zu nehmen. Deshalb wird hier zwar der Blick registriert, mit dem die nackte Frau den Betrachter ansieht und ihn als aufdringlichen Voyeur oder, wenn man so will, gar als Freier abfertigt, nicht aber der Blick der anderen Frau, der auf die nackte Olympia gerichtet ist.⁷

Da ich immer wieder auf derartige schon fast zwanghafte Deutungsmuster gestoßen bin, habe ich mir irgendwann die »Was wäre, wenn?«-Frage gestellt. Was wäre ..., wenn die Blicke auf dem Velázquez-Gemälde gar nicht auf das Königspaar, sondern vielmehr auf den Betrachter gerichtet sind? Was würde das über das Sehen selbst aussagen? Und was wäre ..., wenn die schwarze Frau der Olympia lediglich einen Besuch abstattet und ihr einen Blumenstrauß mitgebracht hat? Solche naheliegenden, vielleicht naiven, trotzdem visuell plausiblen Fragen verstoßen gegen die kunsthistorischen Konventionen. Ja, sie erscheinen geradezu widersinnig. Und das sind sie auch, sofern wir diese Qualifizierung historisch verstehen. Denn eine solche historisch begründete Deutung möchte ich hier ja gerade vortragen, und zwar am Beispiel des berühmten Dürer-Kupferstichs.

Ich habe dieses kanonische Objekt deshalb ausgewählt, weil Leute wie Panofsky mit ihrer detaillierten Interpretation dieses Stichs eine Deutungstradition etabliert haben, aus der sich später ein ganzes Verfahren der Kunstinterpretation entwickelt hat. Dieses Verfahren beruht

⁶ Clark: *The Painting of Modern Life*.

⁷ Diese alternative Deutung, die zumindest als Subtext der klischeegesättigten gängigen Interpretation dienen könnte, habe ich bereits an anderer Stelle vorgetragen. Bal: *Double Exposures*, S. 255–288.



2 Edouard Manet, *Olympia*, 1863. Öl auf Leinwand, 130 × 191 cm. Paris, Musée d'Orsay

vor allem auf zwei Säulen: Erstens, der ikonographischen Deutung, die alle sichtbaren Elemente in unsichtbare Bedeutungen übersetzt, und zweitens der fragmentierten Interpretation, die das Werk den konvergierenden Bedeutungen seiner Details unterordnet.⁸ Der Engel, der zudem sitzt, und zwar unweit einer unbekleideten Putto-Figur, ist »natürlich« eine Allegorie der *Melencolia*, wie der Künstler die Arbeit ja sogar ausdrücklich betitelt hat. Deshalb erscheint es geradezu anmaßend, diese Interpretation in Frage zu stellen. Und wenn man sie einmal akzeptiert, sind alle sonst noch auf dem Bild vorhandenen Details tatsächlich bloß fragmentierte Symbole der Handlungsunfähigkeit der Hauptfigur, ihrer Gleichgültigkeit gegenüber der Welt und der Belanglosigkeit aller wissenschaftlichen und materiellen Leistungen. Exzellente neuere Artikel, etwa diejenigen von Baſus und Tsu, beeindruckten zwar im Detail durch neue Erkenntnisse, halten sich aber im Übrigen an die von Panofsky und anderen vorgegebene Linie.⁹ So gelangt Baſus zu dem Schluss, dass das Werk sich letztendlich jeder Deutung verweigert,

⁸ Panofsky: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*; Klibansky u. a.: *Saturn and melancholy*.

⁹ Baſus: »Dürer's »Melencolia I««; Tsu-Chung: »An Uncanny Melancholia«.

während Tsu es sogar als unheimlich bezeichnet. Wobei unklar bleibt, was die beiden mit diesen Begriffen genau meinen beziehungsweise welche neuen Rückschlüsse auf die Bildlichkeit des Bildes sich aus ihrer Analyse ergeben.

Angesichts dieser ständig wiederholten Deutungsmuster hat sich mir ein scheinbar absurder Gedanke aufgedrängt, der die akzeptierte Lehrmeinung und ihre ideologischen Prämissen einfach ignoriert und ganz naiv ein paar laienhafte Fragen aufwirft. Diese »Was wäre, wenn?«-Fragen stellen sich ein, wenn man es der Einbildungskraft gestattet, sich mit dem Intellekt zu verbünden, von dem sie sich ohnehin nicht sauber abgrenzen lässt. Es gibt aber noch einen weiteren Grund, warum ich mich ausgerechnet für dieses Objekt entschieden habe. Denn Michael Ann Holly zufolge ist die Deutungsgeschichte dieses speziellen Kupferstichs ohnehin überdeterminiert. Darüber hinaus hat sie erst unlängst in einem schönen neuen Buch dargelegt, dass sich auch das Fach Kunstgeschichte selbst schon von jeher durch eine melancholische Grundstimmung auszeichnet:

»[...] weil die Objekte, die [die Disziplin] sich zu eigen macht, stets die Wunde offenhalten (die Kluft zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Wort und Bild) – sich zwar der Deutung widersetzen, diese aber zugleich unentwegt herausfordern.«¹⁰

Das ist – wenn auch anders ausgedrückt – das Gleiche, was Damisch über die theoretischen Objekte gesagt hat. Nach dieser Auffassung bilden Kunstwerke also eine spezifische Klasse theoretischer Objekte: und zwar solcher, die zu einer Deutung animieren, während sie sich ihr zugleich widersetzen. In Hollys Halbsatz ist alles enthalten, was mir im Kontext dieses Artikels wichtig erscheint. Die akademische Kunstgeschichte macht sich Kunstwerke »zu eigen«, die eigentlich dem öffentlichen Raum angehören. Diese Objekte wiederum halten die beiden Wunden offen, die gleichzeitig die Schwachpunkte der ganzen Disziplin sind. Und sie widersetzen sich der Deutung, während sie diese zugleich immer wieder herausfordern. Aber wir haben es hier mit einem Kunstwerk zu tun, das sich uns im Kontext einer melancholischen akademischen Disziplin als Bild der Melancholie präsentiert. Dies spornt mich doppelt an, das im Spätmittelalter entstandene Bild nicht nur als ein (in

10 Holly: *The Melancholy Art*, S. 116.

Worte übersetzbares) Werk ›über‹ ein Thema zu analysieren, sondern die diversen Melancholie-Auffassungen vor allem im Hinblick auf die künstlerische Kreativität kritisch zu hinterfragen.

WIDERSINNIGE HISTORIE

Die Unverwüstlichkeit der etablierten Deutungen großer Kunstwerke liegt in dem Wunsch begründet, deren überzeitliche Gültigkeit festzuschreiben. Obwohl man ganz zu Recht immer wieder auf die exkludierenden Wirkungen dieser Vorgehensweise hingewiesen hat, ändert diese Kritik natürlich nichts an der künstlerischen Qualität bestimmter Werke, denen einfach mehr Glück beschieden war als anderen. Worauf ich hinaus will: Die kanonischen Deutungen, die mit dem Genie-Status solcher Werke einhergehen, werden deren wahren Charakter vielfach gar nicht gerecht. Denn sie führen dazu, dass das Publikum mit einer vorgefassten Meinung vor die betreffenden Werke tritt. So sperren sie die betreffenden Kunstschöpfungen in den engen Käfig ihrer Interpretationen, obwohl große Kunstwerke doch eigentlich ganz unterschiedliche Deutungen zulassen. Außerdem sind diese ritualisierten Wiederholungen standardisierter Deutungen ein Akt der Unterwerfung unter die Autorität leicht fasslicher Auslegungen, die sich im Laufe der Interpretationsgeschichte irgendwann durchgesetzt haben und den historischen Charakter der Kunstrezeption einfach ignorieren. Ich möchte diesen Zusammenhang gerne am Beispiel der Bahn brechenden Dürer-Biographie verdeutlichen, die Erwin Panofsky Mitte des Zwanzigsten Jahrhunderts vorgelegt hat und die seither als sakrosankt gilt. Denn dieses Werk, das zu wissen vorgibt, was der Künstler 1514 mit seinem Bild wirklich ›gemeint‹ hat, ist lediglich eine Projektion aus einer späteren Zeit, die sich im Besitz einer ›ewigen‹ Wahrheit wähnte. Das heißt: Wir haben es hier mit einem unreflektierten Anachronismus zu tun. Und deswegen behaupte ich, dass solche ein für allemal erstarrten Interpretationen nicht nur a-, sondern sogar antihistorisch sind.¹¹

Nicht weniger kanonisch als Dürers enigmatischer Kupferstich ist ein inzwischen ebenfalls nicht mehr ganz neuer Text, dessen Nieder-

11 Diese leichte Fasslichkeit ist freilich nur um den Preis einer Vereinfachung zu haben. Eine komplexere Auseinandersetzung mit Panofskys Schaffen findet der Leser in Holly: *Panofsky and the Foundations of Art History*.

schrift zum Entstehungszeitpunkt des Kunstwerks freilich noch in ferner Zukunft lag. Denn Dürers Kupferstich entstand ungefähr vierhundert Jahre, bevor sich Sigmund Freud im Ersten Weltkrieg in einem Text mit der Melancholie auseinandersetzte, ohne jedoch auf Dürers Bild einzugehen. Trotzdem gelten beide Texte als Meilensteine in der Geschichte der Melancholie-Deutung. Dem Begründer der Psychoanalyse ist es in seinem fünfzehn Seiten langen Text gelungen, die jahrtausendealte Überzeugung zu erschüttern, dass die Melancholie auf einen Überschuss an ›schwarzer Galle‹ zurückzuführen sei; zudem widerlegte er die bereits von Aristoteles vertretene und in der Renaissance von dem Humanisten und Philosophen Marsilio Ficino propagierte Auffassung von der engen Verbindung zwischen ›Schwermut‹ und Kreativität. Dies konnte er jedoch nur leisten, weil er auf der Höhe seiner Zeit stand und zudem eine *vergleichende* Methode anwandte. Wer auf der Höhe seiner Zeit steht – also bewusst Zeitgenosse ist –, ist sich des eigenen Abstands zur Vergangenheit bewusst. Die vergleichende Methode wiederum schützt davor, etwa in einem Kunstwerk der Vergangenheit eine der Zeit entthobene isolierte Entität zu sehen. Statt nur vorgestanzte Formeln zu wiederholen, sieht das kreative Denken in einem Kunstwerk ein theoretisches Objekt und bedient sich dabei im buchstäblichen Sinne der vorstehend skizzierten zweischneidigen Methode. Es ist sich zwar über den eigenen Abstand zur Vergangenheit im Klaren, kennt aber trotzdem keine Scheu vor dem bewussten Anachronismus. In der »Was wäre, wenn ...«-Frage finden beide Gesichtspunkte dann zusammen.

Der *Vergleich* lässt Gemeinsamkeiten und Differenzen nebeneinander bestehen und schafft so eine Verbindung und eine dynamische Beziehung zwischen den miteinander verglichenen Gegebenheiten. Mein Plädoyer für die fundamentale *Zeitgenossenschaft* aller Kunst setzt einen (seiner selbst bewussten, reflektierten) Anachronismus sogar voraus, eröffnet dieser doch erst die Möglichkeit des für die Kunstinterpretation so unverzichtbaren Vergleichs. Denn nur der Vergleich gestattet es, (historische) Differenzen und Ähnlichkeiten gleichermaßen zu würdigen und dem Umstand Rechnung zu tragen, dass Formen nichts ›Ewiges‹, sondern vielmehr dynamische und performative Prozesse sind. Und dieses Bewusstsein macht nun einmal die *morphomatische* Potenz des Vergleichs aus.

Die zwei für eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Thema Melancholie kanonischen Texte sind daher Freuds Aufsatz, der ›zufällig‹ im Ersten Weltkrieg entstanden ist, und Panofskys Dürer-Monographie, die der Verfasser meines Wissens größtenteils während des Zweiten

Weltkriegs geschrieben hat. Um die gängigen Meinungen über den Sinngehalt des Stichs vorübergehend auszuschalten, werde ich Dürer hier gewissermaßen selbst auf die Fragen der beiden Autoren antworten lassen.

Für Panofsky war der Stich Dürers spirituelles Selbstbildnis. Dieses Porträt hat der Kunsthistoriker, immer wieder durch »doch«-Interjektionen unterbrochen, so beschrieben:

»Geflügelt zwar, doch auf dem Boden kauern – bekränzt, doch von Schatten umwölkt –, versehen mit den Werkzeugen der Kunst und der Wissenschaft, doch in Untätigkeit vor sich hinbrütend, macht sie den Eindruck eines schöpferischen Wesens, das durch das Gewährwerden unübersteigbarer Schranken, die es von einer höheren Gedankenwelt scheidet, in einen Zustand der Verzweigung versetzt ist.«¹²

Das Wort Schatten erinnert an eine Formulierung des Psychoanalytikers Christopher Bollas, der das »ungedachte Bekannte« einmal ebenso schön wie treffend als »Schatten des Objekts« bezeichnet hat.¹³ Mit dem »Schatten des Objekts« ist gemeint, dass gewisse Dinge, zum Beispiel Bilder, zwar als theoretische Objekte fungieren, ihren Gegenstand dabei jedoch überschatten können. Mit dem »ungedachten Bekannten« wiederum sind Gedanken gemeint, wie Bilder sie erzeugen, Gedanken also, die ›wirken‹, obwohl sie uns gar nicht bewusst sind; sie wirken im Verborgenen und ergreifen uns gleichsam hinterrücks. Deswegen können wir gar nicht anders, als Bildern eine bestimmte Deutung zu geben und ihnen Intentionen zu unterstellen, die unsere eigenen, aus der Begegnung mit ihnen resultierenden Vorstellungen sind. Hinterher versuchen wir dann, die Plausibilität dieser ›Unterstellungen‹ mittels historischer Kontextualisierungen zu ›beweisen‹. Panofsky dagegen lenkt unsere Aufmerksamkeit sofort auf die tiefe Paradoxie des Bildes. Weiter unten werde ich noch erläutern, wie diese Vorgehensweise dazu beiträgt, dass einige Aspekte des Kupferstichs, die von der gängigen ikonographischen Methode einfach unterschlagen werden, wieder sichtbar werden.

Freud ließ sich weder von der ›schwarzen Galle‹ noch von der Geniethorie hinters Licht führen. Vielmehr verglich er die Melancholie

¹² Panofsky: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, S. 225.

¹³ Bollas: *The Shadow of the Object*.

mit der Trauer und vermutete, dass beide Seelenzustände etwas mit der Verarbeitung von Verlusterfahrungen zu tun haben. Dabei verliert der Melancholiker gewissermaßen jedes Zeitgefühl und sieht kein Ende seines Zustands, während die Trauer sich auf ihre konkreten Ursachen einlässt und sich mit ihnen auseinandersetzt. Freud zufolge besteht der Unterschied zwischen beiden Zuständen darin, dass der Melancholiker sich über den Grund seines Zustands nicht im Klaren ist, während sich der Trauernde dieser Ursache deutlich bewusst ist. Freud hat den Aufsatz »Trauer und Melancholie« mitten im Ersten Weltkriegs geschrieben, also zu einer Zeit, da um ihn herum Tausende von Menschen starben und viele von tiefer Trauer erfüllt waren. Der Text reflektierte also die Situation der Zeit und ist im Übrigen im selben Jahr erschienen wie der Aufsatz »Zeitgemäßes über Krieg und Tod«, in dem sich Freud aus der Perspektive des Zeitgenossen mit dem Krieg befasste. Wie ich vorstehend ausgeführt habe, ist auch die Kunst stets zeitgebunden: das heißt, sie entsteht nicht nur in einem bestimmten historischen Augenblick, sondern bleibt diesem Augenblick auch fortan durch zahlreiche – meist als »Kontext« oder treffender als *framing* bezeichnete – unsichtbare Tentakeln verhaftet. Sollte diese Annahme richtig sein, ist natürlich auch die Deutung eines Kunstwerks stets zeitgebunden. Der Versuch, die Zeit durch die ständige Wiederholung standardisierter Interpretationen anzuhalten, ignoriert paradoxerweise einen fundamentalen Aspekt jeder Kunst: nämlich deren Zeitgebundenheit. Dabei lässt sich diese Zeitgebundenheit nur angemessen würdigen, wenn jede Zeit die alten Bilder mit neuen Augen betrachtet.¹⁴

Die »Was wäre, wenn ...?«-Fragen, die ich stelle, um die gängigen Deutungsschemata aufzubrechen, um also alte Bilder mit neuen Augen zu betrachten und wieder auf die Höhe der Zeit zu bringen, eröffnen einen ganz neuen Blick auf die Dinge. Denn wenn sich unser Respekt vor den großen Namen der Vergangenheit wie eine dicke Staubschicht auf die großen Kunstwerke legt, besteht der größte Dienst, den wir nicht nur den Kunstwerken selbst, sondern auch den früheren Interpreten

14 Dieser Zeitgebundenheit ist auch unser aktuelles Videoprojekt Madame B (mit Michelle Williams Gamaker, 2012–2014) gewidmet, das wir größtenteils während meines Jahres bei Morphomata realisiert haben. Siehe <http://www.miekebal.org/artworks/films/madame-b/>. Warum der Begriff *framing* für unsere Zwecke besser geeignet ist als das Wort »Kontext«, habe ich im vierten Kapitel meines Buches *Travelling Concepts in the Humanities* (2002) dargelegt.

erweisen können, darin, dass wir kühn und kreativ genug sind, um die alten Werke nicht etwa gegen die Zeit abzuschotten, sondern sie im Gegenteil stets aufs Neue zu unseren Zeitgenossen zu machen, das heißt: wenn wir uns an der Gegenwart und nicht etwa an der Vergangenheit orientieren. Eine solche stets erneuerte Zeitgenossenschaft kündigt durchaus nicht von einem naiven Gegenwartsfetischismus, sondern lediglich von einem ausgeprägten Bewusstsein für zeitliche Differenzen.

Und hier kommt der Vergleich ins Spiel. Die Vergleichsmöglichkeiten, die sich aus einer solchen Vorgehensweise ergeben, ermöglichen einen fruchtbaren Mittelweg zwischen jener unbegrenzten Kontextualisierung, die das Kunstwerk selbst zum Verschwinden bringt, und einem leeren Formalismus, der alle Verbindungen des Kunstwerks zu anderen Kunstwerken, ja überhaupt zur Welt und dem jeweiligen historischen Augenblick leugnet. Den Dürer in dieser ›unzeitgemäßen‹ Manier zu betrachten, deckt sich im Übrigen auch mit der von Günter Blamberger skizzierten Vorgehensweise. Denn auch Blamberger spricht im Zusammenhang mit der nicht zuletzt durch immer neue historische Perspektivwechsel bedingten Fragmentierung der Details von »Zitieren« und »Zerstreuen« und stellt den Künstler als Kulturhistoriker mit dem Kunsthistoriker auf eine Stufe. Und so schreibt er:

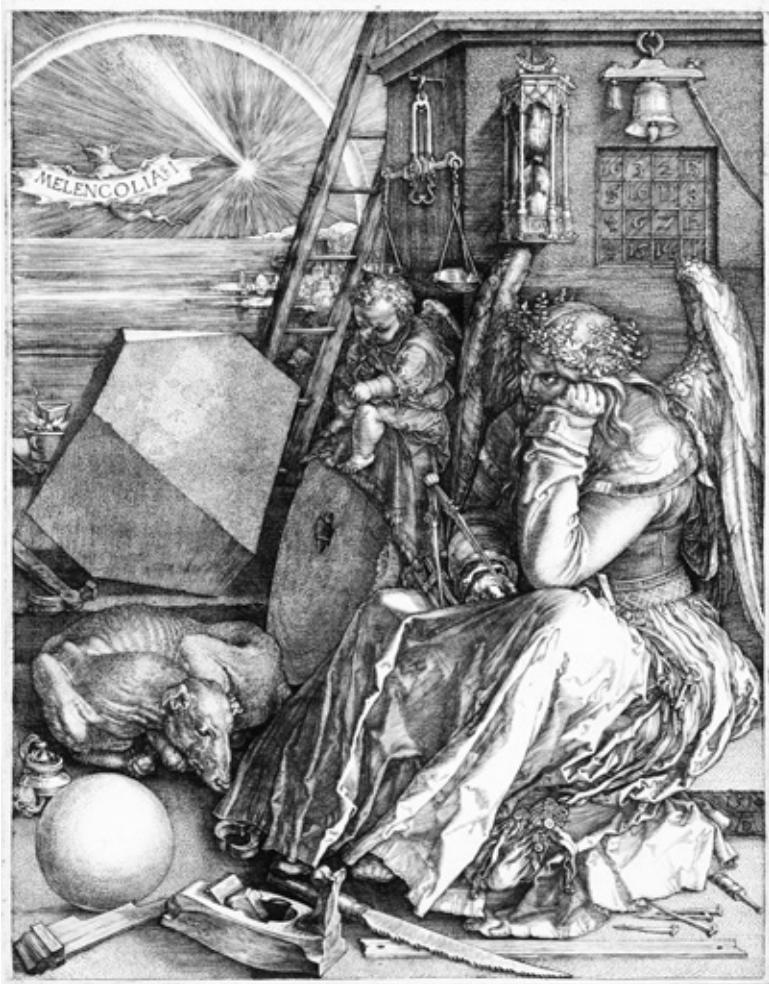
»Dürer *zerstreut* ›logische Attribute‹ wie ›ästhetische Attribute‹ aus der Kulturgeschichte der Melancholie, um der Darstellung der ästhetischen Idee zeitgenössischer Melancholie willen [...]. In einer Zeit sich widerstreitenden Weltwissens am Übergang von Mittelalter zur Neuzeit zerstreut er Wissensbruchstücke aus Vergangenheit und Gegenwart in einem Ort, der eine andere Logik hat als die der Wissenschaft, im Zerstreuungsort der Kunst, deren Bildlogik eine Logik der Entdisziplinierung und Entspezialisierung des Wissens ist.«¹⁵

Schauen wir also noch einmal genau hin:¹⁶

Zunächst einmal interessieren uns hier die Augen der Figur. Ich behaupte, dass diese Augen – neben dem ›offiziellen‹ perspektivischen Fluchtpunkt und der Fläche des Polyeders, die der Figur zugewandt ist – einer der drei zentralen Blickfänge des Bildes sind. Inmitten der Dinge

¹⁵ Blamberger: »Gestaltgebung und ästhetische Idee«, S. 31.

¹⁶ Genau diese These habe ich auch in meinem Buch *Quoting Caravaggio* (1999) vertreten. Blamberger sieht in dem Engel ein männliches Wesen, ich dagegen eine weibliche Figur.



3 Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514 (siehe auch Tafel)

und Lebewesen ringsum – etwa des Putto, des Hundes und der Fledermaus – ist ein rätselhaftes Objekt zu sehen, dessen Bedeutung bislang keine noch so rigide ikonographische Interpretation hat entziffern können: das Polyeder, ein merkwürdig zurechtgestutzter riesiger Steinblock. Dieses zwar gewichtige, gleichwohl besorgniserregend instabil erscheinende *Ding* will mit der sonstigen Vielfalt der Objekte auf dem Bild nicht recht harmonieren. Seine völlig ebenen Flächen zeigen deutliche Spuren der Bearbeitung. Das Format und die dreidimensionale Darstellung des Steins betonen gerade jene Art von Stofflichkeit, an der

die sitzende Figur offenbar jegliches Interesse verloren hat. Dennoch sind die Augen dieser Figur – im Sinne des von Panofsky praktizierten paradoxen Verfahrens – auf den Steinblock gerichtet. Beziehungsweise sind ihre Augen auf den Stein gerichtet, solange wir das Bild nicht perspektivisch, sondern zweidimensional betrachten.¹⁷

Auf Reproduktionen erscheint das Bild dunkler, als es tatsächlich ist. Wie kommt es, dass auf der dem Betrachter zugewandten rauhen Fläche mit ihrer deutlich erkennbaren Körnung offenbar eine ›Spiegelung‹ zu sehen ist? Der Kontrast zwischen der groben Körnung des Steines und seiner Eignung als Spiegelfläche verweist auf das doppelte Bildprogramm, das auch in dem Wechselspiel zwischen Raumtiefe (Perspektive) und Flächigkeit (des Bildes selbst) zum Ausdruck kommt. Bei den (von vielen Interpreten gar nicht registrierten) hellen Flecken auf der dem Betrachter am deutlichsten zugewandten Seite des Blocks könnte es sich, wie gelegentlich behauptet wird, um einen Totenkopf handeln. Falls dies richtig ist, ließe sich dieses Motiv zusammen mit dem Stundenglas und der Waage, die rechts oben im Bild an der Gebäudewand aufgehängt sind, als *memento mori* deuten, das von der Oberfläche des Steins nicht etwa reflektiert wird, sondern in diese eingraviert ist. In diesem Fall würde es sich hier um eine *mise en abyme* des Bildes als eines ganzen in seiner Materialität als Kupferstich handeln. Der von dem französischen Schriftsteller André Gide geprägte Begriff *mise en abyme* bezeichnet ein Bild, das noch einmal *en miniature* in sich selbst enthalten ist: eine Art Spiegelung.¹⁸ So plausibel dies gerade angesichts der Omnipräsenz des *memento mori*-Motivs in der damaligen Zeit erscheinen mag, würde es heißen, dass es sich bei *Melencolia I* um eine bildnerische Auseinandersetzung nicht etwa mit der kreativen Melancholie, sondern mit dem Tod handelt.¹⁹

Doch das wäre zu einfach. Ich persönlich gebe dem »Was wäre, wenn ...«-Prinzip den Vorzug vor der schlichten Ikonographie des ersten Augenscheins. Denn unter dem Kinn des als Totenschädel gedeuteten Fleckens ist am Rand der oberen Fläche ein weiterer Fleck zu sehen, der eine Faust sein könnte; ein paar weitere Flecken, die auf der

17 Ich habe das Wort »Ding« hier in Anlehnung an Bill Brown verwendet, der zwischen Dingen und Objekten unterscheidet. Demzufolge handelt es sich bei einem Ding lediglich um eine stoffliche Masse, während ein Objekt bereits interpretiert ist.

18 Dällenbach: *The Mirror in the Text*.

19 Llewellyn: *The Art of Death*.

unteren Fläche zu erkennen sind, ließen sich dann als Fortsetzung des angeblichen Schädels deuten; da der obere Teil des ›Schädels‹ ausgefüllt und abgeschrägt ist und sich von dem Weiß abhebt, als ob es sich um eine Spiegelung des Engelshaars handeln würde, finde ich es tatsächlich einleuchtender, die Flecken auf der Steinfläche als Spiegelung zu deuten. Wenn das stimmt, hätten wir hier eine Spiegelung der Sitzfigur vor uns. Die Flecken an der unteren rechten Kante der Fläche mit dem ›Schädel‹ und weiter unterhalb ließen sich dann als die verdeckte Schulter deuten; die dunkleren Partien oberhalb des weißen Gesichts als das Haar des Engels.



4 Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, Detail

Ein Spiegel: Genau wie in *Las Meninas*, wo das Spiegelbild des Königspaares nicht recht mit der Linearperspektive harmonieren will, stimmt auch hier etwas nicht mit der Perspektive. Für diese Wirkung sorgen schon allein das Gebäude und die Leiter, die weder einen Anfang noch ein Ende hat und den Raumeindruck auf diese Weise noch zusätzlich verwirrt. Diese Leiter verschiebt den Fluchtpunkt auf dem Horizont nach links, so dass er sich irgendwo zwischen der Fledermaus und dem Stern befindet. Wenn die Figur die Augen (sofern man das Bild als Fläche deutet) ein wenig mehr nach links wenden würde, könnte man meinen, dass ihr Blick auf dem Fluchtpunkt ruht. Bisher

hat dieser widersinnige Blick eine ungewöhnliche Deutung des Bildes ermöglicht. Im Folgenden werde ich diese Deutung – wenn auch widersinnig – nochmals historisch verorten.

DÜRER ANTWORTET FREUD

Schauen wir uns jetzt noch einmal den gesamten Kupferstich an. Die Figur auf dem Bild nimmt eine sitzende Haltung ein, und ihre weit aufgerissenen, leicht nach oben gerichteten Augen mit den weiß blitzenden Augäpfeln starren selbstvergessen ins Leere. Doch gerade dieser Blick rückt Dürers Stich gewissermaßen in eine zeitliche Nähe zu Freuds Text, der unter dem Eindruck eines furchtbaren Krieges und der mit diesem einhergehenden tief bedrückten Stimmung entstanden ist.

Relativ weit vorne in seinem Text beschreibt Freud die Melancholie folgendermaßen:



5 Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, Detail

»Die Melancholie ist seelisch ausgezeichnet durch eine tief schmerzliche Verstimmung, eine Aufhebung des Interesses für die Außenwelt, durch den Verlust der Liebesfähigkeit, durch die Hemmung jeder Leistung und die Herabsetzung des Selbstgefühls, die sich in Selbstvorwürfen und Selbstbeschimpfungen äußert und bis zur wahnhaften Erwartung von Strafe steigert.«²⁰

Der kreative Genius verlässt die Bühne, und der moderne Melancholiker erscheint – bereits durch einen Anflug zeitgenössischer Depressivität angekränkt – auf der Szene. Im Folgenden vergleicht Freud die Melancholie mit der Trauer und weist auf die Gemeinsamkeiten beider Zu-

stände hin, wobei er die Trauer als ›normal‹, die Melancholie hingegen als pathologisch betrachtet und darauf hinweist, dass sich beide Zustände durch die Art und Weise des Objektverlusts unterscheiden. Der Trauernde weiß, um wen oder was er trauert. Der Melancholiker leidet zwar ebenfalls unter einem Verlust; er weiß zwar »wen, aber nicht, was er an ihm [oder ihr] verloren hat.«²¹ Dann fährt Freud fort: »So würde uns nahegelegt, die Melancholie irgendwie auf einen dem Bewußtsein entzogenen Objektverlust zu beziehen [...].«²² Das heißt, dass der Trauernde weiß, was er verloren hat, der Melancholiker dagegen nicht.



6 Albrecht Dürer, Melencolia I, 1514

Womit wir auch schon beim Unbewussten und der Verdrängung wären, bei zwei Begriffen, die Dürers Zeit allerdings noch nicht kannte. Was freilich nicht bedeutet, dass es die Gefühlszustände, auf die sie verweisen, in der damaligen Zeit noch nicht gegeben hätte. Der Widerwille des Historikers gegen jeden Anachronismus darf nicht dazu führen, dass wir den Menschen früherer Zeiten mit Herablassung be-

²⁰ Freud: »Trauer und Melancholie«, S. 198.

²¹ Ebd., S. 199.

²² Ebd.

gegen, als ob eine Psyche, über die wir nichts Näheres wissen, nicht dennoch eine voll ausgebildete Psyche gewesen wäre und die Menschen früherer Zeiten folglich keine vollwertigen Menschen. Deshalb verwende ich diese beiden eigentlich anachronistischen Begriffe, um den starren Blick der weiblichen Figur zu erklären, der weder ganz auf den Fluchtpunkt noch auf die Spiegelung auf dem Polyeder gerichtet ist, sondern vielmehr leicht nach oben, und der somit – um hier einen weiteren morphomatisch relevanten Begriff einzuführen – auf beides lediglich *anspielt*. Das heißt, der Blick verweist uns auf das Bild als räumliches Gefüge *und* als zweidimensionale Fläche. Diese Anspielung definiert das Bild also zugleich als bildnerische Arbeit und materielles Objekt. Richtig verstehen können wir diese doppelte Anspielung jedoch nur, wenn wir bereit sind, uns auf den prinzipiellen Doppelcharakter des Bildes einzulassen. Ich bin fast versucht, diese Selbstreflexion über den Doppelstatus des Mediums als *ästhetische Idee* zu bezeichnen, also mit einem Begriff zu beschreiben, den Blamberger von Kant entlehnt hat (und auch in seinem in diesem Band abgedruckten Text verwendet). Und das Prädikat »ästhetisch« verdient eine Idee laut Baumgarten nur, wenn sie für den Betrachter gewissermaßen sinnlich in Erscheinung tritt.²³

Deshalb müssen wir uns immer wieder vergegenwärtigen, was wir hier wirklich sehen. Eine Anspielung ist keine Metapher; statt das eine durch etwas anderes, das sichtbare Ding durch eine unsichtbare Idee zu ersetzen, entfaltet die Anspielung das, worauf sie anspielt, in das hinein, was wir sehen. Anspielungen haben keine »Entweder-oder«-Struktur, sie sind vielmehr inklusiv und folgen dem »Sowohl-als-auch«-Modell. Die Ikonographie als ein Verfahren, versteckte Bedeutungen zu entziffern, ist dagegen vom Prinzip der Metapher inspiriert, das heißt, sie ersetzt

23 Eine etwas konservativere Auffassung des Anachronismus und des Unterschieds zwischen Begriffen und unreflektierten Gedanken vertritt Gad Prudovsky (diesen Hinweis verdanke ich Till van Rahden). Mit der Einführung des – hier kritisch verwendeten – Begriffs der Anspielung möchte ich mir die Auffassung der Abstraktion zunutze machen, die Gilles Deleuze und Félix Guattari in *Tausend Plateaus* und in *Kafka: Für eine kleine Literatur* dargelegt haben. Im Zentrum ihrer Überlegungen steht dort das, was ich einmal als »endlose Und-heit« bezeichnet habe: eine akkumulative Logik, die es vermeidet, lediglich die eine durch eine andere Bedeutung oder ein sichtbares Ding durch dessen allegorische Bedeutung zu ersetzen. Siehe Bal: *Endless Andness*.

eine Bedeutung (etwa »Stundenglas«) durch eine andere (z. B. *memento mori*). Präziser ausgedrückt: Sie wird meist auf diesen Mechanismus reduziert, obwohl sie doch viel besser funktioniert, wenn man auch auf ihr Anspielungspotential zurückgreift. Denn die visuelle Komponente unbewegter Bilder ist unverwüstlich. Wer nach Anspielungen Ausschau hält, ist zuallererst am Sichtbaren interessiert und gibt dem Offenkundigen Seite an Seite mit zwar sichtbaren (also nicht verborgenen), aber weniger offenkundigen Bedeutungen den nötigen Raum. Dieses von Anspielungen geleitete Schauen ist morphomatisch; statt das Bild in Morpheme aufzuspalten, versetzt es dieses in einen Zustand morphomatischer Dynamik.

Jene Aussage Freuds, die einen retrospektiven Vergleich am eindeutigsten gestattet, lautet: »Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden, bei der Melancholie ist es das Ich selbst.«²⁴ Diese Gegenüberstellung rückt Dürer fast ein wenig so zurecht, als ob er direkt auf Freud reagieren würde. Wenn wir den Kupferstich aus Freuds zeitlicher Perspektive betrachten, also aus Sicht einer Epoche, in der das Leben aus der Welt entwich, während sie sich gleichzeitig mit Leichen füllte, zeigt sich, dass die von Dürer dargestellte Welt durchaus nicht leer ist. Die Leiter, die weder einen Anfang noch ein Ende hat, lässt sich als Verweis auf die Endlosigkeit deuten. An den Wänden des Gebäudes hängen symbolträchtige Objekte – auf deren Bedeutung ich hier jedoch nicht eingehen möchte –, und der Bildraum ist vom Hintergrund bis zum Vordergrund mit Dingen angefüllt, die eine ganze Welt heraufbeschwören. Leer ist einzig der zugleich nach schräg oben und nach innen gerichtete Blick der Frau, der ins Nichts zielt.

Selbstversunkenheit ist eines der typischen Kennzeichen der Melancholie. Und von diesem Zustand künden nicht nur der Blick und die Hand, auf die die Frau ihren Kopf stützt, sondern auch das Spiegelbild auf dem Polyeder. Dieser schwere, in seiner ganzen Stofflichkeit sichtbar gemachte Stein droht, jeden Moment aus dem Gleichgewicht zu geraten und den Hund zu zermalmern. Trotzdem liegt der Hund friedlich da, scheint zu schlafen und durch die Gefahr nicht weiter beunruhigt, obwohl seine Augen halb geöffnet sind. Sein Körper ist ausgemergelt und spielt auf die Gefallenen auf einem Schlachtfeld an. Der Putto, der keck oben auf einem aufrecht stehenden Mühlstein sitzt, scheint keinen Gedanken darauf zu verschwenden, was alles geschehen könnte, geriete

²⁴ Freud: »Trauer und Melancholie«, S. 200.

der Mühlstein in Bewegung. Die Waage an der Wand befindet sich im Gleichgewicht, das Stundenglas ist gerade nicht aktiv, die Fledermaus steht mit weit ausgebreiteten Flügeln reglos in der Luft, und auch die Kugel im Vordergrund scheint unbewegt ... Die hier abgebildete, mit Dingen vollgestopfte Welt befindet sich zwar in einem Zustand prekärer Stabilität. Doch als leer kann man sie wahrlich nicht bezeichnen.

Ganz im Gegenteil: Die Dinge, mit denen sie vollgestopft ist, drängen nach vorne, als ob der Raum, den die perspektivische Darstellung eröffnet, sie kaum zu fassen vermag. Diese überfließende Welt ist zwar nicht leer, vermag unser Interesse aber trotzdem nicht zu wecken. Denn die in ihre melancholischen Betrachtungen versunkene Gestalt ist zu sehr mit sich selbst beschäftigt und bringt dadurch auch die Welt ringsum soweit aus dem Gleichgewicht, dass deren unterschiedliche Raummodalitäten miteinander in einen Wettstreit geraten. So gesehen verfolgt Dürer hier eine ganz ähnliche Agenda wie Freuds Zeitgenosse Pierre Bonnard (1876–1947), der ebenfalls perspektivisch inkonsistente Gemälde geschaffen hat, die widersprüchliche Raumeindrücke vermitteln. Während der Hintergrund mit der deutlich herausgearbeiteten Horizontlinie in sich zu ruhen scheint, neigt sich der Vordergrund dem Betrachter entgegen und wirkt aufgewühlt, als ob er in den Sog der Selbstversunkenheit der weiblichen Gestalt geraten wäre.



7-8 Albrecht Dürer, Melencolia I, 1514, Details

Man könnte fast meinen, dass die von Freud entwickelte Theorie der Melancholie hier ganz buchstäblich Gestalt angenommen hat. Denn der großformatige Engel der Melancholie nimmt auf Dürers Stich in der Tat sehr viel Platz ein, wenigstens ein Drittel der gesamten Fläche. Auch scheint der gestauchte Raum in der mit Objekten vollgestopften Zone des Bildes einer anderen perspektivischen Gesetzmäßigkeit unterworfen

als die ruhige Meereslandschaft, die sich dahinter erstreckt. Der Vordergrund dagegen scheint nach vorne geneigt. Wie auf vielen Bonnard-Gemälden ist die Bildfläche auch hier in Zonen unterschiedlicher räumlicher Verhältnisse eingeteilt. Dies wiederum bewirkt, dass der Blickpunkt des Betrachters sich andauernd verändert, ständig in Bewegung zu sein scheint.

Ich behaupte nicht, dass Dürer hier auf Freuds Geheiß gearbeitet hätte, was ja historisch ohnehin unsinnig wäre. Trotzdem ist der von Freud angestellte Vergleich zwischen Trauer und Melancholie auch in Dürers Bild anzutreffen: und zwar in Gestalt eines inneren Dialogs zwischen Trauer (Gleichgültigkeit gegenüber der Welt) und Melancholie (das Ich der Figur scheint entleert; sie schaut nicht einmal ihr eigenes Spiegelbild an). Das heißt, Dürer hat auf diesem Kupferstich dieselbe binäre Konstellation festgehalten, von der auch bei Freud die Rede ist. Aber ist diese Behauptung nicht völlig anachronistisch? Nein, ganz und gar nicht. Denn auch zu Dürers Lebzeiten haben die Menschen schon ihre Toten betrauert; und zweifellos gab es auch damals schon Leute, die von melancholischen Gemütszuständen ergriffen wurden. Dies zu bestreiten, würde von ebenjener Herablassung künden, auf die ich bereits weiter vorne hingewiesen habe. Sofern Freuds Entdeckungen Allgemeingültigkeit für sich beanspruchen können – auch wenn dies je nach kulturellem Umfeld nur *mutatis mutandis* gelten mag –, würde man den Angehörigen anderer oder früherer Kulturen die Anerkennung als vollwertige Menschen verweigern, falls man die Legitimität solcher generalisierenden Aussagen bestreitet.

Wenn wir – von diesen Überlegungen dazu genötigt – solche Anachronismen akzeptieren und billigen, gilt das, was vorstehend im Hinblick auf die Vergangenheit gesagt wurde, natürlich jenseits von Freud auch für die Gegenwart – mit den Stationen Panofsky (»von Schatten umwölkt«), Bolla und Holly.²⁵ Dann können wir aber auch erwägen, ob Dürers *Melencolia I* tatsächlich geradewegs als Melancholie-Fall gelten kann oder ob hier noch etwas anderes im Spiel ist, was Freuds binäre Wasser ein wenig trüben könnte. An dieser Stelle müssen wir uns zugleich von der Vorstellung verabschieden, dass es zwischen Melancholie und Kreativität einen engen Zusammenhang gibt, und diese Vorstellung zugleich bewahren. Nein, melancholische Gemütszustände

25 Panofsky: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*; Bolla: *The Shadow of the Object*; Holly: *The Melancholy Art*, S. 116: »(Kluft zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Wort und Bild)«.

sind durchaus nicht primär bei kreativen Genies anzutreffen. Nach den Diskussionen feministischer Kreise über die »Hausfrauen-Melancholie« lässt sich diese (männliche) Prerogative ohnehin nicht länger plausibel begründen. Trotzdem kann man eine solche Verbindung auch nicht einfach bestreiten. Um dies zu begründen, muss ich abermals ein anachronistisches Argument vortragen und das Augenmerk auf die Gegenwart lenken. Dabei möchte ich zwei Zustände vergleichen, die zugleich ähnlich und verschieden sind: nämlich Melancholie und Depression, und sie zur Frage der Ästhetik und der künstlerischen Kreativität in Beziehung setzen.²⁶

DIE ZEITGEBUNDENHEIT DER ÄSTHETIK

In ihrer gerade zum richtigen Zeitpunkt erschienenen, sehr gut dokumentierten Studie zur modernen Kunst hat die kanadische Kunsthistorikerin Christine Ross den Knoten zwischen Melancholie, Depression und künstlerischer Kreativität brillant aufgelöst. Tatsächlich erwähnt Ross in ihrer Symptomologie der Depression auch viele jener Merkmale, die schon Freud, aber auch Dürer der Melancholie zugeschrieben haben: etwa »[das] Unwertgefühl; [den] Verlust der Lebensfreude ...; [eine Neigung zur] Zurückgezogenheit, [ferner] Gehemtheit und Introvertiertheit [...]».²⁷ In dem ebenso zornigen wie ziellosen Blick der Dürer-Figur sind diese Gefühlszustände allesamt präsent. Um hier nur ein Beispiel zu nennen: Die Andeutung eines Totenkopfes in dem Spiegelbild auf dem Steinblock vermittelt einen anschaulichen Eindruck von der destruktiven Dynamik depressiver Gefühle und ihrer (relativen) Todesnähe. Aber um es nochmals zu wiederholen: andeuten heißt nicht substituieren.

Ross beschäftigt sich in ihrer Untersuchung nur mit der bildenden Kunst und entwickelt dort eine über die gängigen Klischees der »relationalen Ästhetik« hinausweisende Ästhetik. Sie tut also etwas, was Freud nicht getan hat (und auch gar nicht tun wollte), was aber für die Bewertung eines Meisterwerks wie des Dürer-Stichs sehr wichtig ist. So bescheinigt sie typischen zeitgenössischen Kunststrategien, etwa der

²⁶ Zum Thema »Hausfrauen-Melancholie« vgl. die zahlreichen einschlägigen Zeichnungen und Skulpturen, die Louise Bourgeois in den 1980er Jahren geschaffen hat.

²⁷ Ross: *The Aesthetics of Disengagement*, S. XVII.

Endlosschleife und dem *cramped framing* der Videokunst, eine depressive Ästhetik, die »das depressive Paradigma zugleich in Szene setzt und verstärkt, die Depression dabei aber auch diskursiv, strukturell, formal und symptomatisch zur Darstellung bringt.«²⁸ Das von Ross verwendete Konzept der »Inszenierung« scheint durch Judith Butlers Beharren auf der (nicht neurotischen) Wiederholung im Sinne einer gesellschaftlich unverzichtbaren Temporalität inspiriert. Nur durch Wiederholung ist Veränderung möglich.²⁹

So gesehen haben die – für die zeitgenössische Video-Kunst so typischen und so allgegenwärtigen – Wiederholungen der Endlosschleife sogar eine gesellschaftlich positive Bedeutung. Doch wie dem auch sei: Wichtig ist die Wiederholung nach Auffassung zahlreicher Kritiker zuallererst, weil jede einzelne Wiederholung anders ist, und sei es auch nur wegen ihres Platzes in der Abfolge. Überdies ist im Kontext der Symptomologie der Depression, die Ross in ihrem Buch präsentiert, auch von »der Erschöpfung des kognitiven Akts der Unterscheidung« die Rede.³⁰ Gemeint ist hier ein Zustand, den die Autorin als Verlust der Freude bezeichnet. Ein anderes von ihr erwähntes Symptom der Depression ist:

»[...] die Unfähigkeit, sich zu freuen (ein Gefühl, das weder Freude noch Freudlosigkeit ist, sondern gerade in der Abwesenheit solcher Empfindungen besteht). Außerdem führen die typischen Symptome – Selbst-Versunkenheit, Gehemmtheit, gestörte Kommunikativität und Todesfixierung – dazu, dass alle Formen der Intersubjektivität kollabieren.«³¹

Im Übrigen bedeutet ja das Wort »Kritik« ursprünglich nicht mehr und nicht weniger als »Unterscheidung«. Wo die Affekte erloschen sind, erlischt auch das Interesse des betreffenden Betrachters an Bildern. Und wo das Urteilsvermögen verlorengegangen ist, sind auch keine innovativen Interpretationen mehr möglich. Ob das den Schluss erlaubt, dass die zahlreichen in der Endlosschleife ihrer Wiederholungen gefangenen Kunsthistoriker depressiv sind? Womit ich beim letzten Punkt meiner Argumentation angelangt wäre, der auf das letzte der obengenannten Symptome Bezug nimmt, also den Zusammenbruch aller Formen der

28 Ebd., S. XIII.

29 Butler: *Gender Trouble*; Ausarbeitung in Butler: *Bodies that Matter*.

30 Ross: *The Aesthetics of Disengagement*, S. 96 f.

31 Ebd., S. 97.

Intersubjektivität. Wenn Dürer auf Ross reagiert, sich mit seiner Zeitgebundenheit an uns heutigen reibt, dann ist es um die Intersubjektivität geschehen; da helfen auch alle sentimentalene Appelle an die Relationalität der zeitgenössischen Ästhetik nicht mehr weiter.³²

In seiner Verteidigung der Psychoanalyse gegenüber der ebenso verbreiteten wie riskanten Behandlung der Depression mit Psychopharmaka beschreibt der französische Analytiker Pierre Fédida die Krankheit in einer merkwürdig ästhetisierenden Sprache als »Konservierung des Lebendigen in seiner *unbelebten* Gestalt.«³³ Da stellen sich unwillkürlich Zombie-Bilder ein, und die Beschreibung der Depression in dieser Sprache lässt tatsächlich an die zombie-artige Körperhaltung und die mechanischen Körperbewegungen depressiver Menschen denken. Aber falls es tatsächlich eine Verbindung zwischen Depression und Kunst gibt, können wir auch den ›natürlichen‹ Zustand des zweidimensionalen Kunstwerks unter diesem Vorzeichen analysieren. Ross spricht in diesem Zusammenhang vom »Abschirm-Effekt des Bildes, der die kognitive Verarmung des depressiven Betrachters nicht nur sichtbar macht, sondern überdies nutzt, um das Bild in eine dem Betrachter relativ gleichgültige Barriere zu verwandeln.«³⁴

Dies gilt – so anachronistisch es scheinen mag – auch für den Kupferstich. Der Engel würdigt den Putto keines Blickes und damit das einzige andere anthropomorphe Wesen auf dem Bild, das als ikonographisches Symbol zudem für jene Liebe steht, deren der Depressive nicht fähig ist. Die Figur würdigt aber auch den Betrachter keines Blickes. Ja, sie beachtet nicht einmal ihr eigenes Spiegelbild; genau genommen hat ihr durchdringender Blick überhaupt kein Ziel. Dieser

32 Der französische Kurator Nicolas Bourriaud hat den Begriff »relationale Ästhetik« geprägt. Nach meiner Auffassung und auch im Lichte der Ross-Studie hat dieses Schlagwort dem Verständnis zeitgenössischer Kunst allerdings mehr geschadet als genützt. Siehe Bal: *Travelling Concepts in the Humanities*.

33 Fédida: *Les bienfaits de la dépression*, S. 16. Zitiert und ins Englische übersetzt von Ross: *The Aesthetics of Disengagement*, S. 97.

34 Ross: *The Aesthetics of Disengagement*, S. 97. Der Kampf gegen die pharmakologische Behandlung der Psychose und der Depression steht im Mittelpunkt der Video-Arbeit *A Long History of Madness*, die ich gemeinsam mit Michelle Williams gemacht habe. Siehe <http://www.crazymothermovie.com/> (28. 11. 2014) und besonders im Hinblick auf die Ausstellungen: <http://www.miekebal.org/artworks/exhibitions/> (28. 11. 2014).



9-10 Albrecht Dürer, Melencolia I, 1514, Details

»Komplettausfall jeglicher Intersubjektivität« hat mich auf die Idee gebracht, nach Parallelen zwischen diesem Bild und der heutigen von der Depression inspirierten Video-Kunst Ausschau zu halten.³⁵

Natürlich lässt sich das Prinzip der Endlosschleife nicht umstandslos auf einen spätmittelalterlichen Stich anwenden. Trotzdem: Auch von einem solchen Stich lassen sich Reproduktionen anfertigen, und die Präsentation solcher Abzüge im öffentlichen Raum oder ihre Abbildung in Büchern sind ebenfalls Formen der Vervielfältigung. Diese

35 Ross: *The Aesthetics of Disengagement*, S. 97.

beiden Möglichkeiten sollte man deshalb nicht unterschätzen. Doch noch unmittelbarer wirkt das zwei- beziehungsweise dreidimensionale *cramped framing*. Zwar erwecken die vielen Dinge auf dem Bild bereits einen Eindruck räumlicher Enge, und auch die schon erwähnte geneigte Fläche im Vordergrund trägt zu diesem Eindruck bei; trotzdem gibt es zwei weitere Details, die dieses Gefühl noch verstärken: Denn auf der rechten Seite wird der Flügel des Engels durch die Bildkante leicht angeschnitten, und die Säge oder aber die Feder am unteren Rand ist direkt auf die Bildkante gerichtet, sie berührt sie sogar.

Der Flügel – ganz buchstäblich ein Mittel der Erhebung, des schwerelosen Schwebens, der traumverlorenen Entrückung – wird durch die Bildkante abgeschnitten. Das ist auch für die Wahl des Bildausschnitts selbst von Bedeutung. Die Außenkanten trennen die fiktionale Welt des Bildes von der Außenwelt, in die es interveniert. Die Spitze der Säge oder Feder, die die untere Bildkante berührt, soll offenbar die Aufmerksamkeit auf diesen Aspekt lenken. Aber wie Derrida (im Anschluss an Kant) sagt, funktionieren solche Trennungen letzten Endes nicht wirklich. Dürer hält dem entgegen, dass solche Grenzen scharf wie ein Messer und gnadenlos wie eine Säge sein können, wenn sie als Feder die Trennung im Sinne des Bildes selbst inszenieren. Wie ich im Zusammenhang mit den von Vermeer gemalten Nägeln gezeigt habe, sind Maßnahmen, die auf einem fiktionalen Bild einen Mangel an Raum ›kommentieren‹, niemals notwendig.³⁶ Sie bringen die Dinge vielmehr auf den Punkt; hier auf den Punkt der abgeschnittenen Flügelspitze und auf jenen anderen Punkt, an dem die Säge (um abzutrennen) oder die Feder (um zu vollenden) den Bildrand berührt.

AUSBlick

Ross zufolge hat die Depression die Melancholie in der heutigen Welt als wichtigstes seelisches Leiden abgelöst. Doch bereits Dürers Bild lässt etwas von dieser Unterscheidung ahnen. Denn Melancholie und Depression sind tatsächlich unterschiedliche psychische Zustände. Aber das ist noch nicht die ganze Wahrheit. Beide Befindlichkeitsstörungen überschneiden sich. Sie sind möglicherweise beide auf den gescheiterten Versuch zurückzuführen, einen Verlust zu betrauern, ein Umstand,

³⁶ Einleitung von Bal: *Reading ›Rembrandt‹*.

den die Betroffenen verdrängt haben und der ihnen infolgedessen nicht bewusst ist. Beide Zustände können aber auch durch eine starke emotionale Bindung verursacht sein, deren sich der Betreffende nicht bewusst ist. Auf Dürers Stich, der zu einer Zeit entstanden ist, da ganz unterschiedliche seelische Zustände und Stimmungen als Melancholie bezeichnet wurden, finden sich gleichwohl Hinweise und Anspielungen auf psychische Befindlichkeiten, für die es in der Sprache der Zeit noch gar keine Bezeichnungen gab. Vielleicht war das, was Dürer für seine eigene Melancholie hielt, eine kreative Intuition, die allerdings noch keinen Namen hatte. Jedenfalls werden die drei Zustände Melancholie, Trauer und Depression auf dem Kupferstich weder einfach gleichgesetzt noch sauberlich getrennt.

Meiner Ansicht nach unterbreitet uns Dürers zwei- beziehungsweise dreidimensionales Bild – jedoch nicht etwa Dürer selbst, von dem wir dies natürlich überhaupt nicht wissen können – hier jenseits aller ikonographischen Bedeutungen, die dem Bild zugeschrieben werden, eine (damals wie heute) strikt zeitgenössische Vision einer depressiven Ästhetik. Das Werk leugnet jede Beziehung mit dem Betrachter, jedoch nicht etwa aus Moderne-typischer Arroganz oder wegen seiner Fixierung auf die Medienspezifität, sondern um zu zeigen, was eine depressive Ästhetik sein könnte: der Zusammenbruch der Intersubjektivität und/oder die Kluft zwischen Bild und Wort, zwischen Gegenwart und Vergangenheit, wie Holly meint. Allerdings begnügt sich der Stich nicht damit, die zwei Zustände des Bildes als Darstellung und Fläche hervorzuheben, vielmehr steht er für eine weniger strenge Auffassung seelischer Zustände, die gewissermaßen ineinander übergehen, sich dafür aber auch leichter gegenseitig infizieren können. Das Werk ist sich also nicht nur seines Bildcharakters bewusst, sondern enthält sogar eine implizite wissenschaftliche Stellungnahme.

Um dies zu begreifen, müssen wir uns von dem strengen Historismus verabschieden und bereit sein, uns von einem in Dürers Epoche zeitgenössischen Bild über unsere eigene Zeitbedingtheit belehren zu lassen. Darin liegt – jenseits aller akademischen Dogmen – das kreative Potential der Kunst, nicht zuletzt für den Betrachter selbst. Falls es stimmt, dass die Kunsthistoriker als Zunft von jeher einen Hang zur Melancholie mitbringen, gehört der Anachronismus möglicherweise ebenfalls schon von Anfang an zu ihrer Grundausstattung.

Aus dem Englischen von Christian Quatmann

LITERATUR

- Bal, Mieke** *Reading ›Rembrandt‹: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge (GB) und New York 1991.
- Dies.** *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, London und New York 1996.
- Dies.** *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999.
- Dies.** *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto 2002.
- Dies.** *Endless Andness: The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens*, London 2013.
- Batus, Wojciech** »Dürer's ›Melencolia I‹: Melancholy and the Undecidable«, in: *Artibus et Historiae* 15/30 (1994), S. 9–21.
- Blamberger, Günter** »Gestaltgebung und ästhetische Idee. Morphomatische Skizzen zu Figurationen des Todes und des Schöpferischen«, in: *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik, Medialität*, hg. von Günter Blamberger und Dietrich Boschung, München 2011, S. 11–46.
- Bois, Yve-Alain u. a.** »A Conversation with Hubert Damisch«, in: *October* 85 (Sommer 1998), S. 3–17.
- Bollas, Christopher** *The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known*, New York 1987.
- Bourriaud, Nicolas** *Relational Aesthetics*, Dijon 2002.
- Brown, Bill** »Thing Theory«, in: *Critical Inquiry* 28,1 (2001), S. 1–22.
- Ders. (Hg.)** *Things*, Chicago 2004.
- Butler, Judith** *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990.
- Dies.** *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of ›Sex‹*, New York 1993.
- Clark, Timothy J.** *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, London 1985.
- Dällenbach, Lucien** *The Mirror in the Text*, übers. von Jeremy Whiteley und Emma Hughes. Chicago 1989.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari** *Kafka: Für eine kleine Literatur*, Frankfurt/M 1976.
- Dies.** *Tausend Plateaus – Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin 1992.
- Derrida, Jacques** *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 2008.

Fédida, Pierre *Les bienfaits de la dépression. Eloge de la psychothérapie*, Paris 2001.

Foucault, Michel *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt/M 1971.

Freud, Sigmund »Trauer und Melancholie«, in: *Freud-Studienausgabe*, Bd. 3., Frankfurt/M 1975, S. 193–213.

Holly, Michael Ann *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca und London 1984.

Dies. *The Melancholy Art*, Princeton, NJ 2013.

Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky und Fritz Saxl *Saturn and Melancholy*, Oxford 1964.

Llewellyn, Nigel *The Art of Death: Visual Culture in the English Death Ritual c.1500–1800*, London 1991.

Panofsky, Erwin *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, übers. von Lise Lotte Möller. Munich 1977.

Prudovsky, Gad »Can We Ascribe to Past Thinkers Concepts They Had No Linguistic Means to Express?«, in: *History and Theory* 36 (1997), S. 15–31.

Ross, Christine *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression*, Minneapolis, Minnesota 2006.

Searle, John »Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation«, in: *Critical Inquiry* 6 (1980), S. 477–88.

Snyder, Joel und Ted Cohen »Reflections on Las Meninas: Paradox Lost«, in: *Critical Inquiry* 7 (1980), S. 429–47.

Steinberg, Leo »Velasquez' Las Meninas«, in: *October* 19 (1981), S. 45–54.

Tsu-Chung Su »An Uncanny Melancholia: The Frame, Gaze, and the Representation of Melancholia in Albrecht Dürer's Engraving Melencolia I«, in: *Concentric: Literary and Cultural Studies* 33,1 (2007), S. 145–175.

JAN SÖFFNER

THE POWER OF MELANCHOLY BOCCACCIO – PETRARCH – FICINO – DÜRER – MACHIABELLI – CASTIGLIONE¹

Melancholy does not appear at first sight to have much to do with power. Rather, it appears in contrast to involve a feeling of *powerlessness*. Arnold Gehlen identifies such a relationship in the first edition of *Der Mensch* (1940), where he attributes to the human animal a broken will to resistance as a fundamental constitution arising from a particular catastrophic experience: Exposed as he or she is to a field of untamable surprises, a human being experiences him- or herself as powerless – which leads to depression. He or she lives, to draw on Wolf Lepenies’s analysis, in a “climate of melancholy.”² For Gehlen, the cause of this melancholy existential state is what Max Scheler called man’s “world-openness,”³ the fact that human instincts do not offer a precise positioning of the human animal in the given world.

In later editions, Gehlen sharpens these considerations. As a deficient being (*Mängelwesen*), the human animal lacks a clear instinctive settlement. Not provided with innate skills to handle a specific environment, the human being is unable just to follow his or her instincts in order to deal with the world. In turn, humans experience their world as

¹ I would like to thank the Morphomata Center for Advanced Studies and especially Günter Blamberger and Martin Roussel for the support and the wonderful time at the University of Cologne.

² Wolf Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt 1998, pp. 229–253.

³ Max Scheler: *Die Stellung des Menschen im Kosmos* (1928), Bonn ¹⁸2010.

a field of invention (*Erfindungsfeld*).⁴ Human incompleteness produces a “drive for the continued construction of the potentially infinite manifold.”⁵ So, paradoxically, the higher powers of humanity reside in the fact that humans are somewhat inchoate in comparison with other animals whose drives and skills precisely match a given environment. This condition allows for imagined possibilities that do not correspond with the possibilities in the real world. This “inner distance of drives to actions”⁶ can be conceived of as a kind of melancholy constitution of a human paradox: Human beings construct their environment anew and with it also their urges and drives – and therein lies a “second nature,” which can be in conflict with the first. On the one hand, there is an excess of drive, and on the other hand, there is a deficit of fulfillment: this is the catastrophic experience mentioned above.⁷ The feeling of melancholic powerlessness is thus ambivalent. For Gehlen, melancholy is the downside of the empowerment of human beings.

Martin Heidegger, whose approach in my opinion is less obsolete than Gehlen’s, identifies a similar relationship between world-openness and existential feeling – although, it might be said, starting from the opposite direction. In his lectures on the *Grundbegriffe der Metaphysik*,⁸ Heidegger begins with the human being acting in his or her environment⁹ rather than the human being already displaced from this environment. World-openness can be experienced only within the framework of a specific mood or attunement.¹⁰ It requires a feeling or emotion that is oriented to the world, but at the same time, paradoxically, inhibits an absorbed or imbedded relationship to the world; the state produced

4 Arnold Gehlen: *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Wiesbaden¹³1986, p. 40.

5 *Ibid.*, p. 42.

6 *Ibid.*, p. 360.

7 *Ibid.*, p. 358.

8 Martin Heidegger: *Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt – Endlichkeit – Einsamkeit* (1929/30), Frankfurt a. M. 42004.

9 One might also speak of an ‘enactivist’ approach here (see Francisco J. Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch: *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge [MA]; or Richard Menary: *Radical Enactivism: Intentionality, Phenomenology, and Narrative. Focus on the Philosophy of Dan Hutto*, Amsterdam, Philadelphia [PA] 2006).

10 For the current relevance of this conception and an interesting new interpretation, see: Matthew Ratcliffe: *Feelings of Being: Phenomenology, Psychiatry and the Sense of Reality*, Oxford 2008.

by this emotionality is hence opposed to an emotional state while being immersed in action.¹¹ Heidegger identifies this paradoxical mood in modernity as boredom – and in particular focuses on a “deep boredom”, which is undirected in the sense that it lacks an external object of which a human being is bored.

The fact that Gehlen as well as Heidegger associate the idea of world-openness with melancholy has, as I would like to show in what follows, a tradition that reaches back as far as the early-modern period. The concept of world-openness can be traced back in the history of philosophy to Renaissance humanism. As early as in 1496, Giovanni Pico della Mirandola already defined human ‘dignity’ according to the fact that man had no closed image or fixed location in the world but was able to form himself as well as his world according to his own measure.¹² Insofar as man is an animal without a clearly determined environment, he is capable of forming his world. Hence, world-openness is an invention (and definition) of early-modern *humanism*. This invention, though, is not only describable in terms of the history of ideas, but also in terms of the history of emotions: Indeed, Gehlen’s depression and Heidegger’s

11 If one follows Giorgio Agamben’s reading (see Giorgio Agamben: *L’Aperito. L’uomo e l’animale*, Torino 2002), then this emotional attitude is also the aspect that in Heidegger constitutes human world-openness and its reference to boredom: In contrast with other animals, humans are not immediately and instinctively determined by the environment. Their possibilities do not reside only in the disinhibition of innate patterns of action but appear to a human being as possibilities to the degree to which they are not absorbed in an automatic action. They are thus possibilities insofar as they *need not* be realized – and can be perceived as fallow possibilities, which in turn would be a phenomenon of boredom. This reading is quite plausible – however it is in conflict not only with a sophisticated knowledge of a number of animals, but also with the fact that the mood of boredom in Heidegger is understood as a specific appearance in modernity and not as a fundamental mood of all humanism. It makes more sense to describe the concept of an indeterminate lack of mood (*Ungestimmtheit*) – as Michael Theunissen does – as the “archetype of all ontologically relevant moods” (see Michael Theunissen: *Vorentwürfe der Moderne. Antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters*, Berlin, New York 1996, S. 29).

12 See *De hominis dignitate*, §5.

boredom have their predecessor in the Renaissance – namely in melancholy.¹³

I intend to highlight this predecessor in the six studies that follow. My theses are the following: *first*, in Renaissance humanism a link was established between world-openness and melancholy that can be explained in the context of a historical phenomenology; *second*, in the respective discourses melancholy implies a kind of empowerment that extends in part to the political domain;¹⁴ and *third*, the decisive feature for the history of emotions regarding the different configurations of this feeling is the act of stepping back from a state of enactive and emotion-

13 Heidegger also makes this historical dimension explicit with an excursus on the ‘Aristotelian’ doctrine of melancholy (*Problemata* XXX, 1 – a text that can now be attributed to Theophrastus) as a foundation of creativity (Heidegger, note 8, p. 27of.). The fact that Heidegger’s fundamental ontology of moods thus connects with the tradition of *acedia* is something Michael Theunissen (note 11, p. 29), has already made clear.

14 Matthew Ratcliffe defines his concept of *existential feelings* as “both feelings of the body and ways of finding oneself in the world” (Ratcliffe, note 10, p. 2). In contrast with concepts of an internal emotionality, which has consciousness standing over against the world, such feelings for Ratcliffe are “a sense of belonging in the world” (ibid, p. 55), or “feelings [which] are not of the world” in isolation from the body or of the body in isolation from the world (ibid, p. 35). The concept is thus very close to Heidegger’s sense of “mood” (see Martin Heidegger: *Sein und Zeit* [1927], Tübingen 1993, pp. 130–148 = § 28–31) and is distinguished from it in only two significant respects. Ratcliffe highlights the embodied side of emotions and thereby places the question of *existential feelings* within the horizon of theories of *embodiment*. On the other hand, he does not discuss his theory against the backdrop of a fundamental ontology, but rather pursues merely a phenomenological and cognitive approach. Accordingly, existential feelings are “not directed at specific objects or situations, but [...] [are] background orientations through which experience as a whole is structured” (Ratcliffe, note 10, p. 2, see also p. 38). What is important for Ratcliffe is thus a “sense of reality” (or its contrary, the feeling of the surreality of a situation or the feeling of irreality). He thus provides a kind of background feeling that has particular significance as an emotional undercurrent to areas that are traditionally associated with cognitive or social ‘framing’ (see for example Erwing Goffman: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Boston 1986) or an embodied active life in multiple realities (see Alfred Schütz: “On Multiple Realities.” In: *Philosophy and Phenomenological Research* 5 [1945], pp. 533–576).

al immersion – thereby also departing from the phenomenology of an intrinsic meaning of the world and leaving behind a meaningless world to which meaning must be ascribed. Melancholy can thus be described as a path into an emotional stance that opposes the objective world to subjective internality and at the same time opens a gap between sensual experience and signified meaning when approaching the world.

I

The Renaissance inherits the paradox of melancholy as such a gap between sensuality and signification from medieval theology.¹⁵ The medieval mortal sin of *acedia* was not about mere sadness. Nor was it only about the fact that this sadness expressed how little the sinner duly appreciated the world as redeemed. As a neglect of the labor for salvation, it was also a mortal sin in the enactive sense: feeling and action were one. Consequently, *acedia* was an emotional *habitus* opposed to the intrinsic emotional experience of salvation. This was particularly true in Thomistic doctrine, where *acedia* can be described as a kind of existential feeling that alienates the appetite (in the medieval sense of *appetitus*) from the true and divine good. It leads to “fear and abhorrence of the divine good.”¹⁶ *Acedia* is thus an emotional stance that turns away from divine transcendence as experienced in the immanent world.

15 For a sketch of this tradition, see: Arthur Kleinman und Byron Good: *Culture and Depression. Studies in the Anthropology and Cross-Cultural Psychiatry of Affect and Disorder*, Berkeley, Los Angeles, London 1985, pp. 43–62; Siegfried Wenzel, *The Sin of Sloth – Acedia in Medieval Thought and Literature*, Chapel Hill 1960; Jean Starobinski: *Histoire du traitement de la mélancholie des origines à 1900*, Basel 1960 und Norbert Jonard: *L'ennui dans la littérature Européenne – des origines à l'aube du XXe siècle*. Paris 1998, pp. 23–44. An overview can be found in Eckart Goebel: “Schwermut / Melancholie,” in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch* Bd. 5, hrsg. von Karlheinz Barck, Stuttgart 2003, p. 446–486.

16 Michael Theunissen (note 11), p. 36. See also Wenzel (note 15), p. 45f. and pp. 47–67. The relevant doctrine can be found in Thomas Aquinas's *Summa Theologiae* II, II, q. 35. In the vernacular literature see *Somme le Roi* of 1279 (on this, see also Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst* [trans. Christa Buschendorf], Frankfurt a. M. 1992, p. 427).

The question of melancholy is still posed in a similar way in Giovanni Boccaccio – with the decisive difference, though, that melancholy is now divorced from its theological context. In the description of the plague that introduces the *Decameron*, the *Deus absconditus* is concealed to such a degree that he appears no longer to exist. The problem does not lie, as I believed some ten years ago, only in the signs of the world and their *illegibility* due to the plague:¹⁷ It rather lies in the loss of an intrinsic meaning of the world. Indeed, the political order negated by the plague did not have meaning through *reference* to a divine order: It did not just stand for this order in its absence. It had meaning through the intrinsic participation of political actions in the divine good.

This political problem of powerful emotions becomes particularly clear if one consults Thomas Aquinas's *De regno* for comparison. Thomas conceives of politics crucially in part as the education of an *emotional community* in the sense that Barbara Rosenwein discusses.¹⁸ He aims at a community that participates in the divine good as a common good also by emotional means.¹⁹ Emotion is here an essential part of the political. Thomas conceived of man in this regard as world-open – namely, as a being that was accorded *ratio* in place of an instinct relating the other animals to their respective environments.²⁰ Man can wholly display this *ratio* in a political community²¹ – and he can do so by forming the given world into a rationally-ordered state under the leadership of a monarch.²²

Something that might appear unfamiliar from a post-Machiavellian point of view in this conception of power is the fact that reverence and adoration of a sovereign are not conceived of as a *means of power* but are conceived of as intrinsic to power *as something divine*. The fearful reverence for a monarch has to partake in the fear of God. In turn, sovereignty is supposed to be founded on the fear of God alone – not on the fear of the monarch himself, which would merely be a perversion of this

17 See J. S.: *Das Decameron und seine Rahmen des Unlesbaren*, Heidelberg 2005.

18 See Barbara Rosenwein: *Emotional Communities in the Middle Ages*, Ithaca (NY) 2006.

19 See *De regno ad regem Cypri* 11 [77–79]; 13 [94–95].

20 See *Ibid*, I, 1 [5].

21 See *Ibid*, I, 1 [6].

22 See *Ibid*, I, 14 [100].

relationship²³ and a means of tyrannical rule (according to Thomas, the people will sooner or later revolt against the sovereign in such a case).²⁴ Rather than fear, though, love is the most important issue: The love of a sovereign for his subjects is also a form of divine love; and likewise, the love *for the sovereign* also partakes in divine love. Love supports and sustains the state in the long run.²⁵ Emotions are thus an essential part of the political, and they are present intrinsically in political action. The feeling of the good is neither merely the means nor the end but, rather, a form of power.

Such a legitimization of power collapses with Boccaccio – and it occurs in the emotional world of *acedia*, which is the emotional side of the plague. In the background story of the narrative frame, this mortal sin comes into play in *paura* (fear), *afflizione* (affliction), *pigrizia* (sloth), *lentezza* (indolence),²⁶ *dolore* (pain), and *noia* (suffering, repugnance)²⁷ and it undermines both divine veneration and love of the state. The emotionality of *acedia* does not support a state but destroys it. Boccaccio writes that in the absence of living, healthy, and courageous representatives *l'auttorità delle leggi così divine come umane* (“the force of divine as well as human laws”)²⁸ collapses. *Acedia* is, however, not merely a limited and singular failure of individual sinners, as tyrannical rule would be in the Thomistic teachings. In the face of an overwhelming plague, proper emotional participation in power becomes impossible. Rather than sharing the common good, and thereby partaking in the divine good, the people (qua infection) share a common evil that does not partake in anything positive. The common good collapses in the plague, and alongside the fear of infection there is in *acedia* a fear of a world without God – and consequently of a meaningless world.

The problem of an emotional plague that accompanies this epidemic does not merely reside in a disempowerment of human rationality through irrational emotions. On the contrary, the problem of an unbridled instrumental intellect and a self-empowering of *immaginazioni*²⁹

²³ See *Ibid*, I, 16 [116].

²⁴ See *Ibid*, I, 11 [81].

²⁵ See *Ibid*, I, 11 [78f.].

²⁶ I, Introduzione, 63, cited according to Giovanni Boccaccio: *Decameron*, ed. Vittore Branca, Milano 1976, p. 22.

²⁷ *Ibid*, I, Introduzione, 70, p. 23.

²⁸ *Ibid*, I, Introduzione, 23, p. 13.

²⁹ *Ibid*, I, Introduzione, 19, p. 12.

(driven by fear) arises which suspends any social compassion and thus any political love. *Acedia* besets the imaginative activities of the intellect, which in turn stokes fear under whose weight any higher rationality collapses. In a certain regard it uses man's instrumental intellect: *acedia* thinks rather than man. Instead of man himself lending rational order to the world, in Boccaccio it is only the animals who – precisely *because* they *do not* possess such an intellect – preserve the last remnants of a proper and higher *ratio*: The dogs remain loyal although they are chased from the house in a panic – and the herd animals move from the pasture during the day to their stalls at night *quasi che razionali* (“as if they possessed reason”)³⁰ although the shepherds have long abandoned this rational course. The natural world, insofar as it is still intact, conducts itself better on its own than through man's contribution. Natural instinct, which Thomas conceived of as a relationship to the world ordained by God to animals only,³¹ is more divine and rational than human *ratio* led by *acedia*, which in contrast creates and sustains a fearful imagination.

The emotionality that besets the city is thus an existential fear or angst in the face of which every man loses the freedom to do what appears best to him. Even this disquieting madness and the flight from one's fellow man is, since Cassian, a kind of *acedia*.³² In Boccaccio it results in the formation of bizarre partial worlds that people themselves fabricate through hedonism, blind faith in medicine, superstition, and egoism. As a result of these world-forming deformations, the rational order of the creation is either destroyed or unmasked as a pious illusion. What shortly before could be conceived of and felt as theologically legitimated and more importantly as a form of human participation in God's order leaves behind a gap that threatens not only concrete humans but humanity as such. The natural plague is thus not merely correlated with a moral plague; rather, the moral plague is the crucial aspect of the plague as Boccaccio describes it.

A radical Ockhamism is also evident in this description, which gives the problem and with it also *acedia* a new inflection that divorces it from the system of mortal sins and prepares the way for early-modern melancholy. If God – as Ockham's most provocative thesis claims – can

³⁰ Ibid, I, Introduzione, 46, p. 18.

³¹ Ibid, *De regno ad regem Cypri* I, 13 [94].

³² Ibid, *Tractatus de ordine vitae* [PL 184, col. 579] and thereto Wenzel (note 15), p. 31.

abolish the order of creatures from one moment to another,³³ then this is also true of emotional participation in the divine good. What remains is a purely immanent aesthetic of feeling in which there is nothing other than a corporeal suffering, a mere affectivity. The world loses its intrinsic meaning – its signs have no substantive relation with the divine but become arbitrary. And, with this extremely nominalist figuration, it becomes impossible for humans to partake emotionally in the divine good; thus a Thomistic politics of emotion becomes impossible. However, what is even more important in this constellation for the topic of this paper is the fact that even the withdrawal of God implies a kind of emotionality – and indeed it is one that already has a tradition and a name: As an existential feeling, this pure immanence of feeling is a form of *acedia*. In the nominalist philosophy of Ockham, this problem is only latent. But in Boccaccio's plague, it becomes manifest. One could go so far as to say here that *acedia* is in a certain sense the *true* manifestation of the plague because in it the world and man's position in the world are at risk.

This problem remains unresolved – Boccaccio does not recover a metaphysical answer, but rather aims at a merely aesthetic salvation of humanity. Panfilo, one of the narrators in the *Decameron*, fittingly says that in the face of *malinchonie e paure e angoscie* (“melancholies, fears, and dreads”), the only thing that remains for the *brigata* is to flee to the countryside and establish another community – in order to achieve *a sostentamento della nostra sanità e della vita* (“to sustain our health and our life”).³⁴ In the discussion establishing the *brigata*, Pampinea refers to a *natural ragione* (natural reason) that commands every creature to protect its own life. It is not a kind of rationality legitimated by theology but one granted by the immanent nature of man being able to impose arbitrary rules upon any society that is the basis for the exodus to the countryside and the only relief from the emotional plague. The *brigata* can counter the melancholy in its exodus only in terms of an immanent legislation without any relation to a divine order. Pampinea fittingly describes the flight into the countryside as an overcoming of *pigritia*³⁵ – which is of course also a sin attributed to *acedia*, but the theological arguments no longer play a role here: Melancholy is driven away not by reflection

33 I have also argued that he actually does this in the plague in J. S. (note 17) (see p. 13–61).

34 Boccaccio (note 26), X, Conclusionone, 3, p. 959.

35 See *Ibid*, I, Introduzione, 63, p. 22.

on God but by recounting stories, and not by a pilgrimage or procession but by an outing in the countryside. By fleeing from the city, the *natural* (i. e. not the divine) *ragione* of the *brigata* actually escapes emotional and cognitive insecurity and turns towards outright decisionism.

To be sure, the story of the *brigata* is nevertheless concerned with an idealized community that creates its world in the rural idyll. But its world is an autonomously created model in the service of an aesthetic pleasure; and it is by dint of this pleasure that *ratio* is not driven by fear or *acedia* but rather defies it. As a merely immanent self-organization, the idealized community is also utterly fragile: Lacking any divine legitimation, the self-imposed political order is as unstable as any creation of man alone. Like all other things in the immanent world, the autonomously created human order has no permanence. The world created by the *brigata* lasts only two weeks – then it is exhausted, and the ten youth return to plague-infested Florence. In addition, it can even be argued that the supposedly ideal human order is nothing but a kind of utopia: In the face of what Boccaccio already wrote regarding the plague, this idyll cannot actually exist. It is a utopia of joy to be sure – but also a utopia of retreat from the real world, lacking also compassion with those afflicted by the plague. In this regard, the aesthetic salvation of humanity does not and cannot partake in any common or even divine good, as Thomas Aquinas demanded of any good political order. The world formed by the *brigata* is far too autonomous and immanent.

It is through this act of distancing itself from the dismal world of the catastrophic plague that *acedia* remains preserved in the background of the aesthetically-guided order of the *brigata*, as the price of its formation is the loss of any affective participation in the common and the divine good. To some degree Boccaccio does indeed develop a remedy to *acedia* through *acedia* itself: Without partaking in a pre-established divine order of things, reasons, and emotions, the order of the *brigata* carries the essential theological feature of *acedia* with it. Moreover, it is not as clearly distinguished from the bizarre fantasies in the afflicted city. The *brigata* too forms a reality alongside which there are other realities and worlds created by other people – and the ten young narrators even illustrate this plurality of worlds in their hundred stories. An intrinsic *truth* of the political, as Thomas conceived it, a truth that arises in enactive and emotional participation, no longer exists. The plague, melancholy, and an unrestrained formation of worlds have left nothing of this behind.

Nevertheless, the title of the *Decameron* refers to the labor of six days (*hexameron*) and thus the creation of the world up to man.³⁶ This turns out to be particularly complicated within the horizon of emotions – because only subjective, inwardly-felt emotions can be *created* aesthetically. Shared emotions – i. e. emotions partaking in a communal or even divine good – cannot be created autonomously. Without the melancholy background of a failure to share in the divine good, feelings cannot arise as a merely human creation. Thus the gleeful aesthetic of autonomously recounted emotions is still conditioned by the background of a world whose divine order is lost. The possibility of forming an aesthetic order of humanity from scratch depends on an existential feeling that is *acedia* insofar as it no longer participates in a divine or common good. And it is precisely this problem that reveals Boccaccio's 'humanism', which is far more than a reflection on antique texts. The *humanum* in Boccaccio is affective in a way that it could be only in the context of the late-medieval idea of *compassion* – emotional participation among humans is what counts, without considering any (Thomistic) participation in the divine good. The *Decameron* begins with the phrase: *Umana cosa è aver compassione degli afflitti* ("to have compassion for the afflicted is human");³⁷ and this is the primary principle of the whole work. The text, with its stories that were 'once' told to counter the melancholy of the plague, is now supposed to fulfill a similar performative and emotional purpose in the face of hopeless *acedia*: namely, to alleviate the *malinconie de le femine*, their melancholy lovesickness.³⁸ Boccaccio does not even leave this de-theologized Christian feeling of *compassio* intact, with which he prefaces his text. In the face of the plague, it has no stability. The distance the community of storytellers takes to those suffering is no testament to the sympathy of the *brigata* for its fellow men. Compassion for others would only make the *brigata* itself suffer – and Pampinea herself takes it as positively absurd or sinful to become witnesses to or testify to the suffering in the city.³⁹ The sympathy of the *brigata* is directed solely toward those *about* whom they are recounting stories. It has become aesthetic and stripped of all morality.

³⁶ See J. S. (note 17), p. 23–61.

³⁷ Boccaccio (note 26), Proemio, 1, p. 3.

³⁸ Ibid, Conclusionione dell'autore, 22, p. 963; see also Proemio, 11 und 12, p. 4f.

³⁹ Ibid, I, Introduzione, 56–60, p. 21f.

This problem becomes manifest in the novellas and their effect on the public. Boccaccio does not set out only to show that a moral interpretation of the novella collapses under the weight of its inconsistency in a particular context and thus arrives at another conclusion.⁴⁰ He also shows how an aesthetic *emotional* understanding – unlike the emotional understanding present in Thomas’ Aquinas’ love – is now opposed to moral judgment. This is clearly shown in the first novella in which the arguably *piggior*e uomo [...] *che mai nascesse*⁴¹ (“worst man ever to be born”) deceives a good-natured confessor and is buried as a saint and revered by believers, thus continuing the deception after his death (and perhaps even to the afterlife since miracles occur at the gravesite). The fact that this story is received with laughter shows one thing above all: how emotionally good the morally evil can feel. The creation of an emotional deliverance from *acedia* and the development of an emotional stance *against* affective participation in the world use the morally wicked as an aesthetic good.

It is precisely in the context of this autonomy of the aesthetic that Boccaccio’s humanism cannot be conceived of without the remnant of an undercurrent of melancholy. Man’s aesthetic self-creation, the humanist aesthetics conceived of as autonomous, is only comprehensible in light of this background and – on the basis of a nominalistic skepticism about a substantial emotionality *ex negativo* – morally legitimated: It is a problematic corrective, but one without an alternative, of the political and moral chaos of emotionality in a plague-stricken city. In the face of the *acedia* of the plague, the *shared* feeling that Thomas emphasizes is powerless.

II

Boccaccio’s *Decameron* can thus be read as a de-theologized book of consolation, and one that throws a central premise of the tradition of Boethius’s *Consolatio Philosophiae* into question – namely, the possibility of overcoming *acedia* by rational means. Boccaccio, however, leaves the second premise of such texts, namely freedom of the will, intact: The *brigata* can, at least temporarily, save itself from *acedia* – even if they

⁴⁰ See *ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, I,1,15, p. 35.

can henceforth do so solely with internal, inner-worldly, and aesthetic means. Boccaccio's friend Francesco Petrarca whose *Secretum* appeared around the same time as the *Decameron*, throws precisely this premise into question, where – as Maria Moog-Grünewald and Joachim Küpper have convincingly shown⁴² – theological insight does not suffice to free the human being from the sin of *acedia*. The attempt at consolation upon which both the *Consolatio Philosophiae* and the *Confessiones* are similarly based on, collapses with a will that cannot be effective.

Boethius's actual imprisonment and anticipation of his execution is transferred to the figure of a soul imprisoned in its mortal body. In the face of this transference, it appears impossible to free the soul from its entanglement in the melancholy of a transitory world and to rescue it for true eternity. In Petrarca – as in Boccaccio – however, the immanent aesthetic of secular poetry is justified by the nominalist premise of signs referring to signs and nothing else, and so, the aesthetic of love lyrics remains legitimate as a merely self-sufficient beauty with no relation to the divine. As in the case of Boccaccio's plague-ridden fantasies and phantasms, in the *Secretum*, the phantasms are a *pestis fantasmatum*, which has echoes of the *pestis animi*⁴³ that is *acedia*.⁴⁴ Here, imagination and melancholy also merge – and they do so under the auspices of poetic creation.⁴⁵

The love for Laura, which in this regard is so problematically justified *ex negativo*, actually has the marks of an imaginative projection. Petrarca repeatedly enacts this in the *Canzoniere* by allowing himself to rediscover his love in a landscape that remains 'in itself' empty and is only revived with this love. Ontologically, the poetry is thus not only the work of someone deceived, its beauty itself is a deception⁴⁶ for which

⁴² Maria Moog-Grünewald: Petrarca's *Secretum* – Anmerkungen zu einem Gründungstext poetischer Melancholie (this volume); Joachim Küpper: Petrarca. Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters, Berlin, New York 2002, p. 1–53.

⁴³ Francesco Petrarca: *Secretum*, ed. Enrico Fenzi, Milano 1992, pp. 126 and 176.

⁴⁴ On this, see also Wenzel (note 15), p. 50f.

⁴⁵ See Moog-Grünewald (note 42).

⁴⁶ See Andreas Kablitz: "Petrarca's Lyrik des Selbstverlusts. Zur Kanzone Nr. 360 (mit einem Exkurs zur Geschichte christlicher Semantik des Eros)." In: *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, Bd. 1, ed. Reto Luzius Fetz, Roland Hagenbüchle, Peter Schulz, Berlin, New York 1998, p. 567–611.

there is no alternative in the face of a *silent* divine truth that recalls Boccaccio's *Deus absconditus*. As in the case of Boccaccio's *brigata*, the prevailing melancholy mood thereby frees an immanent and autonomously formed aesthetic from the imminent claims of morality. However, the justification is different. Boccaccio's *brigata* frees human creation against the background of an *agnostic* melancholy. Petrarch in contrast frees his aesthetic of the self-created illusion of the world against the background of a *will* paralyzed by melancholy (thereby maintaining a truth that is still present – despite its silence). The poet, who is introduced as someone who *cannot* do better despite his best efforts and intentions, cannot be comforted. Once he is damned, it is not his will but the deficient grace of God that leads him into projecting his fantasies and his personal feelings, which no longer share in a common mood, onto the world in order to at least take pleasure in the fortune of the sad beauty of unrequited love. When Petrarch accordingly writes in the final tercet of his proemium sonnet to the *Canzoniere* that in the end the result of his sinful love was the clear insight (the *conoscer chiaramente*) that what the world enjoys is nothing more than a fleeting dream, this problem redounds upon his own lyric and its aesthetic: The work no longer aims at compassionate consolation, as does Boccaccio's, but at the reader's participation in the poet's creative melancholy. Those who hear *in rime sparse il suono / di quei sospiri ond' io nudriva 'l core* ("in sparse verses hear the tone of the sigh with which I nourished my heart")⁴⁷ share the mood through the vocal sighs bound in verse form. The aesthetic empowerment of the melancholy poet is thus accompanied by moral impotence.

To draw an initial conclusion: In Petrarch, as well as in Boccaccio, the insurmountable *acedia* is an origin of humanistic autonomy. In a movement parallel to Boccaccio's aesthetic community that lacks Thomistic participation in divine love, the beauty of the Petrarchan beloved and of the poems themselves no longer depends, as it still does in the *Dolce Stil Novo*, on participation in divine love either. Both love and poetic beauty are closely tied to melancholy insofar as – again – the emotions are divorced from their moral-theological order. Instead, an aesthetic emotionality is the result of the problematic self-referentiality of a subject that suffers rather than discovers its autonomy. Insofar as

47 *Rerum Vulgarium Fragmenta* I, quoted in Francesco Petrarca: *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano 2004.

the poet remains deceived he loses himself and his ontological foundation in the divine. The unrequitedness of love is not bound to a process of moral sublimation or metaphysical insight – but leads into melancholy. And as such it serves the same purpose as the *acedia* of the plague did in Boccaccio: It distances both the human being and its world from participation in a divine order. In Petrarch, this constellation comes into play in the reciprocal dependence of unrequited love and the pure, worldly laurel of poetry. This liberation of the relationality between love and love poetry, the transformation into an autonomous, and if one likes, performative and self-referential act of aesthetic empowerment thus happens in the context of melancholy, which – in contrast with Boccaccio – is not a background mood for an aesthetics of joy and the relief of suffering. As the unrequitedness of love, it is a manifest part of the beauty of this love itself.

|||⁴⁸

The neoplatonist Marsilio Ficino's natural-philosophical, magical, astrological, and daemonological theories of melancholy are often read in an ontological or theological light. But it seems that *phenomenology* is also an important aspect – and this is particularly true if one wants to consider an emotional figure such as melancholy. In Ficino, the phenomenology of a sensitive, sympathetic participation is central – particularly insofar as it does not concern only a theory of (passive) affection: Indeed, Saturn imparts to humans an emotional habit of leisure, loneliness, theological and philosophical reflection, superstition, magic, agriculture, and mourning – and at the same time such a *habitus* also first operates under his influence.⁴⁹ The emotional world of the planetary constellations does not distinguish between *agens* and *patiens*: Cosmic feeling is not pure πάθος, pure *passio*, or mere affection – it is rather a kind of participation and follows a phenomenology of sharing.⁵⁰ Precisely insofar as participation in action does not thereby presuppose

⁴⁸ Many of the thoughts discussed in this chapter arose from collaboration with Tanja Klemm and Steffen Schneider. I would also like to thank Jürgen Hammerstaedt for comments and corrections.

⁴⁹ *Liber de vita in tres libros divisus: Primus de vita sana, secundus de vita longa, tertius de vita coelitus comparanda* [hereafter: *De vita*] I, 2.

⁵⁰ *Ibid.*, I, 11.

pure passivity, feeling can have an epistemic dimension. Accordingly, one can find a phenomenology of sensation in Ficino's *De vita triplici*, where direct participation in sensible powers (*vires*) is described as a kind of phenomenology of enactive sensibility. In the experience of the movement of sparkling water, it is as though man himself becomes something that moves and is moved – and in their movement both the water and man participate in the animated world.⁵¹ The mind is thus not merely an observer – nor is it merely a physiological *agens* as a subject of experiences. In describing mental activity, Ficino adopts instead the idea of a *spiritus* that, as a psychophysical vapor or fire-like spirit, is both active and passive – an intermediary between the (active) soul and (passive) matter. The macrocosm also has such a spirit – the world-spirit – and so too do objects in the world, where the *spiritus* resides in the sensible qualities in which the human *spiritus* can participate through perception. The spirit is thus a kind of pure quality – and so, on the one hand, a good alchemist can sublimate and transfer the pure quality of gold to another metal in order to transform it to gold, and, on the other hand, perceptions, insofar as they are pure, imply a reception of and participation in this spirit.

The latter occurs, from a phenomenological point of view, in a very concrete way. In Ficino, the sympathetic order, which unites Jupiter, the jovial *habitus* and its emotional world and knowledge, the color and flavor of golden-yellow peaches and pears, the inner power of a Malvasia or Vernaccia, the flavor and smell of ginger, cinnamon, saffron, and so on,⁵² is thus as much synesthetic as it is syn-spiritual. The ontology of this substance is thus almost a phenomenology. Above all, however – and in contrast with our still quite Cartesian ‘folk-psychology’ – an immaterial consciousness does not stand in opposition to a material world; rather, material and immaterial experience participate – more or less completely – in the same being or existence. Being is not only accessible to a *cogito* in the form of a mental representation but also in the form of qualities shared by both mind and matter. The world is accessible in the mode of a participation of the human microcosm in the cosmological macrocosm. The various sublime *spiritus* of the body correspond with the senses – and their sensibility in turn corresponds with the different ‘spiritual’ qualities structuring the world as a whole.

51 Ibid, III, 11.

52 See Ibid, III, 11.

The problem, however, that some phenomena are tied to matter to varying degrees, helps to explain this relationship in a clearer way. Among the sensible phenomena, light is very pure, and thus is better communicated in the *imago* or the *actus* to the *intelligentia* than other qualities that instead can more directly have an effect in the coarse material of the microcosm.⁵³ Accordingly, sublimation is not per se equivalent to taking a mental distance from mere sensation: It cannot be equated with mental representation. Rather, the thinking spirit understands by partaking in the phenomena. It even remains literally enactive insofar as it is intrinsic to human action and interaction with the world – it is *intrinsecus actae*.⁵⁴ Hence sublimation is due to participation in a purer life – it cannot be reached by merely modeling or mentally representing objects of thought.

The question about participation and sympathy qua *spiritus* is also important for Ficino's conception of art and thus world-creation or cosmoplasty. Even before he developed the concept of a world-spirit, Ficino connected his concept of the soul's (*anima*) enactive thought with his ideas about art and craftsmanship. Everything that is associated with human art, Ficino writes in his *Theologia Platonica*, operates from the outside (*extrinsecus*):

“Quid est ars humana? Natura quaedam materiam tractans extrinsecus. Quid natura? Ars intrinsecus materiam temperans ac si faber lignarius esset in linga.” (“What is human art/craftsmanship? A nature that works on matter from the outside. What is nature? An art/craftsmanship within matter, as though there were a wood-worker at work in the wood.”)⁵⁵

Art and nature thus on the one hand approximate one another – (human) creation is potentially a form of participation in the (divine) work of nature. But on the other hand there is a decisive difference. Unlike nature which forms matter from within, the artist works on matter from the outside. This fact leads to the problem that life escapes any kind of

⁵³ See Ibid, III, 17.

⁵⁴ See Ibid, III, 20.

⁵⁵ Marsilii Ficini *platonica theologia de immortalitate animorum ad Laurentium Medicum virum magnanimum* IV,1, cited according to Marsilio ficino: *Théologie Platonicienne de l'immortalité des âmes*. Ed. Raymond Marcel, vol. I, Paris 1964, p. 146.

artistic representation. Both the mental and the material can share life by having it inside them. However, since an artistic representation is worked upon from the outside, it does not have life within it. Hence, in the aggregate state of being represented no form can have life. Ficino subsequently explicates this thought using the example of the work of a geometer who, on the one hand, can draw and thus represent a circle by impressing its form on material *from the outside* – but who, on the other hand, also forms *his own spirit from within*. If he draws a circle, it is an *ars humana* and the result is a represented circle without life. But if he forms his own spirit in the form of a circle, then spirit and circle share not just a circular form, but they also share life:

“Sicut enim geometrae mens dum figurarum rationes secum ipsa volutat, format imaginibus figurarum intrinsecus phantasiam perque hanc spiritum quoque phantasticum absque labore aliquo vel consilio, ita in naturali arte divina quaedam sapientia per rationes intellectuales vim ipsam vivificam et motricem ipsi coniunctam naturalibus seminibus imbuit, perque hanc materiam quoque facillime format intrinsecus.” (“Just as the mens of the geometer ponders with itself the rationes of figures and through this spiritus phantasticus,⁵⁶ without any other labor or [external] measurement, forms the image of the figure within, so too divine wisdom also flows into the natural art through the intellectual rationes that is bound with its living and motive force, and so matter forms itself in the easiest way from within.”)⁵⁷

What the geometer produces spiritually is thus for Ficino not a mental representation (understood as something to be seen from the point of view of a divorced inner eye in a Cartesian theatre of the mind). Rather, understanding follows from a paradigm of participation: the self-perceiving formation of the spirit sharing the movement of the intellectual *rationes* (perhaps a bit like a dancer would follow the movements of musical rhythm and harmony – and indeed, Ficino can perhaps best be understood according to a musical paradigm). The mental geometer is

56 The concept of the *spiritus phantasticus* as an intrinsic self-forming and self-perceiving organ of thought is adopted by Ficino from Synesius of Cyrene – see Robert Klein: *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris 1970, p. 65–88.

57 *Platonica theologia* IV,1, cited in Marsilio ficino (note 54), p. 146.

superior to the practical artist not merely because he forms the spirit (and not matter). He is superior above all because his art is not representational and does not refer to or depict something else but evolves as an intrinsic formation of the spirit analogous to the *natura naturans* whose creatures also form themselves from within. Only by dint of not producing representations can his mind grasp this living truth. Representation instead (be it the production of material objects or mental representations), in contrast separates the internal from the external; it creates a world that is no longer involved in the one natural being of the cosmos but consists in copies and models – copies and models that lack participation in the spirit and thus life because of their sheer externality.

In Ficino, a phenomenology of melancholy is similarly a phenomenology of this kind of objectification and representation. To a certain degree, it is the counterpart of a phenomenology of sensible participation in the spiritual substance of the world because it resides in the fact that the spirit withdraws from participation and rather takes on an observational stance. *Taedium*, a melancholy emotional world, appears equally harmful in Ficino's *De vita*.⁵⁸ Accordingly, (cosmic) Jupiter also helps to assuage melancholy – indeed, precisely insofar as he is a (immanent) flavor, scent, or color, and so the sensible spirits of man can also participate in him.⁵⁹ But as a represented object of thought, he is no longer an effective antidepressant.

However, deficient participation affects only the sensible side of things. Ficino explains that because black bile, *μελαίνα χολή*, is connected with the center of the earth, melancholy makes judgments unreliable and is directed only at particular things.⁶⁰ At the same time, it also leads to self-reflection understood as a kind of closure of the subject upon his or herself. Objectifying contemplation draws the soul back to itself through the predominance of mental representation and lack of participation. This leads to an emotional *habitus* that has an affinity with Saturn and overrides the balance of humors in favor of black bile.⁶¹ In its directedness to single (and hence multiple) objects, melancholy conditions the perception of the world as fragmented – perception lacks participation in quintessential being and its unifying harmony, which can be experienced only in the mode of participation.

⁵⁸ See *De vita* III, 11.

⁵⁹ See *Ibid.*

⁶⁰ See *Ibid.*, I, 3f.

⁶¹ See *Ibid.*, I, 4.

The analogy with Ficino's passage on art is clearly recognizable. When the artist begins from a model of reality, and not from participation in being – thus when he works neither as a geometer, who forms his imagination from within, nor as nature, which forms matter from within, but instead develops a representational model and works on the mental matter from the outside – then his work and its reference to the world lack life. In this regard, the melancholy *habitus* of an existential feeling of the extrinsic, the feeling of the world as an external and empty illusion lacking participation (and therefore also lacking life), is parallel to world-forming creation and construction – for both lack participation in the order of the ideas and life (since these moving ideas give life to the world). Insofar as man is no longer a participant in both the sensible and spiritual world but is an extrinsic observer from the vantage point of a withdrawn spirit, he is at the mercy of an existential feeling of impassivity and exclusion. As a melancholic under the influence of Saturn, he thus loses his place in the world, which not only the instinctual animal possesses but man as a balanced and harmonious microcosm still possessed.

This displacement can, however, also become a paradoxical foundation for the world-forming creative power of man. For it is precisely this exclusion from sensible connections, that can also open the spirit for a higher form of participation that involves only the intellect and not the entire senso-spiritual body. Although melancholy withdraws the soul from the body and from worldly connections⁶² in doing so, it can also conversely direct the soul to the highest things, namely to those that participate in cosmic rather than inner-worldly being: Melancholy can thus, in rare cases lead to a higher life, fueled by an immediate connection with the eternal ideas.⁶³ Melancholy can thus also be understood as a form of *vacatio*,⁶⁴ which opens the spirit for participation in the world-spirit⁶⁵ by freeing the subject from immanent participation, withdrawing the life-spirit from common, external things, directing it toward

⁶² See *Ibid*, I, 4.

⁶³ See *Ibid*, III, 11 and 22.

⁶⁴ On this concept and conception of inspiration, see Christoph Steppich: *Numine afflatur: Die Inspiration des Dichters im Denken der Renaissance*, Wiesbaden 2002.

⁶⁵ See *De vita* III, 29–36 and Klibansky, Panofsky, Saxl (note 16).

participation in something higher and spiritual, turning it toward itself, and causing it to withdraw into itself.⁶⁶

Saturn thus creates a contemplative spirit that holds itself at a distance from things – regarding both the bad (he inhibits the participation in the harmonious good) and the good (he separates the spirit from material and ordinary things).⁶⁷ The intellectual dimension of the melancholic, which Ficino, along with the pseudo-Aristotelian tradition of the *Problemata* XXX,¹ returns to the discussion of melancholy, thus stands in a problematic relationship with the immanent world. Melancholy removes the melancholic from the intrinsic and enactive connections with the world and thus can open him up for something greater and higher – but it blocks the path back to immanence.

It is, indeed, not by chance that Saturn is destructive to a public life. Accordingly, the fulfillment of melancholy is not directed toward inner-worldly creation or an inner-worldly exercise of power. Its reserved composure, with respect to creation, is due to the fact that God himself rested on the Sabbath, a day dedicated to Saturn (and he completed the six days of creation the day before, on the day of Venus).⁶⁸ Indeed, this figure of thought gives a new twist to the issue of the humanist stance of defining the human being as the creature left undefined by nature: The problem of man as an open creature that has no appropriate place in the world⁶⁹ and therefore has to build his own environment is thus one about melancholy – at least as long as this world-forming activity remains one of imagination rather than factual construction (but, indeed, as seen above, factual construction also only works from outside and does not participate in life). So man ends up in a strange relation to the self-created habitat – to which his *habitus* continues to refer – in which he participates: Habitation, occupation, and affective composure determine his being – precisely as if the environment of man were a “*daemon*” (or at least as if the choice of *habitus* and habitat were equivalent to the choice of a *daemon*).⁷⁰ The melancholic must instead to some extent exchange this daemon for a kind of emotional (although not transcendental) homelessness and withdraw from public life. If the great politicians in Theophrastus are still melancholics, this is not true in Ficino. True

⁶⁶ See *Ibid.*, I, 11.

⁶⁷ See *Ibid.*, I, 22.

⁶⁸ See *Ibid.*, III, 19.

⁶⁹ See *Ibid.*, I, 2.

⁷⁰ See *Ibid.*, III, 23.

political agency instead stands under the sign of Mercury⁷¹ – Saturn, however, inhibits the political form of activity and isolates man in his creative power or morbid impotence.

IV

Albrecht Dürer's engraving *Melencolia I* (see plate) is dedicated to Maximilian I, which brings the lost political dimension of the *Problemata* back into the question of melancholy. Erwin Panofsky already connected the key that the melancholy figure wears on her hip with Dürer's comments on his sketches of melancholy: "Schlüssel betewt gewalt, pewtel betewt reichtum" ("key means power, purse means wealth").⁷² It is thus quite plausible that the engraving represents the question of power (gewalt) as much as the relationship of humanistic world-openness and melancholy. And accordingly, the question of power is also raised in the short description that follows of the question regarding the ingenuity of the melancholic, which Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, and Fritz Saxl so powerfully place in the center of the discussion.

The bored gaze of the allegorical figure appears to lead nowhere (or perhaps even falls on the polyhedron – as Mieke Bal argues).⁷³ The gaze of the beholder instead falls on objects that have lost their sense. Losing their sense, however, cannot be equated with losing their significations: on the contrary, they appear to signify a great deal. The meaning they have lost is the intrinsic, the felt meaning they would acquire when handling them as tools or interacting with and feeling them in partici-

⁷¹ See *Ibid.*, I, 23.

⁷² Erwin Panofsky: "Die Kulmination des Kupferstiches. Albrecht Dürers 'Melencolia I'", cited in Lutz Walter (ed.): *Melancholie*, Leipzig 1999, pp. 86–106, here 91. See also Klibansky, Panofsky, Saxl (note 16), pp. 406–409.

⁷³ See this volume. I have great sympathies with Bal's approach; nevertheless, I still hesitate to endorse her reference to Freud. While the Freudian notion of melancholy departs from the loss of an object, the humanist notion considers objectification as such. Accordingly, Freud can set apart the voidness of the world (mourning) from the voidness of the ego (melancholia), while the humanist tradition rather focuses on melancholia as an existential feeling in which the voidness of the world and the voidness of the ego are basically the same thing – both resulting from the subjective closure of the subject upon his or herself.

patory forms of sense-making. While acquiring signification, they have lost their felt purpose: what is the purpose of a saw, a plane, and nails if there are no objects to saw, plane, or nail – and what are nails for, if there is no hammer? What is the purpose of a ladder that extends only halfway up the house on which it rests? What is the meaning of a dog, whose eyes do not reveal trust but only the same emptiness as his owner, the melancholy figure? Why is there a shining sun or a comet if the center of the image stands in the shadows – and indeed, in the shadow of a second light source too?

Some of the unused objects belong to the liberal arts or artisanry – thus to the theoretical design of the world and its actual construction. Unused constructs of knowledge and building, unused tools of intellectual and physical cosmoplasty inhabit the picture. This suggests that Dürer thematizes the world-openness and its creation that Pico della Mirandola celebrated. But with Dürer it appears as a plurality of possibilities that remain possibilities only insofar as they are *not* realized. He reveals – perhaps in the tradition of Ficino, but also perhaps foreshadowing Heidegger – to a certain degree the dark side of world-openness: a world that, through the ungroundedness of man, has become a set of disconnected and unrealized possibilities embodied in a plurality of objects that in their disuse have lost their intrinsic meaning and upon which now only an external gaze falls, which is extrinsic to the degree that the allegorical figure itself has withdrawn in order to focus on inner struggles.⁷⁴

The problem becomes particularly clear with the pair of compasses that is inattentively held in the wrong position – grasped this way, it becomes unusable. The tool loses its connection with a fundamental intrinsic and enactive sense. It is, in Heidegger's sense, 'present-at-hand' insofar as it is no longer 'ready-at-hand'. Instead of something that participates in quintessential qualities or at least in the activity of a carpenter, it turns into a discrete object with properties. These properties instead refer only to unrealized possibilities. Something similar is also true for other objects. They appear as objects for the first time only when they have no enactive sense but have merely observable properties: It is because of melancholy and idleness that the saw no longer

74 On this point, see Klibansky, Panofsky, Saxl (note 16), pp. 448–453. The question of a relationship between melancholy and genius is not antithetical to the phenomenology of world-openness that I would like to trace here; rather, they are complementary.

stands in a context of functionality but only *refers* to an unrealized possibility – it becomes an *object* referring to something else in its absence. To put it succinctly: The intentional (the carelessly held pair of compasses), functional (the unused tools), semantic (the illegible symbol of the rainbow), emotional (the empty gaze of the figure), or also merely factual connection the angel shares with things is missing (as one can see from the gaze itself). And this very stance foreshadows the stance of the beholder of this image as the stance of an observer who is unable to share in the meaning of the drawing and rather searches for idle significations in the unrelated objects.

Unlike in Ficino, for whom the mental activity of a geometer lends life to thoughts, in Dürer, intellectual activity has no vivifying impact on things thought of. The magic square on the top right side, for example, or the globe or sphere on the lower left side are not presented in the state of vital thinking for which they are intended. They are, so to speak, ‘present-at-mind’ but not ‘ready-at-mind’. This is of course a very unusual formulation that to some degree conflicts with Heidegger’s phenomenology. Something that is ‘present-at-mind’ requires the concept of a mind, which is not so common today. It requires not an intelligence that per se constructs models that then refer to the world, but a mind that can also be spatiotemporally located and stand in a participatory relation with the ideas (analogous to an intrinsically feeling and acting body). As seen above, such an understanding of the mental was, however, available in the pre-Cartesian period of Dürer; and Ficino’s doctrine sketched above is in this regard an important and perhaps the most appropriate example when talking about the geometer’s circle, which is – evidently – ready-at-mind, meaning that the mind’s contemplation is a kind of ‘handling’ rather than cogitation. The contemporary psychophysiology that gave melancholy its particular meaning was based on a conception of the mind involving the participation of the inner psychological spirits in the astrological constellations and the hidden powers of matter. There was something like a completely non-representational ‘being-ready-at-mind’ that was distinguished from a mental representation or a ‘being-present-at-mind’ to the degree to which the movements of thought participated in and were sympathetic with the movements of the cosmos, its physical bodies, and also the ‘mental’ aspects of the sensible surroundings, and to the degree to which they were in harmony or disharmony with them.

Precisely this distinction also applies to the status of melancholy as allegory – because only being ‘present-at-mind’ makes understanding

a question of legibility. This becomes especially clear if one poses the question regarding the allegorical and its anthropomorphism within a contemporary context. As Wolfgang Bernhard has shown, the neoplatonic allegories are at least not allegories of substitution.⁷⁵ Their different levels of meaning reveal themselves in the framework of an analogy, or a proportion, that participates in true being. Concretely, and applied to natural philosophy, this point becomes even stronger. Proportions and analogies can, if one considers Ficino, in the end even mediate between the sensible and the spiritual, between the sub-lunar and supra-lunar, and between sense and sensing. Ficino's Muses, for example, do this as allegories of the harmony of spheres in a very concrete way: They inspire poets and allow them to participate in a harmonic furor so that their work can also participate in cosmic harmony.⁷⁶

When, as in similar figurations, ontology and phenomenology go hand in hand, the semiotics of the meaningful world is not merely a semiotics of signification and thus a question of legibility – it is also a question of the participation in a sense that is not mentally represented but is to be experienced spiritually and *phenomenally* in the present. The intrinsic sense of the macrocosm is bound up in sensible qualities. In fact, in addition to the question of legibility, there is some evidence that the question of the inspiration of the melancholy *spiritus* is involved. On the right side, under the dress of the melancholy figure, one can recognize an object that in the literature has been identified as the nozzle of a bellows.⁷⁷ In fact, a putto also appears in Dürer's so-called *Traum des Doktors* (*Dream of the Idler*) – where inspiration based on the *spiritus* is also understood literally. As Tanja Klemm has shown extensively in her important work *Bildphysiologie*,⁷⁸ daemonic action and a physiologized 'spirituality' are negotiated in the engraving on the common ground of a physiology of *spiritus*. Above all, a daemonic disorder is evident: According to Klemm's understanding of the image, the imaginary beautiful woman morphs between a Venus (because of her stance), the Muse Urania (because of the globe), and a succubus (because of the daemon

⁷⁵ Wolfgang Bernhard: *Untersuchungen zur spätantiken Dichtungstheorie. Die Methode der Allegorese bei Proklos, Herakleitos und Plutarch*, Stuttgart 1990, p. 7.

⁷⁶ See *In Platonis Ionem*.

⁷⁷ See Panofsky (note 72), p. 87.

⁷⁸ See Tanja Klemm: *Bildphysiologie*, Akademie-Verlag Berlin, 2013, pp. 208–245.

whose inspiration she calls into life): The ‘doctor’ will in any case not be able to decipher her – nor will the observer be able to recognize anything more than this disorder. This engraving does not rely on a higher truth; it only problematizes it.

If one considers also Charles Dempsey’s analysis of the putto, which interprets the figure of the putto in terms of the psychophysiological spirits of Galenic medicine just as well as doing so by means of the cosmological background does,⁷⁹ then in the latter allegory the parallel between the spiritual and the sensible meaning is even clearer: The putto can both *connote* or *denote* a mood – but the engraving presents much more than the extent to which the allegorical figure and the putto share a mood. Melancholy is thus an *inspired* mood, an affectivity, that is shared with a soul or *spiritus* that is as apathetically despondent as the allegorical figure itself standing under its spell (and vice versa). On the other hand, the existential mood of melancholy releases the subjects from the immersed relation to an intrinsically meaningful world thereby liberating their mental powers. Melancholy thus migrates between participation and legibility.

Something analogous can be said of the allegorical anthropomorphism of Dürer’s melancholy – because if this were not the case, it would remain incomprehensible to what degree this figure can be an allegory *denoting* melancholy and be subject to the melancholic emotionality. Melancholy in the engraving is not only represented but also embodied as man, dog, and putto. The transition of order between signification and embodiment is easily recognizable. Above all, the putto and the melancholy figure share the same mood and in the context of this mood appear to one another as ‘ready-at-mind’ rather than ‘present-at-mind’. Regarding the melancholy constitution of this ‘readiness-at-mind’, the rest of the world however becomes ‘present-at-mind’; for the melancholy that they share is one that inhibits all participation in the sensible world: Melancholy is the only thing to be shared.

Accordingly, in their relationship to one another, the putto and the angel are like the *mise-en-abyme* of the engraving. The anthropomorphic allegorical figures are a kind of transitional figure between representational and non-representational meaning. The observer of the engraving thus sees a tipping point modeled in the allegories, which, *on the*

79 Charles Dempsey: *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill (NC), 2001.

one hand, allows him to understand melancholy as something merely expressed by the body, as a semantic content – but at the same time to be affected sympathetically by the feeling of apathy and unrelatedness. Moreover, the melancholy mood is *itself* presented as this tipping point. It performs and connotes the transition from a divided, dark mood to an internal emotional world, from the intrinsic sense of being ‘ready-at-hand’ and ‘ready-at-mind’, to a meaning that is ‘present-at-mind’, legible, and referential. Dürer’s engraving thus stages the transition between an allegoresis, whose anthropomorphism paves the ground for a shared and bodily understanding, and one that just makes use of an anthropomorphic body in order to designate a meaning. The anthropomorphism of allegories marks the emotional threshold to an order of the inner mind for which the world becomes opaque insofar as it does not participate enactively in the world. It is a mind that must decipher the concealed content of the world and for whom the world appears legible and the body of an allegorical figure thus appears as a repository for meaning.

This transition from being ‘ready-at-mind’ and ‘present-at-mind’, from intrinsic sense to representational meaning, thus appears to be the key feature of the engraving. In the engraving, considerations from psychophysiological theories and theories of allegory and emblems are united with a phenomenology of liberal arts and artisanry insofar as they are world-forming. Insofar as the objects in the engraving lay fallow in their possibilities, they no longer appear as tools. They instead appear as heraldic or emblematic symbols: as references to a merely designated, mental, opaque meaning, which is accessible only with an interpreting and inward-directed mind – and not like intrinsic agents of a sense that they can share with this mind. Even the rainbow, the symbol of the union between God and man, loses its intrinsic meaning and becomes subject to endless speculation. Given the shaded faces in the center of the picture (to whom it does not reveal itself), the rainbow only *indicates* a transcendent world, which has withdrawn into an order of opacity and the fallen world. Legibility of the world and participation in it diverge. The melancholic must interpret the world before being able to act and experience the intrinsic meaning of taking action – but given the multitude of possibilities, this task is interminable.

In short: Insofar as man calculates, models, and constructs his world, he is a melancholy being for whom divine (consider the putto and the bellows of melancholy), anthropological (consider the body of the allegorical figure itself), and also natural (consider the dog) partic-

ipation remain closed. He inhabits a world that without intrinsic sense has become an allegory of itself. He stands in opposition to the world, and in doing so decomposes the world into the particulars of its attributes – the *species* and *virtutes* of participation become observable properties rather than qualities to be shared. As Heidegger later also does, Dürer thus subjects world-openness to the experience of a withdrawal of the world. He raises (and leaves open) the question of whether the apathy of *melancholia* can lead to sharing a higher spiritual order – or whether it is no more than an empty pathos that leaves the melancholic alone and without a cosmic connection in a senseless world. Dürer thus brings *insecurity* into play, which is also the melancholy (once attributed to *acedia* as the feeling of godforsakenness and faithlessness) obverse of the instinctive, undetermined, world-open being, which as such must interpret its world. He thus depicts a world that man indeed has within his power – but only insofar as he has come to question its intrinsic meaning.

The power of melancholy reveals itself in a detail: In Dürer, one does not find the *divine* furor of elation in the cosmic order, as Marsilio Ficino conceives it.⁸⁰ But one does indeed find a terrestrial furor. The clenched fist of the melancholy figure (a motif that Dürer newly introduces in his depictions of melancholy) thoroughly indicates rage or furiousness that is more appropriate to the destruction of than the creation of a world, which is precisely a dimension that Panofsky, Klibansky, and Saxl disclaim without good reason.⁸¹ Dürer conceives of the question of creativity and melancholy as a question of violence as related to the immanent empowerment of man. The dedication of the engraving and the keys on the belt of the angel make this clear. The question is only what kind of power arises in this way and how it is legitimated.

⁸⁰ Regarding the thesis of a *furor melancholicus*, compare Klibansky, Panofsky, Saxl (note 16).

⁸¹ See *ibid.*, p. 480.

V

In his *Anatomy of Melancholy*, Robert Burton establishes a connection between melancholy and the de-theologizing of power. A power that is beholden to nothing other than its own preservation is for Burton a power that leads to melancholy.⁸² And Machiavelli is to blame.

To be sure, Machiavelli himself is not a theoretician of melancholy. But he is, however, a theoretician of de-theologized world-formation and the radical rejection of a participatory form of politics (which Ficino still considered self-evident). In his *Principe*, which he wrote at nearly the same time as Dürer created his engraving, he depicts a world that – entirely free of the plague – resembles the world about which Boccaccio wrote. It is a world whose enactive emotionality is cut loose from *ratio* with Ockham’s razor, a world that is formed according to the inclinations of anyone with the requisite power. Power consists in the fact that those with power can give any occasion *quella forma par[]e loro* (“the form they please”).⁸³ The Thomistic participation of the common good in the highest good no longer exists – least of all in an emotional sense. To be loved and feared⁸⁴ are merely the means of a power that no longer has an otherworldly justification. In contrast with the Thomistic doctrine, the fear of the subjects is even more stable than their love, which is fickle. Accordingly, Machiavelli casually writes that it is also necessary to learn *essere non buono, e usarlo e non l’usare secondo la necessità* (“not to be good, and to be able to use this according to necessity”).⁸⁵ The good is no longer a matter of participation – neither in the common good nor in the divine good. It is a means, and indeed one for which there are alternatives. Emotions have thus lost their participation in God as much as their capacity to be epistemic. The *ratio* of the state is not influenced emotionally. Participating *actively* in the state virtually requires an impassive lack of participation.

Machiavelli’s implicit political theory of emotions thus develops aspects of the sovereignty over the emotions of subjects. But this *emotional*

⁸² Richard Burton: *The Anatomy of Melancholy*, hrsg. von A. R. Shilleto, Bd. III, London 1983, pp. 377f.

⁸³ *Opere di Niccolò Machiavelli*, ed. Ezio Raimondi, Milano 1966, p. 71.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 94.

*regime*⁸⁶ is at the same time not far from the idea of a political *emotional community*. As in Thomas, Machiavelli's intention is the education of emotional communities. But the education of the community is a *means* of power for the emotionally impassive and disconnected princes. The difference between this culture of emotions and the one envisioned by Thomas lies in the use of emotions as a *medium* and as a *means*. Thomas's state functions as an emotional community – Machiavelli's prince, however, stands *above* any feeling of community, and rules *by means* of an emotional education of the community. It is precisely because of this distance that the prince can even bring a kind of second-order world-formation into play. For by using the world-forming nature of his subjects, and making them believe, feel, and so enact what is favorable for his own aims, he uses the Thomistic state for his own political world-creation and gives the world the form that pleases him. Reverence for the sovereign is no longer a form of reverence for God, and love of the sovereign is no longer love of God. Being loved and feared are means of control – and thus the prince rules qua *simulazione* and *dissimulazione*.⁸⁷ As Andreas Kablitz has shown, Machiavelli is not concerned with the potency of emotions but with the self-presentation of the prince as an event.⁸⁸ Emotions thus become aesthetic as in Boccaccio or Petrarch – however, it is now about an aesthetic as a form of power and no longer about the empowerment of the aesthetic.

Measured according to a theology of *acedia*, this power actually leads – as Burton says – to melancholy: It cannot find its way to an intrinsic meaning in the political common good or in political action (not even in good acts). The conception of the difference between man and animal is also formed in an equally self-referential way. A ruler must, according to Machiavelli, “usare la bestia e l'uomo” – *use* beast and man.⁸⁹ The “usare” makes Machiavelli's humanism clear. Man is divided into a beast that acts purely physically and violently and a spiritual, humane, *rational animal* that acts spiritually and lawfully. But he does not attain

86 William M. Reddy: *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*, New York 2001.

87 Machiavelli (note 82), p. 97.

88 Andreas Kablitz: “Der Fürst als Figur der Selbstinszenierung. Machiavellis *Principe* und der Verfall mittelalterlicher Legitimationen der Macht”. In: ‘Aufführung’ und ‘Schrift’ in Mittelalter und früher Neuzeit, ed. Jan-Dirk Müller, Stuttgart, Weimar 1997, pp. 530–561.

89 Machiavelli (note 83), p. 99.

his *authentic* humanity as an animal that is open to the world from the latter. He attains it only insofar as he can *assert* both his humanity *and* his animality – and insofar as he does not regard only the world but also himself externally. There is thus a third kind, a spirit of the second order, which is neither a rational nor a bestial animal, but instead has access to both through the immanent connections of an elevated vantage point. Man is only a complete man when he can avail himself of his humanity and perform his humanity.

VI

The humanistic discourse on melancholy is not far removed from the royal court. Perhaps the most illuminating document in this regard is Castiglione's *Libro del cortegiano*. Here some of the threads of the five figurations of melancholy and power discussed so far are entwined – so an important detail in this work can be illustrative.

A foundation for the courtier's grace is his – restrained – *sprezzatura*,⁹⁰ with which he should conduct himself in all affairs. This means that he should not appear too involved, and that he should conceal the effort and skill (*arte*) he employs. Indeed, the word *sprezzatura* has a rich meaning. Literally it means “devaluation” – and its descendants, *disprezzo* and *mépris*, mean contempt or disdain. The easiness and grace of the courtier thus resides precisely in the fact that he regards nothing in the world of such value as to captivate him. In this *sprezzatura*, the courtier is supposed to avoid emotions: *Sprezzatura* frees him from *affettazione*. And the negative counterpart of *sprezzatura* is accordingly also affected (*affettata*) or emotionally involved action. Accordingly, *sprezzatura* shares an emotional paradox with melancholy that results in impassivity. The grace of the courtier requires that the multitude of enactive emotions now occur before the background of a mood in which all objects in the world and all actions appear *inauthentic*. The perfect courtier is even similar to Dürer's allegory in at least one respect – namely, insofar as it appears he could do *anything* but instead shows that he can leave all these possibilities unrealized.

Such a culture of emotions – following Machiavelli – banishes sympathetic emotional participation from the political; and it legitimizes

90 *Il libro del cortegiano* XXVI–XXIX.

the agent who exercises power not *as* a body that feels, but *by means* of a body that feels. The concept of sensible and emotional participation and sympathy is replaced with this idea: the body becomes a medium – and to this extent emotional self-fashioning becomes a decisive part of the political conspicuousness and performance of power.

The emotional culture of the *Cortegiano* thus forms an *emotional community* of cultivated impassivity. In this regard, it perhaps even prefigures the culture of a courtly *ennui*,⁹¹ which is followed by spleen, depression, and boredom. And perhaps the self-referentiality of such an aesthetic and its reference to world-openness also prefigures the “deep boredom” that Heidegger describes. It is precisely in this regard that the courtly culture of the Renaissance as an emotional culture also appropriates something from Boccaccio’s utopia: Emotional self-fashioning leads to an aestheticization of the emotional world, which takes place as a de-epistemologizing and disempowerment of emotion and thus as an aspect of the disenchantment of the world in Max Weber’s sense. Emotionality becomes either an immanent aesthetic end-in-itself or a means for the exercise of a political power that has become self-referential and autopoietic. A power in which – as one can see in Burton – there thus dwells a melancholy note.

Aus dem Deutschen von Steven Tester

⁹¹ On this point and especially the path from this *habitus* to powerlessness, see Lepenies (note 2), pp. 46–75 and Norbert Jonard (note 15), p. 45–52.

II FALLSTUDIEN - EUROPA

ECKART SCHÜTRUMPF

EXCESSIVE MIXTURE OF BLACK BILE A PHYSIOLOGICAL EXPLANATION OF EXCEPTIONAL GREATNESS OF MEN IN PS.-ARISTOTLE: *PROBLEMATA* 30.1

I. THE NATURE OF BEING MELANCHOLIC

“Why, as is evident, are all exceptional men melancholic?” reads the beginning of the first chapter of Ps. Aristotelian *Problemata* book 30, “the longest and most famous chapter in the entire *Problems*.”¹ By extending to “all men” the claim that the condition of black bile is the cause of extraordinary accomplishments in philosophy, politics, poetry or the arts, this beginning is reminiscent of the universal approach Aristotle adopts at the beginning of some of his works. For example, the *Metaphysics* begins with the statement: “*All men* desire by nature to know,” and *Nic. Eth.* 1.1 similarly refers to *all* actions and *Pol.* 1.1 to the common endeavors of *every* community.² Aristotle³ does not introduce the subject

1 Mayhew: Aristotle Problems. Books 20–38, p. 274.

2 *Met.* A 1 980a21. *Nic. Eth.* 1.1 1094a1 makes a claim about “*Every art and every inquiry*, and similarly *every action* [...]”; *Pol.* 1.1 1252a1 begins with: “Since we observe that *every polis* is a community and that *every community* has been formed for the sake of some good [...]” (cf. Schütrumpf: Aristoteles Politik Buch I, p. 171f.) and continues: “for *all men* do all things for the sake of [...]”

3 Before Aristotle, Plato had demanded universal validity for a definition, cf. *Meno* 72c ff.: the definition of *aretē* must identify an element (*eidos*) that is common to *all* virtues – this requirement is directed against a tradition

of these enquiries from the perspective of a marginal observation that is only partially true but tackles it as a whole; he has figured out an answer to the issue under consideration in its entirety.⁴ Whether or not the introductory sentence of *Probl.* 30.1 is an echo of such a universal claim in the Aristotelian tradition,⁵ the use of the word “all” – it is repeated at the end of the introductory section⁶ – reveals the self-confident attitude of an author who has identified the cause of greatness of men in all cases known.⁷ However, while in Aristotle at *Met.* A 1 the reference is to an endeavor of “all men” to acquire wisdom, the author of *Probl.* 30.1 offers a medical diagnosis of the exceptional greatness of *all* men blessed, or afflicted, with this condition of black bile. This universal claim and the reference to the discipline which offers an explanation of the phenomenon of a melancholic condition⁸ reveal that this text is first of all a scientific text that gives the “cause”⁹ of the facts described. If the universal claim “all men” contains a reference to Aristotle, then it is a polemical one: the efforts of acquiring wisdom or the knowledge and experience needed for politics, or gaining the understanding of the principles that allows one to succeed in crafts Aristotle considers necessary, are futile

for which the sophist Gorgias is mentioned who, instead of presenting a universally valid definition, described specific characteristics of different groups.

4 One could even argue that in the introductory sentences Aristotle makes universal claims that go beyond the scope of the subject matter under investigation: at *Pol.* 1.1 the purpose of *every* association although he deals in *Pol.* mostly with the political association.

5 The Aristotelian pattern of introductions with a universal claim seems to have been followed in classical Roman literature, cf. D. Earl: Prologue-form in Ancient Historiography, in: H. Temporini-W. Haase: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, I.2 (1972), p. 842–856.

6 953a31 “all men have generally speaking [...] by nature this quality;” cf. earlier 954b19f. “[...] happens to *all*; in *all* is something of this potential mixed;” 955a1–3 “*all* want to drink to the state of being drunk because wine makes *all* cheerful.”

7 I am stressing this point since Centrone: ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΚΟΣ in Aristotele, p. 334, calls this a surprising claim where one would have expected a statement like: “come hanno potuto essere melanconici *alcuni* uomini straordinari.”

8 At 953b24 medical doctors are referred to in order to confirm the thesis that both wine and black bile consist of air.

9 *aitia*, 953a32f.; 954b33; 955a6 “for the same reason” (διὰ τὴν αὐτὴν αἰτίαν); cf. 953b21 (διὰ τὸ αὐτὸ).

for the author of *Probl.* 30.1 since under certain conditions black bile can produce superior qualifications in these areas – or is responsible for failure. The condition of black bile which determines one’s creativity and emotional conditions is one’s nature,¹⁰ and it is subject to one’s control at best in a very limited way since men are not in a position to influence significantly its amount or temperature. There is no basis for a reading of this chapter according to which melancholic persons themselves need to make an effort to create a healthy mixture and remove the anomaly of black bile.¹¹

The introductory question of *Probl.* 30.1: “Why, as is evident, are all exceptional men melancholic?” could be translated as well as: “Why are all exceptional men obviously, or manifestly,¹² melancholic?” I need to deal here for a moment with subtleties of the Greek language. The Greek verb for the suggested translation ‘as becomes evident’ or the shorter alternatives ‘obviously’ or ‘manifestly,’ is *phainontai*. This verb can govern either an infinitive or a participle, and the meaning differs greatly: with the infinitive it means ‘to seem, to appear’, and in this meaning a few ‘problems’ in the *Problemata* are introduced. For example, at 3.9: “why do all things appear (*phainetai*) to move in a circle to people who are drunk?” (872a18)? Of course things that seem to move in a circle

10 953a15; a30; a32; b10; b18–21 (three times); 955a40. Another way of expressing this fact is: “the mixture is in the nature,” 954a28f., cf. a12–14, cf. “natural mixture,” a38; “natural experience,” 955a10. Theunissen: *Vorentwürfe von Moderne*, p. 5, identifies in *Probl.* 30.1 “einen mit der anti-platonischen Naturalisierungsstrategie harmonisierenden Zug zum Physikalismus.” This is correct, however, the approach *Probl.* 30.1 of focusing exclusively on “nature” in order to explain behaviors is anti-Aristotelian as well, see below p. 170.

11 Theunissen: *Vorentwürfe von Moderne*, p. 18–22. *Probl.* 954b27 which he quotes p. 18 in support of his thesis, assumes a certain mixture as pre-existing, not as the result of one’s own initiative: “die Melancholie produktiv verarbeiten,” (ibid., p. 20); “den Melancholikern rät er zu einer Lebensweise, die sie vor Tragik bewahrt,” (ibid., 22), similarly already Wilhelm Szilasi, quoted by Tellenbach: *Melancholie. Problemgeschichte*, p. 11.

12 Cf. H. G. Liddell et al.: *Greek-English Lexicon*, s. v. φαίνω B II; Raphael Kühner et al.: *Ausführliche Grammatik*, II 71, 13; cf. 953a30 ἢ φύσις δήλη ῥέπουσα “nature inclines evidently [...]” Mayhew: *Aristotle Problems*. Books 20–38, p. 277: “obviously.”

to someone who is inebriated don't move at all, so this impression is plainly false.¹³

However, when this verb is used with a participle it indicates a fact that is observed, and this is the case at *Probl.* 30.1 at the beginning of the chapter on exceptional men. The author does not deal with perceptions of some odd nature but with a fact that stands up to scrutiny, based on observations and arguments which will demonstrate or “make clear” the melancholic condition of exceptional men. It seems that whoever incorporated this text about melancholic men into the *Problemata* used the conventions of this collection:¹⁴ he employed a quite common expression of the initial question of a problem so that this piece would fit in. On the other hand, he used that expression in a very different way: the common use of *phainesthai* with the infinitive simply formulates a question, based on appearances that make people wonder. By contrast, the use of *phainesthai* with the participle already contains part of the solution¹⁵: “things are clearly that way.”¹⁶ This statement does not require a correction or refutation. The only issue left to explore is the cause¹⁷ for this fact, and the author actually proceeds to provide the reasons for the fact that is expressed in the initial question.¹⁸

This chapter does not limit itself to an explanation of exceptional greatness. The diagnosis that exceptional men are melancholic might be the most remarkable, and desirable, scenario of this effect of black bile. The treatise begins with a list of some famous mythological figures like Heracles, Ajax¹⁹ and Bellerophon, and adds to these the Spartan gen-

13 It is a plainly false impression people have that is the starting point for some of the “problems” in *Problemata* which are then explained, e.g. 30.4 955b9: “Why does, all other things being equal, a road seem longer to us when we walk it without knowing it than if we know it?”

14 Cf. van der Eijk: *Medicine and Philosophy in Classical Antiquity*, p. 162 n. 79.

15 Cf. Flashar: *Melancholie und Melancholiker*, p. 61; Tellenbach: *Melancholie. Problemgeschichte*, p. 8.

16 Hett: *Aristotle Problems*, p. 155, leaves the translation of *phainontai* out: “Why is it that all men [...] *are* (italics E. S.) melancholic?”

17 See above n. 9.

18 Cic. *Tusc.* I 33 80 *Aristoteles quidem ait omnis ingeniosos melancholicos esse* paraphrases what is a question in *Probl.* 30.1 as if it were a statement of fact – correctly.

19 For Ajax see below n. 62. Bellerophon might be an example for excessive cold, cf. the attitude of isolation and lack of communication associated

eral Lysander and the philosophers Empedocles, Socrates, and Plato²⁰, who were all gifted with, or afflicted by, this condition – in some cases suffering serious physical or mental illnesses. However, the exceptional quality of some men, the *perittoí*, is rather marginal to this study of the various effects of black bile²¹ since in *Probl.* 30.1 after the initial section there are only two more and very brief references to the condition of black bile in extraordinary men.²²

That the explanation of the melancholic condition of extraordinary men is insignificant in comparison to the quite substantial argument of *Probl.* 30.1 is, however, less startling since this extreme case of excellence needs to be seen against the background of less distinguished forms of superiority assumed in this chapter.²³

Indeed, one aspect of the various effects black bile can have is that it causes men to be “different from the rest,” that is, superior over them, in learning, the arts, and politics²⁴ – one could say that *Probl.* 30.1 reveals an interest in the intellectual, political, and artistic elite of a society. Klibansky et al. find here “a shift of values through which the ‘many’ were equated with the ‘average’, and which stressed the emotional ‘Be different’ rather than the ethical ‘Be virtuous!’”, and they consider this “characteristically hellenistic.”²⁵ However, “to be superior over others” is the second part of the famous advice after the instruction: “always to be the first” given in Homer to Glaukos by his father Hippolochos, the son of Bellerophon, before he was sent to Troy.²⁶ It is not mere fantasy to connect our passage with Homer since Bellerophon is actually

with cold: 953b1.

20 Aristotle characterized all of “Socrates’ dialogues” as possessing “the extraordinary” (*peritton*), *Pol.* 2.6 1265a10f.

21 Van der Eijk: *Medicine and Philosophy*, p. 161f.; Centrone: ΜΕΛΑ ΓΧΟΛΙΚΟΣ in *Aristotele*, p. 335f.

22 See below II p. 141

23 Different from this approach of embedding the initial question into the broader explanation of the working of black bile is van der Eijk’s distinction of two aims of this treatise: van der Eijk: *Medicine and Philosophy*, p. 156, p. 167, cf. p. 161f.: the condition of extraordinary men was not central to the argument of *Probl.* 30.1.

24 954a39–b4 – I will argue that this condition is different from that of extraordinary men, see below p. 146–149. Cf. 954b25: those who possess a great amount of black bile “are already different from the great many.”

25 Klibansky et al.: *Saturn and Melancholy*, p. 41.

26 Homer *Il.* 6.208 αἰὲν ἀριστεύειν καὶ ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων.

mentioned at the beginning of *Probl.* 30.1, and the Homeric description of Bellerophon²⁷ that is cited at *Probl.* 30.1 953a23–25 is found in Homer in the same speech of Glaukos, only a few lines before he quotes the advice he received from his father referred to above. Rather than speculating about Hellenistic values it is more sound to assume here the influence of Homer who was still at the beginning of the fourth cent. BC called the “leader in education.”²⁸ However, there is in *Probl.* 30.1 no imperative ‘*be* different!’, what we find here instead is the observation that men *are* different, due to a specific mixture of black bile. This text explains facts of a physiological nature but does not formulate expectations men should meet. I pointed out above (p. 129) that *Probl.* 30.1 does not express a demand to change the mixture of one’s black bile which would produce a different person.

There is a second aspect of the ability of black bile to make men different. The description of its effect, namely the assertion that “men differ from the rest in many areas”, is complemented by: “they differ from themselves” (954a39–b8). Black bile is presented as a powerful force that not only creates diversity among individual personalities (954b20f.; 955a32f.), but also causes changes of behavior within one and the same person.²⁹ Black bile stirs things up, it elevates some to extraordinary levels, makes others grow beyond the rest, or causes changes within one person while its absence dooms others to mediocrity (954b21–25). Black bile shapes individuals for better or worse. It alone is referred to as a cause that creates differences among men; no other influence is mentioned in *Probl.* 30.1 that could have this effect on character (*ēthos*);³⁰ neither professional training for the arts, nor education – whether public, as Aristotle recommended it,³¹ or private³² – is considered here as an

27 *Il.* 6.200–205.

28 Plato *Rep.* 10 600a9f. *hēgemōn paideias*.

29 954b7f. διαφέρουσιν αὐτοὶ αὐτῶν continues b2f. διαφέροντες τῶν ἄλλων. One should not interpret “daß die Melancholiker sich von sich selbst unterscheiden” as “die moderne Erfahrung der Selbstentzweiung,” (Theunissen: *Vorentwürfe von Moderne*, p. 12 f.); for the idea of surpassing oneself cf. Plat. *Rep.* 4 430e11–31b7 κρείττω αὐτοῦ, cf. Laws 1 645b2; superlative Xenophon *Mem.* 1.2 46.

30 953b1f.; b22; 954a27; 955a32–35.

31 *Pol.* 8.1 1337a21ff.

32 Private education is the second best option if public education is not practiced: Arist. *EN* 10.10 1180a24–32.

alternative influence on one's behavior; nor are conventions of society or laws mentioned,³³ nor is there study of philosophy (as Plato himself had required it³⁴) that would produce philosophers of extraordinary status. In *Probl.* 30.1, every intellectual or emotional condition is traced back to various conditions of black bile. Centrone (2011, 334), who considers the claim that all extraordinary men are melancholics not proven in *Probl.* 30.1, ignores that all qualities envisioned in *Probl.* 30.1 are caused by black bile. If someone is brilliant, then this is due to black bile – no other cause is mentioned. This power of black bile is expressed whenever it or its mixture is the grammatical subject of the verb “produce”.³⁵

All men possess some mixture of black bile (954b20), but a moderate amount does not have a deep impact (b18–20). Only one condition must be met for men to be considered ‘melancholic’: a large quantity of black bile.³⁶ However, it is the temperature of this fluid³⁷ that determines which specific effect the individual experiences who has this excessive amount of black bile: all changes of character “are controlled by heat.”³⁸ Black bile is the matter, the substance, and temperature is its often changing property.³⁹ The term “mixture”, used so often in *Probl.*

33 Laws as a condition of education: Arist. *EN* 10.10 1179b31f.

34 *Symp.* 210a5ff.; *Rep.* 7 525b11ff. (*mathēma*, cf. 519c).

35 954b33: “The cause of such a force is the variety of mixtures of cold and hot; for if it is colder than appropriate (see below n. 121) *it causes* irrational despondency,” repeated 955a13–16; for black bile serving as grammatical subject of “produce” cf. 954a21–28; b4–6; b8f.; b12.

36 Cf. 954b24–27: having a small share of black bile, contrasted with possessing a large amount (*plēthos*) which has the effect that men are excessively melancholic.

37 954a12: “In our nature this fluid of black bile is mixed from the very beginning: the mixture is one of hot and cold.” Cf. the distinction between the effects of black bile “in a great amount and cold” and “in an exceedingly great amount and hot,” 954a31; a12–14; b33f.; 955a13–16.

38 953b22, cf. van der Eijk: *Medicine and Philosophy*, p. 158 with n. 67.

39 A larger amount of black bile is the precondition if temperatures are to have any impact on the condition of body or mind, cf. 954a22–24 where its amount is expressed as a lasting and the temperature as a changing condition, well translated by Hett: *Aristotle Problems. Books XXII–XXXVIII*, p. 161: “black bile [...] if it *is* in excessive quantity in the body, produces apoplexy or topor; but if it *becomes* overheated, it produces [...]” (*italics, ES*). Differently, in terms of what is “the typical feature”, describes van der Eijk: *Medicine and Philosophy*, p. 158 n. 69 the role of amount and temperature of black bile.

30.1,⁴⁰ refers exclusively to temperature. In a manner consistent with *Probl.* 30.1, our language still associates temperature with attitudes when we speak of a “hothead”, “Hitzkopf”. However, modern “keeping one’s cool”, “einen kühlen Kopf bewahren”, is more positive and not the loss of initiative or the state of despondency as in the case of low temperature of black bile according to *Probl.* 30.1.

This paper attempts to identify more clearly than has been done so far the specific condition of black bile that produces extraordinary men. However, two possible – or actual – misconceptions need to be cleared up from the start. First and frequently overlooked is the fact that in *Probl.* 30.1 ‘melancholy’ (*melancholia*) is never used,⁴¹ let alone for any mood or mental condition⁴² – the modern term ‘melancholy’ as referring to an emotional state of a person (leaving aside for the moment which state that could be) has no equivalent in *Probl.* 30.1. The term employed in this chapter is “black bile” (μέλαινα χολή); this *melaina cholē* refers exclusively to the bodily fluid;⁴³ someone who is strongly affected by it is called “melancholic” (954b27),⁴⁴ and his condition can deteriorate to become a “melancholic illness.”⁴⁵ Melancholic persons can be found at

40 953a30; b23; b 27; 954a13; a29f.; a32; a38; b7f.; b25; b28; b33f.; 955a14f.; a34; a36.

41 The noun *melancholia* never occurs in Aristotle’s works either.

42 Wrong Klibansky et al.: Saturn and Melancholy, p. 40: “the differentiation between natural and pathological melancholy;” Flashar: Melancholie und Melancholiker, p. 64: “Neu ist bei Theophrast einmal die Subsumierung des Wahnsinns unter den Begriff der Melancholie [...]”; Theunissen: Vorentwürfe von Moderne, p. 4: “die Melancholie–Konzeption Theophrasts” and passim; Tellenbach: Melancholie. Problemgeschichte, p. 8: “Melancholie und Genialität;” p. 9: “Entwurf einer Melancholielehre;” Van der Eijk: Medicine and Philosophy in Classical Antiquity, p. 156: “the in itself paradoxical connection between melancholy as a *disease* [...]”; Centrone: ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΚΟΣ in Aristotele, p. 336: “affezioni patologiche [...] dovute alla melanconia.”

43 χυμός 953b23; 954a12. Wrongly Theunissen: Vorentwürfe von Moderne, p. 8: “Größe”, “Orientierung an einer zu großen Schwarzgalle.”

44 The connection between *melaina cholē* and becoming *melancholic* seems obvious, however, in the early Hippocratic writings the constitutional type of the ‘melancholic’ was not traced back to melancholy as a disease of black bile, see Flashar: Aristoteles. Problemata Physica, p. 712; van der Eijk: Medicine and Philosophy in Classical Antiquity, p. 140f.

45 954b29, cf. a28. Illnesses are traced back to a condition of black bile: 953a13 (τοῖς ἀπὸ μελαίνης χολῆς ἀρρωστήμασιν); a15; a16; a29.

the extreme cold end of the spectrum (955a27–31), in the middle range of temperature (954a39ff.) or at very hot degrees (954b27–34; b37–39). While black bile is responsible for out of the ordinary behaviors caused by both hot and cold temperatures, nevertheless ‘melancholic’ is used most of the time for men who possess a large amount of black bile at a higher temperature that produces more intense emotional states.⁴⁶ This preponderance of the term ‘melancholic’ for those with hot black bile could reflect the fact that the author is particularly interested in explaining the great variety of ever-changing conditions⁴⁷ which are due to an increase in the temperature of black bile.⁴⁸ By contrast, cold black bile is the natural state⁴⁹ and so to speak the starting point (cf. 953b1) from which all changes depart. However, ‘melancholic’ also encompasses someone whose black bile is exceedingly cold (955a29–31), and the text addresses this condition at greater length.⁵⁰ All in all, the accounts are balanced: the fact that ‘melancholic’ is used more often for men with black bile at high temperatures does not mean that the effects of black bile at low temperatures receive short shrift, just the opposite: more space is devoted to considering them.⁵¹

Secondly, it follows from the variety of effects of black bile as described in *Probl.* 30.1 that being melancholic is not limited to the narrower modern sense of a state of sadness, gloom, depression, or, to preserve something of the Greek etymology, German ‘schwarz sehen’;⁵² rather, ‘melancholic’ comprises the whole range of mental or emotional

⁴⁶ 954b1; b27; b37 (they possess hot black bile).

⁴⁷ Cf. 954a28; b8ff., cf. 955a7–12; a18; a 31–36.

⁴⁸ At 953b22f. the changes of behaviors are traced back exclusively to the heat of wine or black bile respectively.

⁴⁹ 954a21, cf. 953a39ff.; Arist. *Somn.* 3 457a31.

⁵⁰ 954a21–24; a30f.; b10–14; b34–39; 955a4–29. Effects of hot temperature: 954a24–26; a31–39; b14f.; b39–955a5; a15–17; a20–22; middle temperature: 954a39–b4.

⁵¹ In Arist., except for *Magna Moralia* 2.6 1203b1, being melancholic is never used for the state of despondency or depression: Flashar: Aristoteles. *Problemata Physica*, p. 713; however, cold temperature of black bile is mentioned once at *Somn.* 3 457a31: van der Eijk: *Medicine and Philosophy in Classical Antiquity*, p. 162. Arist. does not show the same balanced interest in both temperatures as *Probl.* 30.1.

⁵² Contra Tellenbach: *Melancholie*. *Problemgeschichte*, p. 11, who distinguishes two kinds of melancholy, the gloom of the genius and the disease melancholy, and describes them as “two kinds of depression [...] the gloom

conditions, from suicidal despondency at the low end⁵³ to states of over self-confidence or manic rage (954a35) at the other extreme,⁵⁴ and while, as indicated, ‘melancholic’ is used more often in this sense, the author devotes more space to the condition of despondency caused by low temperature.

The expression “melancholic by nature” (*phusei melancholikoi*) that one finds in studies on *Probl.* 30.1 is never used in this chapter,⁵⁵ and the phrase is potentially misleading since one could assume that there is a cause of being melancholic other than nature.⁵⁶ The expression ‘melancholic by nature’ has been used to suggest a distinction between what is natural (in the sense of normal, healthy) and sick.⁵⁷ Strictly speaking,

of genial persons and the psychosis melancholy” (“zwei Formen von *Depressivität* [...]: *die Schwermut der Genialität und die Psychose Melancholie*.”)

53 Flashar: Aristoteles. *Problemata Physica*, p. 714. At Hippocr. *Aphorism.* 6.23 lasting fear or despondency are explained as “melancholic”, that is as result of a melancholic illness, Müri: *Melancholie und schwarze Galle*, p. 33.

54 In a number of writings of the *Corpus Hippocraticum* the mental ailments associated with black bile are both of the manic and depressive kind as in *Probl.* 30.1: Flashar: Aristoteles. *Problemata Physica*, p. 712.

55 Contra van der Eijk: Aristoteles über die Melancholie, p. 58 with n. 65; p. 60: “Der φύσει μελαγχολικός wird dadurch gekennzeichnet, dass in seinem Körper dauernd [...] ein Übermaß von schwarzer Galle anwesend ist [...]” From the context of ταύτης τῆς φύσεως 953a15 one could assume that μελαγχολική φύσις would be used in *Probl.* 30.1, however, it never is. When Müri: *Melancholie und schwarze Galle*, p. 23, writes of “Konstitutionelle Melancholiker (Melancholiker ‘von Natur’) [...]” then he distinguishes a person who is melancholic in his constitution from someone who can fall ill with black bile (“der an schwarzer Galle erkranken kann,” 38; similarly Tellenbach: *Melancholie. Problemgeschichte*, p. 9), an alternative not considered in *Probl.* 30.1. Arist. *Nic. Eth.* 7.15 1154b11 uses οἱ δὲ μελαγχολικοὶ τὴν φύσιν.

56 A “natural melancholic” is referred to at Plat. *Rep.* 8 573c8, the alternative is: “melancholic through habits.”

57 Thus Klibansky et al.: *Saturn and Melancholy*, p. 29, 135 with n. 49 cf. p. 40: “the differentiation between natural and pathological melancholy (μελαγχολία διὰ φύσιν ἢ διὰ νόσον)”— the Greek words are completely made up. Flashar: *Melancholie und Melancholiker*, p. 62: “[...] wird nun in den *Problemata* zwischen einer krankhaften und einer in der Natur des Menschen begründeten Melancholie unterschieden;” Theunissen: *Vorentwürfe von Moderne*, p. 6: “[...] in Theophrasts epochaler These über eine natürliche, nicht krankhafte Melancholie;” *ibid.* 10: “Gegen die krankhafte

the *natural* condition of black bile is cold (see above p. 135 with n. 49); the effects of a large amount of black bile in its naturally cold state are immobilization like after a stroke, or numbness or despondency (954a21–24) – these are definitely not symptoms of a good physical or mental nature.⁵⁸ In fact, most of the effects of black bile described in *Probl.* 30.1 are negative. Only in a minority of cases mentioned can black bile cause men to be superior or exceptional, and keeping this possibility in mind, it is correct to say that the nature of black bile is not *per se* and automatically to make someone sick or ill. But in its potential of producing a wide range of results – be they positive, neutral, milder or very serious forms of mental or physical disorder – the *nature* of black bile shares the properties of many other things: food, wine, exercise,⁵⁹ music,⁶⁰ and even according to some: philosophy.⁶¹

This issue, as others, is not explained at *Probl.* 30.1 with the clarity one would wish. In the section in which the mixture of black bile in one's *nature* is discussed (954a28ff.), the possibility of an abnormal state is considered in which men are seized by manic illnesses due to the location of the heat of black bile, and here the qualification is added: as long as this state is caused “not by an illness but the natural mixture” (of black bile) (a34–38). When it is admitted here that the ecstasy of Sibyls and soothsayers may be caused not by the natural mixture of black bile but by an illness (954a34–38), this illness is obviously unrelated to the condition of black bile.⁶² However, when its condition can have the effect that some “are overcome by diseases of rage or frenzy like the Sibyls,” it is stressed twice that these are due to nature (a28;

Melancholie grenzt er eine natürliche ab.” van der Eijk: Aristoteles über die Melancholie, p. 58: “Grundlegend [...] ist die vom Verf. gemachte Unterscheidung zwischen Krankheit und natürlicher Veranlagung.”

58 The natural cold temperature can be at times excessively low (954b34), however, one should not describe this as “ein Zuviel an Natur” (Theunissen: Vorentwürfe von Moderne, p. 15) because the text does not subject ‘nature’ to evaluative judgment.

59 Plato *Rep.* 3 410c8ff. Arist. *Pol.* 8.4 1338b9–11; b40–1339a4.

60 Plato *Rep.* 3 410d3–5.

61 Plato *Gorg.* 485a–d, cf. *Rep.* 7 519c about education.

62 In the final sentence at 955a39f. a similar distinction is made when it is denied that the specific condition of black bile that makes men exceptional is caused by an illness – in Sophocles *Ajax* 59, Ajax’ frenzy is described an illness (μανίασιν νόσοις). The alternative in *Probl.* 30.1 954a34–37 that a manic state is caused by a disease could be an echo of Plat. *Phaidros* 265a.

a38). Thus the extreme condition of Heracles which is accompanied by serious bodily and mental sickness is his nature (953a11–15, cf. a28–32), and, as should be noted, this is the first time in *Probl.* 30.1 that ‘nature’ is brought up. This treatise begins with a notion of nature that makes it responsible for negative effects, and later it will be pointed out that in some cases extreme and self-destructive tendencies are a result of a certain condition of black bile in one’s nature.⁶³

Rather than assuming in *Probl.* 30.1 a concept of a fundamental distinction between a natural disposition and sickness,⁶⁴ a more accurate description needs to focus on the fact that every form of being affected by black bile is due to a mixture in one’s nature (954a11–13, see above p. 129 n. 10); depending on the amount of black bile and its temperature, a great variety of effects is possible, and on this sliding scale indeed not every state caused by a large amount of black bile is a sickness because there exists a narrow window⁶⁵ of positive or even extraordinary results. Müri: *Melancholie und schwarze Galle*, p. 32, has argued that black bile was originally considered a substance that causes sickness but that in Hippocrates *Nat. hom.* (the author is Polybos) it becomes, together with the other humors, the cause of sickness *and* health. Similarly, in *Probl.* 30.1, sickness is the extreme result of a certain condition of black bile in one’s nature, but there are positive effects possible as well, even if *Probl.* 30.1 says much less about them. However, in *Probl.* 30.1 no single general term is used that would cover the rather rare healthy conditions of black bile and could form the contrast to the many forms of illness – and ‘nature’ and ‘natural’ are definitely not such terms.

The effects on mood and behavior caused by the consumption of wine, that is used extensively as an analogy for the functioning of black

63 Correct Centrone: ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΚΟΣ in Aristotele, p. 338: “Le manifestazioni che in genere si possono considerare strettamente patologiche sono in realtà segni di una caratteristica naturale, portata agli estremi limiti [...]” cf. 335: “la connessione tra melanconia naturale ed eccessi patologici.”

64 Irrelevant for this question is the fact that a “melancholic natural condition” is contrasted with its mythological explanation as “sacred disease” (953a15f.). Klibansky et al.: *Saturn and Melancholy*, p. 32, admit that “it was not always easy [...] to draw the line between natural melancholy and melancholy sickness,” in my reading it was never attempted.

65 “schmale Brücke [...], die die außergewöhnliche Leistung von krankhaften Zuständen, die Genie von Wahnsinn trennt,” Flashar: *Aristoteles. Problemata Physica*, p. 721 n. on 954b28; Centrone: ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΚΟΣ in Aristotele, p. 336: “il labile confine tra genio e follia.”

bile (953a33–954a6; 955a20–36), the effects of sex,⁶⁶ or those caused by the consumption of food (954a26–28), which affects directly black bile, are fleeting. The same instability can be experienced with black bile as its temperature is subject to changes,⁶⁷ and this effect could be described as mood swings, and the interest of *Probl.* 30.1 in these short-lived feelings is in itself very remarkable.⁶⁸ They reveal effects of black bile that are not based on a specific disposition. However, there is in most men a constant condition of black bile. The author contrasts the temporary effects of wine with the emotional conditions a melancholic has by nature: “Wine makes a man to be exceptional for only a short period, but nature forever, as long as he lives” (953b17–19).⁶⁹ Nature is the crucial term here and is contrasted with a short-lived condition which is caused from outside. Even the changes that take place over a longer period of time, like those caused by age, are contrasted with nature (955a8–11).

While Müri acknowledges a permanent condition caused by black bile, his reading of this chapter stresses at times – within this condition – fluctuations in the behavior of someone affected by black bile. He considers the stages distinguished in the case of excessive black bile as “Durchgangsstadien”, ‘transitional phases’, that evolve “parallel” to the progressive effects of an increased consumption of wine.⁷⁰ This interpretation takes the analogy with wine too far whereas the text seems to associate with a certain condition of excessive black bile rather a bundle of *related* behaviors (“manic, gifted, erotic, easily moved to anger and

66 953b30–954a6; 955a22–29. Centrone: ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΚΟΣ in Aristotele, p. 335, wanted to see a connection between *perittos* and the redundant substance, *perittōma*, e.g. a great amount of sperm, 955a23ff. However, black bile is not the cause of the amount of sperm, but of its airy nature which explains the erotic disposition of melancholics (953b30ff.), cf. van den Eijk: *Medicine and Philosophy*, p. 159 n. 72.

67 954b4–10; 955a7–12; a18; a27–32, see above p. 133 n. 37.

68 I do not know a single continuous text in Plato or Aristotle that deals with temporary moods to the extent *Probl.* 30.1 does, cf. Klibansky et al.: *Saturn and Melancholy*, p. 33: *Probl.* 30.1 “has seldom been equaled and still more rarely surpassed in psychological subtlety.”

69 Cf. “as someone’s mood is in a specific moment when he is drunk, so is that of another person by nature” (953b9f.), and: “a large amount of wine seems to produce those states which we attribute to melancholic persons and to cause the greatest number of emotional states (*ēthē*) such as being angry, kind, absorbed in pity, aggressive” (953a33–36). Cf. 954a4–6.

70 Müri: *Melancholie und schwarze Galle*, p. 23.

desires”, 954a32f.). Furthermore, some of these traits mentioned are assigned to different people: “*one* person is talkative, *another* one excited [...]” (953b9–11); thus, after referring to nature which gives a person a certain character, the text elaborates: “[...] as long as he is alive; *some* are bold, *others* silent [...]” (b18–21), and the variety of forms of behavior melancholic persons display is introduced by: “*one* according to this, *another* according to another mixture.”⁷¹ This difference in natural personality traits seems to be the basic assumption of this treatise; it does not exclude the possibility that there is fluctuation mainly due to temperature changes in one’s black bile. However, I do not consider the personality traits described at 954a21–33 as changing attitudes within one and the same consistent personality.⁷² After all, the mixture of black bile is compared to the features of one’s face (954b21ff.) which are a permanent characteristic of one’s appearance. The particular mixture of black bile that causes the variety of one’s attitudes is one’s ‘nature’ (see above p. 129 n. 10). This nature is responsible for specific mental or psychological traits which are peculiar to individuals who possess a large amount of black bile. Therefore, at the end of the chapter “exceptional men” are said to owe this state to “nature” (955a40). The possibility that any number of people could at one time or another be extraordinary due to the fluctuation of the condition of black bile is not considered; the state of peoples’ black bile is more stable than to allow that option,⁷³ and this nature prevents many or most from ever becoming extraordinary while those who are extraordinary remain so for a long period of time. Plato, who is mentioned as an example, had a career as a publishing philosopher that spanned some fifty years. In spite of whatever instability black bile might exhibit, the individuals chosen as examples demonstrate that their condition was quite steady and not easily liable to change.

71 954a28 ἄλλος κατ’ ἄλλην κρᾶσιν.

72 “die möglichen Veränderungen einer und derselben einheitlichen Persönlichkeit,” Müri: Melancholie und schwarze Galle, p. 24; I agree more with the position expressed *ibid.* p. 22: “[...] daß der Verfasser beim Melancholiker durch alle psychischen Wandlungen hindurch, hinter allen Affektschwankungen eine dauernde Einheit erkennt, für die er eine physiologische Grundlage, eine Anlage postuliert.” I might allow for less emotional fluctuation (“Affektschwankungen”).

73 Theunissen sees in the physiological assumptions of *Probl.* 30.1 “die Möglichkeit einer die Melancholie mitumfassenden Theorie der Konstitutionen oder Temperamente,” *Vorentwürfe von Moderne*, p. 5f.

II. THE CONDITION OF BLACK BILE IN EXCEPTIONAL MEN. MIDDLE OR EXTREME?

The exceptional quality of some men is rather marginal to the study of the effects of black bile (see above p. 131). *Probl.* 30.1 deals with all kinds of mental and emotional states that are caused by a great amount of black bile; by contrast, the effect of producing an exceptional man (*perittos*) is mentioned, as I read this chapter, only two more times after the introductory question: first and very briefly in the second half of this chapter, almost hidden under the description of various other effects that different mixtures of black bile can have: “If men (whose amount of black bile exceeds the middle) have a mixture of a certain kind, they are exceptional.”⁷⁴ Second, when at the very end of this chapter the statement from the beginning about the melancholic condition of exceptional men seems to be referred to, we read that the unstable condition (of black bile) can be “well-mixed” and that all melancholic men are exceptional, but not, as at the beginning, that all exceptional men are melancholic. In the final remark of the chapter, a wider circle of people, all those who have a stronger presence of black bile, would be considered exceptional. Whether, or how, this statement can be reconciled with the two previous ones on extraordinary men (953a10ff.; 954b26–28) will be discussed below (pp. 151–156). I do not share the view that another passage about melancholic persons in a middle degree of temperature (954a39–b4) which does not mention exceptional men can be used to shed light on the initial question of this chapter (s. below pp. 146–151).

The issue is further complicated by the fact that at *Probl.* 30.1 a rather serious condition is described: “If black bile [...] becomes excessively hot it causes behaviors of euphoria accompanied by singing, ecstatic conduct, opening up of ulcers, and things of this kind” (954a21–26). This passage echoes the statements at the beginning of the chapter (953a12–21; a29–31), where it was pointed out that serious bodily ailments, like opening up of ulcers, are associated with the more extreme conditions of black bile that exceptional men experience; however, the later passage misses the opportunity to make the connection to the be-

74 954b27.– At *Probl.* 954b23f. a third alternative besides having a beautiful or ugly face is the middle which possesses “nothing special (*peritton*).” As a negative characterization this does not allow a clear notion of what “special (*peritton*)” is, however, the context suggests that both beautiful and ugly are somehow distinct – this is less than the extraordinary quality at 953a10.

ginning of the chapter where exactly this result was traced back to the condition of melancholic men who are extraordinary. The later passage (954a21–26) takes advantage of the account given so far about the material nature of black bile and the impact of temperature; this passage goes beyond the remarks of the introductory section by offering a more specific physiological explanation of the effects that had been described before, and sheds light on the exact nature of this condition. We learn now that a large amount of black bile at an exceedingly high temperature causes ulcers to open up – these are details about this condition that were not available at the beginning of the chapter.

It seems doubtful that 953b17–19: “Wine makes a man to be exceptional (*peritton*) for only a short period, but nature forever, as long as he lives” refers to the same kind of exceptional character as that mentioned at the beginning since the short lived result of wine assumed in this treatise (b17–19) might not produce anything outstanding in philosophy, the arts, or politics⁷⁵ in the way black bile can do. We read in Aristotle *Ath. Pol.* 34.1 of Cleophon who gave a speech in the Athenian assembly while being drunk – the way this event is presented does not suggest that he was ‘extraordinary’ in politics.

In order to locate accurately the physiological condition that produces exceptional men in the spectrum of possibilities described in *Probl.* 30.1, I will distinguish three main stages or levels that are characterized by specific grades of intensity of the condition of black bile and the effects they have in descending order:

1. The most extreme condition as it is characteristic for exceptional men is distinguished right from the beginning by the fact that it can deteriorate to severe bodily illnesses (953a10–31). Whenever such severe consequences are mentioned elsewhere, we are dealing with this extreme scenario, e.g.:

“black bile which is by nature [...] *cold* [...] if it exists in *excessive quantity* in the body, causes stroke (*apoplexia*), inertia or states of despondency or fear; if it becomes excessively hot it causes behaviors of euphoria accompanied by singing, ecstatic conduct, opening up of ulcers, and things of this kind” (954a21–26).

⁷⁵ I left out poetry since there are examples of famous writers who wrote masterpieces while being excessive alcoholics (J. Roth; E. Hemingway; St. King, see interview in “Der Spiegel” 4, 23.1.2012, p. 120).

“Those who possess such a mixture (scil. as wine can produce it) by nature develop immediately a variety of behaviors, different according to their different mixture. All those in whom black bile is present in a *large amount* and *cold* are lethargic⁷⁶ and stupid, but in whom it is present in a *large amount* and *hot* are mad,⁷⁷ possess great talent,⁷⁸ are amorous and easily overcome by anger⁷⁹ and desires, and others are more garrulous” (954a28–34).

Because the *heat* is in the vicinity of the place where thinking is located⁸⁰ men fall victim to diseases of mania or ecstasy⁸¹ like Sibyls, soothsayers, and a poet (954a28–39). Men who possess black bile in an excessively *saturated* state⁸² are “unlike the many”; they are “excessively melancholic” – and “when they possess a certain mixture they are exceptional” (*perittoï*, 954b25–28). When they neglect their condition, they are at risk for more serious bodily and emotional ills: some for epilepsy,⁸³ others for strong despondency or attacks of fear, others for overconfidence. The cause of this state is the mixture of *hot* and *cold* (b28–37). There are serious consequences for melancholics under the influence of wine (b37–955a36). It is this group in which extraordinary men (*perittoï*) are found.

⁷⁶ A rather cold condition of black bile makes someone a coward: 954b12.

⁷⁷ Flashar: Aristoteles. *Problemata Physica*, p. 720, marks $\mu\alpha\nu\iota\kappa\omicron\iota$ 954a32 as corrupt since a *manic* condition is mentioned later at a36 “as an additional increase”. The very reason that there could be a distinction made between *manikos* and manic *illness* makes me retain $\mu\alpha\nu\iota\kappa\omicron\iota$ at a32. Cf. van der Eijk: *Medicine and Philosophy*, p. 158 n. 70.

⁷⁸ *euphuēs*, van der Eijk: *Medicine and Philosophy*, p. 158: “astute” (n. 70 against Flashar’s “gutmütig”); “mental shrewdness,” p. 164, seems too narrowly intellectual.

⁷⁹ Cf. *Probl.* 8.20 889a15ff. about anger as being caused by fire – however, not the heat of black bile.

⁸⁰ Cf. van der Eijk: *Medicine and Philosophy*, chapter 4: “The heart, the brain, the blood and the pneuma: Hippocrates, Diocles and Aristotle on the location of cognitive processes.”

⁸¹ *Enthousiastikoi*, s. below n. 143, 144.

⁸² 954b26 ff. This is anticipated at b20: “In whom the conditions of black bile reach deep those men possess specific qualities (*ēthē*).”

⁸³ van der Eijk: *Medicine and Philosophy*, p. 131–135, deals with “three approaches to epilepsy” in the Hippocratic Corpus and Aristotle, not that of *Probl.* 30.1.

2. Men whose excessive *heat* is lowered⁸⁴ to a *middle* degree, are melancholic; they possess a higher level of intellect, are less eccentric but excel the rest: some in learning, others in the arts and crafts, and others in politics (954a39–b3). Here, the text deals not so much with lasting or preexisting conditions, but with changes that take place (reduction of excessive heat); in all cases these changes occur in the direction to the middle. In addition to an exceedingly hot temperature (*agan thermotēs*) that is reduced to a *middle* value (954a39f.), the possibility is mentioned that a rather *hot* black bile (*mállon thermē*) is reduced by fear to a *moderate* (*metrion*) level, and this change makes a person his true self⁸⁵ and leaves him unaffected by fear (b14f.). As a result of such changes, men often experience daily feelings of lack of initiative “so much that we are in pain but we couldn’t tell why” (954b17).

3. The lowest common denominator: In all “something” (*ti*) of the force that is contained in black bile is mixed, and “all share to a small degree” emotional ups and downs; these mood swings and the conditions that are located at the outward surface⁸⁶ (954b18–20) take place within the parameters of what is ordinary and inconspicuous. Just as

84 Reading 954a39f. ὅσοις δ’ ἂν ἐπανεθῆ τὴν ἄγαν θερμότητα πρὸς τὸ μέσον, see Flashar: Aristoteles. *Problemata Physica*, p. 720 ad loc. Obviously the author is dealing here not with a stable condition, but the result of some sort of cooling force that reduced the excessive heat. Müri: *Melancholie und schwarze Galle*, p. 22 (cf. 25: “gegen die Mitte hin gemildert”) and Theunissen: *Vorentwürfe von Moderne*, p. 17 (“auf das mittlere Maß zu”) see in this expression not the result, but the direction.

85 954b15 ἐν αὐτῷ, literally: ‘in’ or ‘by himself’, the contrast would be ‘eccentric’ (ἐκτοπος, literally ‘verrückt’), maybe too strong is ‘deviant’, van der Eijk: *Medicine and Philosophy*, p. 162), b2, or ‘ecstatic’ (953a21; b15; 954a25; a39).

86 For transmitted παλαιὰ 954b19 conjectures have been proposed: πάλαι conj. Sylburg (see Klibansky et al.: *Saturn and Melancholy*, p. 26 n. 59); ἐπιπόλαια conj. Forster, accepted by Hett: *Aristotle Problems. Books XXII–XXXVIII*, p. 164; Flashar: *Aristoteles. Problemata Physica*, p. 721; Mayhew: *Aristotle Problems. Books 20–38*, p. 288. This seems preferable, cf. *Probl.* 8.20 889a15–17 about the fire within (*eisō*) as cause of anger, whereas the pale complexion of cowards is explained as the disappearance of the heat from the places on the surface (a23–25 ἐκλείπει γὰρ τὸ θερμὸν αὐτοῖς ἐκ τῶν ἐπιπολῆς τόπων). Cf. here the contrast ὅσοις δ’ εἰς βάθος (954b20) which offers the stronger alternative to preceding ὅσοις δ’ ἂν [...] πρὸς τὸ μέσον (a39f.), cf. b14. The idea contained in ὅσοις δ’ εἰς βάθος is then picked up at b26 ἐὰν μὲν γὰρ σφόδρα κατακορῆς ἦ ἡ ἕξις.

having no *exceptional* (*peritton*) features in one's face is the middle, in the same way men with a *small* share in the mixture of black bile are balanced or "middle" (954b23–25). They are *not* called melancholic.⁸⁷

Considering all three alternatives, there is in *Probl.* 30.1 no form of natural – in the sense of healthy – 'melancholy' (see above p. 136). This classification of levels of intensity of black bile shows that the various forms of behavior are not arranged as one should expect it in the Aristotelian tradition: centered around a middle amount of black bile at a middle temperature that functions as a norm and represents a natural and healthy state. The account of the working of black bile in this chapter focuses on the extremes, and in this category extraordinary men are found. *Probl.* 30.1 develops a concept in which the pathological forces of black bile are prevalent everywhere and threaten to break out as evidenced by the risk that extraordinary men become very ill,⁸⁸ and being extraordinary is an exceptional case.⁸⁹ The fact that one can speak of a melancholic condition only if a *large* amount of black bile is present (see above p. 133, n. 36) might explain that these descriptions are not controlled by the concept of the mean, the state of normalcy.

Our analysis leads to a different result than that of Müri who speaks 'in the case of the melancholic condition [...] of a peaceful state of normalcy' ("bei der melancholischen Konstitution [...] von einem ruhigen Normalzustand").⁹⁰ However, an ordinary state of the middle accompanied by average behavior (as in alternative (3) above) which comes closest to 'a peaceful state of normalcy' ("einem ruhigen Normalzustand") possesses too little of black bile and is for that reason not characterized as melancholic (see above n. 87). It goes without saying that the 'small share' in black bile these men of the middle possess does not meet the physiological requirement for becoming exceptional. 'Being exceptional' which belongs into category (1), is on a completely different level than the middle which was identified with "small" (954b24). Taking a directly opposite position to Müri's "Normalzustand," Centrone described the condition of the extraordinary man as "anomala," first because of the ex-

87 'Melancholic' is used here (see above p. 135 with n. 46; 50) either for those who are "excessively melancholic" (954b27) or those whose excessive temperature has been cooled down to a middle (954b1) but not for any of the more permanent weaker stages.

88 Centrone: ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΚΟΣ in Aristotele, p. 336.

89 van der Eijk: *Medicine and Philosophy*, p. 161–163.

90 Müri: *Melancholie und schwarze Galle*, p. 23.

cessive amount of black bile, second because of its potential to extreme temperature changes, and this view is better supported by the evidence.⁹¹

There is a different sort of intermediate condition of black bile in *Probl.* 30.1 (above p. 144 alternative 2) that has been referred to often for an explanation of the physiological condition of exceptional men.⁹² According to 954a39⁹³ when excessive heat is lowered to a middle value, men are melancholic. These men are superior (see above p. 131 f.): some in learning, others in the crafts, others in politics, and these accomplishments are undoubtedly positive.⁹⁴ While the middle temperature does not exempt these men from the broad diagnosis “melancholic,”⁹⁵ it has less dramatic effects, clearly indicated by the form of expression. This passage (954a39ff.) subtly describes the effects of this middle condition by using comparatives: while these men are on the one hand melancholic, they are on the other *more reasonable* (*phronimōteroi*), and on the one hand *less eccentric*, but on the other above average. While one might consider that the comparative “*more reasonable*” compares them to ‘the rest’ who are inferior in this quality, that is, to men who

⁹¹ Centrone: ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΚΟΣ in Aristotele, p. 337.

⁹² van der Eijk: *Medicine and Philosophy*, p. 156: “The opening question is referred to on just two occasions: in 954 a 39–b 4 and, very briefly, in 954 b 27–8,” cf. *ibid.* n. 64; p. 159: “Thus here for the first time, the opening question of the chapter is answered,” referring to 954a39–b4; 163: “the *peritton* of melancholics is connected to reason (954b1 φρονιμώτεροι δέ),” however, at 954b1 *peritton* (correct would be *perittoî*, see below n. 130) is not mentioned. Centrone: ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΚΟΣ in Aristotele, p. 335f.: “La questione iniziale viene trattata solo brevemente due volte, a 954 a 39–b 4 e 954 b 27–28.” He speaks of a brief reference to the initial question, paraphrasing it “la condizione intermedia del calore permette le prestazioni straordinarie” (335), which must refer to 954a39.

⁹³ οὔτοι μελαγχολικοὶ μὲν εἰσι, φρονιμώτεροι δέ, καὶ ἦττον μὲν ἔκτοποι, πρὸς πολλὰ δὲ διαφέροντες τῶν ἄλλων.

⁹⁴ The assessment of Theunissen: *Vorentwürfe von Moderne*, p. 16f.: “das mittlere [...] Maß [...] ist für ihn so wenig ein Ideal, daß er es vielmehr zum Mittelmaß im pejorativen Sinne des Wortes herabsetzt” is correct for 954b23–25, however, not for the middle range that resulted from cooling down excessive heat, a39ff.

⁹⁵ μελαγχολικοὶ μὲν εἰσι [...] 954b1 might express a concession, cf. Deniston: *The Greek Particles*, p. 378 (IIa) on the subordinate role of the μὲν clause, cf. Müri: *Melancholie und schwarze Galle*, p. 25: “[...] sind zwar immer noch Melancholiker, aber vernünftiger [...]” (verbally repeated by Tellenbach: *Melancholie. Problemgeschichte*, p. 9).

are not melancholic, this reading fails because the remark “they are less eccentric” (*hētton ektopoi*⁹⁶) cannot refer to ‘the rest’ because ordinary men are not eccentric. Therefore, it must refer to those melancholic men in an ecstatic state that was produced by excessive heat as described immediately before:⁹⁷ in these above-average men an excessive and negative state is eased.⁹⁸ The *tertium comparationis* of these comparatives at 954b1f. is the extreme condition described before (a31), and that was one of an excessive amount of black bile (a22f.) in an unmitigated state of excessive heat (a24) with effects that are identical with those described at the beginning of the chapter for exceptional men.⁹⁹ There can be no doubt that the above-average men with a middle temperature belong to a different category than those extraordinary personalities, so here the two groups are contrasted.¹⁰⁰ The above-average men have a middle temperature but do not represent the middle: their qualities show either more (of being reasonable) or less (of being eccentric) but it is not the other way round as the Aristotelian concept would require: the extreme qualities are not described as deviation from the mean in the direction of excess or deficiency compared with the middle as the true standard.

These above-average men do not enjoy a balanced state either, but one in which excessively hot black bile is cooled down.¹⁰¹ Such a pro-

96 When van der Eijk: *Medicine and Philosophy*, p. 157 n. 64, characterizes *ektopos*, “eccentric”, as a “neutral” term he distinguishes it from *perittos* as used at the beginning. But this contradicts his understanding that 954a39–b4 refers to the extraordinary men of the beginning, see above n. 92.

97 954a25; a32; a36. Contra Tellenbach: *Melancholie. Problemgeschichte*, p. 9: “Er bezeichnet sie als außergewöhnliche Leute, περιττοί.”

98 Tellenbach: *Melancholie. Problemgeschichte*, p. 9: “Gemäßigten.”

99 Cf. 954a25 (opening of ulcers) with 953a18–20, see above p. 143.

100 When van der Eijk: *Medicine and Philosophy*, p. 163, writes vaguely of a “comparison to other melancholics” he misses that ὄσοις δ’ a39 responds to preceding ὄσοις δὲ a31. And if “(t)hey are not really ‘intelligent’ but only closer to reason than other melancholics” (ibid.) how can they be extraordinary? The last quoted statement is correct but it pulls the rug from under his reading that this section refers to extraordinary men. On the other hand, he offers a different understanding of the comparatives, not as distinguishing two groups of melancholics, but he recognizes a “paradoxical nature” of this statement, marked by “*although* [...] *yet*.” “(E)ach clause [...] corrects a possible implication of the previous one” (163f.).

101 The translation of van der Eijk: *Medicine and Philosophy*, p. 159: “Those, however, who have reached a ‘mean’ (*meson*) in the mixture between

cess is mentioned later: it is the relief sex can provide since it releases the excess of heat (955a27) – this is a powerful experience. In order to illustrate the situation of this group of melancholics,¹⁰² one could refer here to a similar scenario described by Aristotle with regard to desires: a counterpart in his *Nic. Eth.* would be the self-controlled man (*enkratēs*) who possesses strong desires and masters them (7.3 1146a9–12); he is distinguished from the moderate man (*sōphrōn*) who has no bad desires – no struggle between desire and reason takes place in him. The melancholic at *Probl.* 30.1 954a39 corresponds to Aristotle’s self-controlled man (*enkratēs*) who has strong desires but controls them in insofar as the melancholic started off with excessive heat – this is a troublesome condition that is characterized by strong desires (954a32f.) and can lead to ecstasy and ulcers breaking open (954a24f.). In above-average men, however, this excessive heat does not prevail and is not allowed to run its devastating course but is cooled down. The middle temperature is the result of a process that interferes with and controls – we are not told how – the excessive heat this individual had before it was reduced to a middle value.

Clearly, the *areas* in which men of the middle value of heat surpass others are the same as those in which melancholic men can be exceptional according to the beginning of the chapter: intellectually,¹⁰³ in the arts or in politics (954a39ff.). Nevertheless, their condition is weaker than that which produces exceptional men¹⁰⁴ (954b27): the latter are

heat and cold” leaves out the dynamic aspect of change from an extreme condition: an intense heat was brought “to”, or “in the direction of” (see above n. 84), a middle state.

102 “reasonable (and therefore highly gifted) melancholics,” Klibansky et al.: *Saturn and Melancholy*, p. 24 n. 58.

103 It is probably not without significance that at the beginning the first area in which *extraordinary* men distinguish themselves is philosophy (953a10f.), whereas in the case of *superior* men (διαφέροντες, 954b2) first the area of “education” (*paideia*, 954b3) is mentioned which seems less esoteric than philosophy. van der Eijk: *Medicine and Philosophy*, p. 163, blurs the distinction when he writes of “a ‘wise melancholic’ (*melancholikos sophos*) as recognised in the chapter from the *Problemata* (cf. the references to Socrates ...)” – *Probl.* 30.1 953a11 uses *philosophia*.

104 Aristotle *Pol.* 5.10 1312a25–30 lists among the reasons why men attack tyrants the ambition to do something exceptional (*praxis perittē*) and to make a name for themselves. According to *Met.* A 2 982b31–983a2 those who excel in philosophical wisdom, the *perittoí*, are *envied* by the gods. This

“excessively melancholic,” the former simply “melancholic.” This distinction is confirmed by the description of different attitudes towards fear in their respective contexts: the same condition¹⁰⁵ of a middle temperature that produces men who excel others causes those whose hot temperature has been reduced to a moderate level (95b14, cf. a39) to remain unaffected and composed and not to be terrified nor to panic – no exceptional effects are mentioned here. On the other hand, the condition of the great amount of black bile (b25ff.) at a specific temperature goes beyond this measured reaction; it can lead to over-confident boldness (*tharrē lian*),¹⁰⁶ and this effect was felt so remarkable that an individual who was known for such a brashness could be referred to by name: the Macedonian king Archelaos (b31f.).¹⁰⁷

The effects of a large amount of black bile at extreme temperatures dominate the introductory section (954a11–39) after the nature of black bile had been explained by analogies.¹⁰⁸ In the movement of thought typical for this chapter, a weaker alternative to this extreme state, the middle temperature, is considered briefly (954a39ff.) until the extreme conditions become the focus again (b2off.), and it is this section where the possibility of exceptional men “who have a mixture of a certain kind” is brought up.¹⁰⁹

superiority goes beyond the more modest one of men described at *Probl.* 30.1 954a39ff.

105 954b5 ἡ τοιαύτη ἔξις. The new aspect under which this condition is viewed seems to be a more sudden change of behavior due to the instability of the temperature of black bile (954b4ff.).

106 The difference in the level of intensity described here exists as well for the opposite scenario of turning out as a “coward” (*deilos*) at a rather cold temperature in the context of moderate conditions (954b10–12) on the one hand and the “severe experiences of despondency” (*athymiai ischyrai*) of those who are “severely melancholic” (b26–31) on the other.

107 In this chapter individuals are mentioned by name only in the case of exceptional conditions: at the beginning and later the completely unknown poet Marakos for his state of ecstasy (954a38).

108 954a11 refers explicitly to “the beginning,” and the first condition of excessive heat described here produces the effects like opening of ulcers (a25) referred to there, 953a18. Given this explicit connection to the beginning of the chapter, it is less relevant that 954a13 “ties in with” 953b22 (van der Eijk: *Medicine and Philosophy*, p. 158).

109 The characterization “different” (ἀνόμοιοι 954b26) of those who possess a large amount of black bile must refer to a greater superiority

Exceptional men do not enjoy a stable condition since they are vulnerable to “melancholic diseases” which are then described as they occur as a result of either cold or heat (954b33ff.). When Mūri wrote: “Between the slackness and apathy on the one hand, enterprising boldness and psychological instability on the other hand, the narrow mean ensures the capacity of extraordinary accomplishments”¹¹⁰ he correctly made the distinction between a not yet sick state of a severe melancholic condition that produces exceptional men and the various forms of sickness that easily follow it under very hot or cold temperatures. Consequently, it would seem appropriate to situate, as virtually all interpreters do, the special condition of excellent men in the middle between these two kinds of illnesses that are caused by excessive cold or heat. However, the text does not jump at the opportunity to do that, the concept of a middle is not mentioned in this context.¹¹¹ The text refers to *mixture*

than “men surpassing the rest” (διαφέροντες τῶν ἄλλων [...] 954b2, cf. Liddell – Scott – Jones III 4 s. v. διαφέρω), cf. the clear indications of extremes at b26ff.: σφόδρα κατακορῆς (b26f.); ἀθυμῖαι ἰσχυραὶ; θάρρη λίαν (b31f.); and μελαγχολικοὶ λίαν b27 indicates a stage above the melancholic men (μελαγχολικοί) of the middle temperature (b1). Correspondingly, “surpassing the rest” (954b2) does not refer to “exceptional” of the sort of men at the beginning of the chapter, but indicates only a level of degree of superiority in qualities that others possess as well. Mūri’s translation p. 25 leaves no doubt that this is an inferior state, he uses “zeichnen sich aus,” whereas he translates *perittos* as “genial,” 21; “genialisch,” 34; cf. 22 “Genialität.” Flashar seems to observe this distinction when he translates *perittos* 953a10 as “außergewöhnlich” but paraphrases 954a39ff. as “hervorragende Leistungen” (Flashar: Aristoteles, *Problemata Physica*, p. 714). This distinction is not observed when van der Eijk: Aristoteles über die Melancholie, p. 60 translates διαφέροντες τῶν ἄλλων, 954b2f. “als außergewöhnlich sich erwiesen haben;” id. 2005, 159: “have reached outstanding achievements.”

110 Mūri: Melancholie und schwarze Galle, p. 22f. “Zwischen der Schläfheit und Stumpfheit auf der einen Seite, initiativer Kühnheit und psychischer Labilität auf der anderen Seite sichert die schmale *Mitte* (italics, E. S.) die Fähigkeit der außerordentlichen geistigen Leistung.”

111 Contra Mūri: Melancholie und schwarze Galle, p. 24: “Aristotelisch ist in Theophrasts Betrachtungsweise die Anwendung des μέσων-Gedankens zur Erklärung der höchsten geistigen Leistungsfähigkeit.” However, 954a39ff. where the middle is mentioned does not describe the highest mental capacity (see above n. 103). For a similar view see already Kliban-sky et al.: Saturn and Melancholy, p. 32: “one condition for ‘outstanding’

instead (954b32) which is the crucial term of this treatise (see above p. 133 f. n. 40) – “middle”, that is “mean” or “moderate” (954b14), is used exclusively for low (alternative (2) above p. 144) or middle intensity states (alternative (3) above p. 144 f.) but not for the extreme level that produces exceptional men.

Three levels of intensity in the condition of black bile could be distinguished, in descending order of strength, one extreme, one in the middle, and one weak. It might be tempting to find here the Aristotelian concept of the mean between the extremes of excessive strength and deficiency. However, the condition of the *perittos* could not be associated with the middle, but only with the condition of excessive amount of black bile in a “specific” (*pōs*), not otherwise defined, “mixture”, that is its temperature (954b27).

The last sentence of this chapter ends with the conclusion that all melancholic persons are extraordinary. Therefore, in this closing remark, it seems that all people who differ from the most common men (in whom black bile is absent or has too low a level to allow men to be considered “melancholic”) in any of the ways described before need to be included under “extraordinary”, and this term would no longer be limited to just those of exceptional greatness as was true for some men of the heroic age and other leaders in their fields mentioned in the beginning; instead extraordinary (*perittos*) would include as well those in less extreme stages of being “melancholic” (e.g. 954b1; b10–20). This view would, therefore, be inconsistent with the introductory statement¹¹² and would require assuming a different, less demanding notion of *perit-*

talent” is “that it must maintain an average temperature, between ‘too hot’ and ‘too cold’” – they are wrong with “average”. Flashar: *Melancholie und Melancholiker*, p. 62f.; id. *Aristoteles. Problemata Physica*, p. 714f.: “Die Höchstleistung des Melancholikers ist gegeben, wenn die schwarze Galle sich hinsichtlich ihrer Wärme in einem Mittelmaß befindet,” *ibid.* 720, n. on a24ff.: “die erstrebenswerte Höchstform nach peripatetischer Lehre in der Mitte liegt” – this conflates 954a39 (where Flashar writes of “das richtige Mittelmaß”) with b28, ignoring the differences; Tellenbach: *Melancholie. Problemgeschichte*, p. 7: “der Meson-Gedanke des Aristotelischen Melancholiekapitels;” van der Eijk: *Medicine and Philosophy*, p. 161: “the use of the typical Aristotelian notion of the mean (*mesotēs*), long recognized by scholars, in the explanation of the melancholics’ ‘extraordinariness’ (*peritton*).”

¹¹² Centrone: *ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΚΟΣ* in *Aristotele*, p. 334f., cf. 336: it must be “un’incoerenza o una formulazione imprecisa dell’ autore.”

tos.¹¹³ Apart from this problem the sentence is somehow enigmatic, I translate:

“Since it is possible that the anomaly (of black bile) is well mixed and somehow appropriate and that its condition is, where needed, hotter and again cold, or the opposite, because they possess an excessive (amount¹¹⁴ of black bile) all melancholic men are extraordinary, not due to an illness, but due to (their) nature” (955a36–40).

In this context, the black bile with its anomaly, that is the tendency to change temperature,¹¹⁵ is assumed to be “well mixed” or “well-tempered” (*eukratos*). The situation assumed here is again (cf. 954a39ff.; b14f., see above p. 146–149) one of temperature changes: in the first alternative, the initial temperature is elevated (*thermoteran*) and then returns to cold; the second alternative is “the opposite,” this would refer to a change from a rather cold temperature to hot – the movement envisioned here is from an elevated level, expressed by a comparative, to its opposite at a level that lacks this increase.¹¹⁶ The qualification “well mixed, well-tempered” (*eukratos*) is applied here first to a state that exceeds the middle¹¹⁷ when the situation asks for it,¹¹⁸ that is: “where needed.” “Well mixed” con-

113 Theunissen: Vorentwürfe von Moderne, p. 9, sees “Ambivalenz,” “Mehrdeutigkeit” in the use of *perittos*, cf. Centrone: ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΚΟΣ in Aristotele, p. 335. For this and other problems of the last sentence see van der Eijk: Medicine and Philosophy, p. 157 n. 64.

114 *Hyperbolē* 955a39, cf. 954a23 verb *hyperballein*, however, at 955a26 *hyperbolē* refers to temperature, “heat” (Centrone 2011, 337 n. 38 understands *hyperbole* at a39 in this sense).

115 This is the condition described in the preceding lines: the anomaly of black bile is compared with the stronger or weaker mixture of wine and the ensuing changes of behavior, 955a32–25. The assumption of a “well mixed” condition (a36) forms the contrast to the less balanced states described before.

116 Differently Klibansky et al.: Saturn and Melancholy, p. 29: “to be now in a warmer and then again a colder condition.”

117 Theunissen: Vorentwürfe von Moderne, p. 18 goes as far as calling this assumption a “Paradoxie”, correctly observing at least the inherent tension.

118 Cf. below n. 121. This would be a rather warm temperature in frightening situations, as at 954b14 (cf. Müri: Melancholie und schwarze Galle, p. 25), and a rather cold one when the situation arouses anger or desire (954a32).

tains probably two more aspects of the movement described: first, that the elevated level is not permanent, second, that the change ends at a temperature that should be perceived as cold or hot in the normal range.

All translators¹¹⁹ restrict the qualification in the last sentence, “by an excess,” (955a38f.) to the second alternative (“the opposite”) of change stated in the premise, that is a change from a rather cold temperature to warm. Since this is a change to a normal, not an extreme temperature, “by an excess” as a cause for the change is not easy to understand or justify. I propose to construe “by an excess” with the conclusion. This would mean that “all melancholics are extraordinary because they possess this excess.” “Possessing excess” seems more suited to a remark that refers to the explanation of the condition of extraordinary men whose prerequisite is a large amount of black bile (see above p. 135 with n. 36) than to the premise that is dominated by the notion of “well-tempered” and refers to situations in which an elevated temperature is changed to one in the normal range. In this reading “extraordinary” would not be a less exceptional quality than at the beginning of the chapter, and the common assumption that “extraordinary” at 955a39 could include a more moderate condition is contradicted by the fact that as cause of this condition sickness is excluded – sickness would never be considered as cause of a modest form of being different. The fact that it is mentioned indicates rather that the effect of this condition must be much more serious.

In this reading, the last sentence that contains the claim that all melancholics are extraordinary does not differ from, or contradict, the claim from the beginning that all melancholics are extraordinary. There is another consideration that supports this conclusion. The qualifications expressed here “well mixed”, “good or appropriate condition”,

119 A comma is placed after *ὑπερβολὴν ἔχειν*, Hett: *Aristotle Problems. Books XXII–XXXVIII*, p. 168: “owing to the presence of excess” (similarly Mayhew: *Aristotle Problems. Books 20–38*, p. 295: “or the opposite owing to their being an excess”) which is hard to reconcile with “well mixed” in the protasis; Klibansky et al.: *Saturn and Melancholy*, p. 29; Flashar: *Aristoteles. Problemata Physica*, p. 256: “weil er (i. e. unser Zustand, ES) (bestimmte Eigenschaften) im Übermaß besitzt;” Centrone: *ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΚΟΣ* in *Aristotele*, p. 337 “o in una condizione contraria dovuta a un eccesso, tutti i melanconici [...]”

“where (i. e. when) necessary,”¹²⁰ contain a concept that is unique within the whole chapter,¹²¹ and that is the idea of a normative standard. Since these qualifications are part of the premise of this clause, they should be understood in the conclusion reached as well, that is: all who are melancholic according to the conditions just mentioned and in particular who meet the first condition that the anomaly is ‘well mixed’ are exceptional. One would wish it had been expressed with more clarity that the assumption previously expressed for the condition of black bile (“well mixed”) still holds, however, the lack of precision is no surprise here. Many have noted that the text of *Probl.* 30.1 is an excerpt and is characterized by uneven expansions or abbreviations.¹²² If one understands here the qualification “well mixed” as premise of the conclusion reached, then there is no contradiction between this statement and the earlier one at 954b27f.: “If melancholic men have a mixture of a certain kind, they are exceptional;” in the last sentence the previous qualification “the mixture of a certain kind” is substituted by “well mixed” which is actually more specific.

Here not even the elevated level ‘hotter’ is perceived as negative, but is qualified as being “well mixed”, “appropriate to the situation”, and “where necessary” – as comparison might serve an adrenaline rush in order to cope with a challenge. Such a consideration of a condition that is appropriate to specific circumstances does not appear elsewhere in *Probl.* 30.1 (see above n. 121). This concept is found in Aristotle *Nic. Eth.* where the middle or mean is not defined as the arithmetical middle value, but as the appropriate way of performing an action according to the specific circumstances: “when it is necessary and under which conditions and towards whom and for what purpose and how it is necessary”

120 “well mixed” (εὐκράτος), “good, appropriate condition” (καλῶς πως ἔχειν), “where (i. e. when) necessary” (ὅπου δεῖ). Earlier, only at 954b14 “fear set (the heat of black bile) at the moderate level” (εἰς τὸ μέτριον κατέστησεν) a value judgment is expressed.

121 Van der Eijk: *Medicine and Philosophy*, p. 157 n. 64. A hint at such a criterion might be καιροῦ (*kairou*) 954b35. I prefer the translation by Hett: *Aristotle Problems*, books XXII–XXXVIII, p. 165: “colder than the occasion demands” over that by Mayhew: *Aristotle Problems*. Books 20–38, p. 291: “colder than is fitting”. For a specific occasion cf. 954b10f.

122 Müri: *Melancholie und schwarze Galle*, p. 21; Flashar: *Melancholie und Melancholiker*, p. 61; 64; id., *Aristoteles. Problemata Physica*, p. 714; Regenbogen: *Theophrastus*, p. 1403. The last sentence seems to have suffered curtailment since there is no δὲ answering μὲν at 955a39.

(*dei*, 2.5 1106b21; cf. 4.7 1123b14). This concept is exactly what we find in the last sentence of *Probl.* 30.1 (*hopou dei*). However, the source of *Probl.* 30.1 need not have been inspired by Aristotle and his concept of the mean since this idea was already expressed by Plato: a city or a citizen drawing from the two fountains of pleasure and pain “from where it is necessary, and when, and how much is necessary, is happy.”¹²³

The concept expressed at the end of *Probl.* 30.1 of an appropriateness contingent upon a situation might explain why this text is so vague (“well mixed,” “appropriate to the situation”) when defining the mixture that produces exceptional men. As at the previous reference to the condition of black bile in extraordinary men (954b27f.), the term “mean”, “middle” was avoided and instead the term “mixture” was qualified: “a mixture of a certain kind” (954b27f.), so too their anomaly is qualified here, this time as “well mixed” (955a36); however, we do not learn at 953a10ff. or 954b26–28 or 955a36 which specific mixture exceptional men possess. A “middle degree” (954b1) is not the same as an appropriate, good mixture of black bile.¹²⁴ Any attempt to identify in the final sentence of *Probl.* 30.1 the “well-tempered” state with the middle¹²⁵ ignores that the cooling of temperature to a middle (954a39ff.) is a relatively simple process compared with the rather complex one described at the end (955a36ff.) where an elevated temperature (“rather hot”) is “well mixed” and “appropriate” while it can return to the base condition “cold”, not to a middle. Those who stand out in their accomplishments in education, the arts or politics are men whose excessive heat had been reduced to a middle value (954a39ff.);¹²⁶ however, the mixture of black bile found in extraordinary men, in geniuses, seems to defy such a clear determination.

One should not introduce the notion of the middle when the text of *Probl.* 30.1 does not do it. Even Aristotle, for whom the ‘middle’, the ‘mean’, is so important, can omit this concept when it might not be

123 *Laws* 1 636d8.

124 This distinction is not observed by Müri: *Melancholie und schwarze Galle*, p. 22f., cf. Tellenbach: *Melancholie. Problemgeschichte*, p. 9: “Da sie aber, auf Grund ihrer Eukrasie, Mesontypen sind, sind sie außergewöhnlich.”

125 So Müri: *Melancholie und schwarze Galle*, p. 22f.; Centrone: *ΜΕΛΑ ΓΧΟΛΙΚΟΣ* in *Aristotele*, p. 337 n. 38.

126 At 954b21–25 explicitly the middle of the most common denominator refers to a low amount of black bile that does not produce anything exceptional.

the most fitting description. In a passage that comes close to these on the mixture of black bile in extraordinary men of *Probl.* 30.1, Aristotle distinguishes in harmonies and constitutions one, the best, that is “well mixed” (*eu kekramenēs*) from two that deviate from this best state¹²⁷ in the direction of being either soft or tense (*Pol.* 4.3 1290a24–29). “Well mixed” is for Aristotle the more accurate description when others, not Aristotle, might employ ‘mean’, ‘middle’. “Well mixed” is the condition of extraordinary men in *Probl.* 30.1.

III. THE CONDITION OF EXTRAORDINARY MEN: ‘CREATIVE MADNESS’?

The rejection, at *Probl.* 30.1 954a40, of sickness as an explanation of extraordinary qualities suggests that the melancholic condition was serious enough so that sickness could be considered to have caused it (see above p. 152), and the text specifically excludes such an understanding. The condition of all “excessively melancholic men” and in particular the condition that produces excellence (954b27f.) is not illness; however, it is potentially only a step away from it. It is a precarious state, and the author cautions: “if they don’t pay attention, they are on the path to (*reponsi*) melancholic illnesses” of the body like epilepsy or stroke or the extreme mental stages of despondency or boldness.¹²⁸ In principle, a distinction between an elevated, even excessive state of being melancholic and closely related forms of illness is assumed here. While the analogy with the features of a face indicates some sort of permanence in the conditions of black bile (above p. 140) the imagery of being “on the path

127 It might be important that Aristotle discusses here the best harmony or constitution respectively. In the case of constitutions, on a lower level, the polity, one of three forms of mixture is the middle *Pol.* 4.9 1294b2–6. The average persons of *Probl.* 30.1 954a39ff. were in a middle state. At Arist. *Phys.* 2.3 246b4–6 health is defined as consisting not in the “mean” but in “mixture and proportion of hot and cold substances” (ἐν κράσει καὶ συμμετρίᾳ θερμῶν καὶ ψυχρῶν τίθεμεν) which is very much the concept of *Probl.* 30.1. That “symmetry” of opposites does not necessarily refer to the mean is shown in *De gen. anim.* 4.2 767a22ff.: for male and female “symmetry” is needed to create offspring, this means being mutually compatible.

128 954 b25–31 – the term illness (*nosēma*) is not limited to sickness of the body but includes mental states as well: frenzy a36 – however, not all sickness of this kind is caused by black bile: a37f.

to”, “leaning towards” (*repousi*, 954b28) suggests an inherent tendency of this specific condition to deteriorate. This was already indicated at the beginning of the treatise when the forms of serious illness many exceptional men suffer from were distinguished from a less severe state of nature that is “on the path to” (*repousa*) the pathological conditions described before (953a28–31). Therefore, the distinction between highest creativity on the one hand and some sort of illness in an excessive state of black bile on the other cannot always, and not easily, be maintained. Exceptional men are on the edge, they walk a fine line and are just one step away from a catastrophic development; they are neither in a balanced middle state (see above p. 149–151) nor are they necessarily already ill.¹²⁹ The recommendation contained in the description: “if they don’t pay attention” (954b28) would be heeded from the context of this chapter through diet: by avoiding airy, potentially bloating food, and red wine. According to *Nic. Eth.* 7.15 1154b11, the melancholic is in *constant* need of medical treatment. Temperature probably more than the amount of black bile might respond to some form of treatment, but there is no cure for excessive black bile. Melancholy is a chronic medical condition, and those afflicted need to be under permanent medical care.

When van der Eijk writes “of the in itself paradoxical connection between melancholy as a *disease* [...] and the extraordinary political, philosophical and poetic achievements (*ta peritta*) [...]”,¹³⁰ his reading comes close to the familiar concept of “creative madness” (“Genie ist Wahnsinn”).¹³¹ This understanding does at least not overstate the balanced state of extraordinary men and does not play down the precarious

129 Contra Flashar: Aristoteles. *Problemata Physica*, p. 714f. It is likely that the sickness that can follow a serious melancholic condition does not interfere with, or put an end to, the state of extraordinary accomplishments, cf. Centrone: ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΚΟΣ in Aristotele, p. 336 (“compresenza”).

130 Van der Eijk: *Medicine and Philosophy in Classical Antiquity*, p. 156 (however, *perittos* is in this chapter only applied to men, not their accomplishments, neither *ta peritta* nor *to peritton* [ibid. passim 161–165; 167] is ever used).– The reading of this aspect in *Probl.* 30.1 as “paradox” is older: Klibansky et al.: *Saturn and Melancholy*, p. 17 credit Aristotle with being the first to bring about “the union between the purely medical notion of melancholy and the Platonic conception of frenzy,” and they call this “the paradoxical thesis that extraordinary men were melancholics,” cf. 40: “the apparently paradoxical statement that only the abnormal was great.”

131 Centrone: ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΚΟΣ in Aristotele, p. 335, cited above n. 63.

condition of extraordinary men;¹³² however, it assumes a “connection” between extraordinary accomplishments and disease and disregards the fact that the condition of extraordinary men can still be one step away from illness.¹³³ And more specifically, at *Probl.* 30.1 there is *per se* no link between disease and creativity, and in the terminology of this treatise in particular no link between a manic condition and creativity.

Scholars have argued that *Probl.* 30.1 took up the Platonic position on *mania* in the *Phaidros*.¹³⁴ There, *mania* was made responsible first for the prophetic gifts of the Sibyls, second for the healing of diseases through purifications and mysteries, and third for poetry (244a ff.). Such an understanding of *Probl.* 30.1 might suggest itself from the traditional meaning of the verb *melancholan* which is “to be mad,”¹³⁵ and with this meaning in mind one could read the introductory question of *Probl.* 30.1 concerning the melancholic condition of exceptional men as an echo of, or response to, Plato’s *Phaidros* where “the greatest things for us” are traced back to *mania* (244a7). However, at *Probl.* 30.1 being melancholic is not limited to the notion of manic frenzy. *Mania* is not used here as a general term that could include many facets of being under the influence of black bile but is just one very specific and rather rare state¹³⁶ among many black bile can produce. The particular condition of *mania* as potentially inspiring ‘extraordinary’ creativity in poetry, philosophy or the arts is never stated in *Probl.* 30.1 as it was in Plato, at least not at the beginning of the treatise where we find the most explicit description of this effect of black bile (953a10–32). The second reference to black bile causing men to be “extraordinary” (954b28) reveals specifically that this is a condition beyond the middle range and belongs to the extreme spectrum (see above p. 149–151); however, *mania* is not

132 For this reading see Müri: *Melancholie und schwarze Galle*. p. 22f. (cited above p. 155 with n. 124).

133 More accurate is Centrone: ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΚΟΣ in *Aristotele*, p. 336: “la possibile compresenza die manifestazioni patologiche anche rilevanti ed eccezionalità in senso positive.”

134 Klibansky et al.: *Saturn and Melancholy*, p. 16f. (see quotation above n. 130); Müri: *Melancholie und schwarze Galle*. p. 24; Flashar, *Melancholie und Melancholiker*, p. 62; Theunissen: *Vorentwürfe von Moderne*, p. 4; Tellenbach 8f.; van der Eijk 2005, 156.

135 Müri: *Melancholie und schwarze Galle*. p. 34; *Plat. Rep.* 8 573c9.

136 954a32; a36. It is wrong to speak of “die Dominanz der Manie”: Theunissen: *Vorentwürfe von Moderne*, p. 16.

mentioned among the numerous effects of such a strong condition of black bile cited here. The text had referred to *mania* twice earlier in a short section (954a32–36), first as the result of a large amount of black bile at a high temperature, then as a result of a more serious condition when men are afflicted by “manic or enthusiastic diseases” because of the vicinity of the heat (of black bile) to the area with which one thinks. This condition affects their brain – we would say they “lose their mind,” or “go crazy”¹³⁷ – and in this context an otherwise unknown Syracusan, Marakos,¹³⁸ is said to have been “a better poet” when in a state of ecstasy (954a38) – how good, or bad, was he when he was normal? It is by no means clear that he should be considered exceptional (*perittos*), and that he could be used for the “problem” under investigation. Marakos is not introduced as an example of extraordinary creative poetic ability but placed in a group of people who share the trait of being verbally engaged: they pronounce solemnly words and verses, like Sibyls and the prophetic Bakides, but neither of these groups is considered “extraordinary” (*perittos*), and they and their *mania*, are, therefore, not really pertinent for the “problem” of this chapter.

The Sibyls are examples of persons acting in a state of *mania* both in *Probl.* 30.1 and in the *Phaidros*. Their activity and the others mentioned there, healing of diseases through purifications and mysteries, furthermore writing poetry or being in love,¹³⁹ were traditionally associated with states of frenzy. The notion of frenzy is then in the *Phaidros* extended in its fourth form to include philosophy: if someone pursues philosophy seriously, he is perceived by the many to be disturbed (*parakinōn*) while he is in reality full of god (*enthousiazōn*, 249d2); neglecting the things below he is accused of being in a frenzy (*manikōs diakeimenos*), and this is the best form of enthusiasm and *mania*, and he is the lover of what is beautiful (249d,e).¹⁴⁰ There is no doubt that philosophers are in a state

137 At 953b4 to become *manikos* is the last stage of drunkenness before one sinks into stupor.

138 Flashar: Aristoteles. *Problemata Physica*, p. 720.

139 Cf. *Phaidros* 265a; love as *mania* *Rep.* 3 403a4–6. For the *mania* concept in Plat. *Timaios* see Tellenbach: *Melancholie. Problemgeschichte*, p. 6–8.

140 Starting with the term *philosophos*, Plato at *Rep.* 6 485a10 replaces *philein* (φιλεῖν) with *erān* (ἐρᾶν) and elaborates on this passion by referring to the attitude of a serious lover to be totally committed, s. Schütrumpf: *Magnanimity, Megalopsychia*, and the system of Aristotle’s *Ethics*, p. 244–248. In Plato, this love relationship is only one aspect of being a true philosopher,

of *mania* although Plato differentiated between the negatively perceived charge of the many that philosophers were madmen and his own assessment that they take part in the best form of enthusiasm, something the many fail to realize.

If in *Probl.* 30.1 the state of being melancholic were a *mania* in general terms, one could be tempted to connect the explanation of the source of philosophy, poetry, and prophecy as expressed in the *Phaidros* with *Probl.* 30.1; however, this is not the case. Furthermore, of the areas listed at the beginning of *Probl.* 30.1 in which men are extraordinary, neither politics nor the arts were mentioned in Plato *Phaidros*, nor were heroes like Heracles or Ajax.¹⁴¹ The interest in such a wide range of extraordinary faculties at *Probl.* 30.1 is not inspired by Plato's *Phaidros*.¹⁴² When at *Probl.* 30.1, after the Sibyls, Bakides are mentioned then this reveals independent knowledge of prophetically gifted individuals, but is not an echo of Plato.

Furthermore, in Plato *Phaidros* 244a–245b for every form of *mania* – that of prophetic gift, as that of Sibyls, healing of diseases through purifications and mysteries, poetry, or love – the source is identified: it is inspiration by, or a gift from, gods. In *Probl.* 30.1 the only remark that could be linked to such a concept is *enthousiastikos* (954a36), literally “someone in whom the god is present,” and this adjective modifies here “illness.” However, at *Probl.* 30.1 the god is not the source of this particular condition as in Plato *Phaidros*,¹⁴³ but the form of sickness that is called “enthusiastic” in *Probl.* 30.1 is mentioned here as one more effect

and not a sufficient condition since the “best natures” will be forced to learn the “greatest knowledge” (*Rep.* 7 519c), cf. above p. 132 f. nn. 31–33.

141 Cf. van der Eijk: *Medicine and Philosophy*, p. 165. In the ranking of souls in *Phaidros* 248d, e, there is some overlap with the list at *Probl.* 30.1 953a11, but in the *Phaidros* the philosopher alone shares the highest form of *mania*, 249d4ff.

142 Is not here some irony at work? Are prophecies, healing of diseases through purifications, and poetry really “the greatest things for us” as is claimed at 244a7? This claim fits better the areas listed at the beginning of *Probl.* 30.1 which contains a more dignified selection of serious, highly regarded professions.

143 I stress the difference between Platonic enthusiasm (e.g. *Phaidros* 249e1) and that of Aristotle where the presence of god is not assumed, contra Flas-har: *Aristoteles. Problemata Physica*, p. 717 n. on 953a11. Theunissen: *Vorentwürfe von Moderne*, p. 4, takes a position in between when he declares the “Melancholie der Gottbegeisterten [...] eine deplazierte Reminiszenz”

of the particular condition of black bile. This chapter identifies “sacred disease” as an outdated, religious term for epilepsy which in reality is one effect of black bile (953a16); however, in a different context it holds on to the traditional term of the “presence of god”, although without invoking any religious dimension. *Probl.* 30.1 was preceded in this by Aristotle who no longer perceived “enthusiastic” as religious.¹⁴⁴ Sophocles could in his *Ajax* qualify this hero’s frenzy as divine,¹⁴⁵ and in this play Athena personally explained to Odysseus that she herself drove him into this state (59f.); however, such a religious concept is absent in *Probl.* 30.1 when Ajax’s ecstatic condition is explained by the presence of black bile (953a21f.). Tellenbach argues that this approach of *Probl.* 30.1 “made for the first time questions of a scientific nature possible.”¹⁴⁶

Rather than trying to establish a specific link between Plato *Phaidros* and *Probl.* 30.1, I suggest that the *Phaidros* should be considered just one text that reveals an intense interest in the question¹⁴⁷ of what makes men become leaders in their particular field. One should expand the basis of texts referred to beyond Plato’s *Phaidros*, as the interest in the source of extraordinary accomplishments in the arts and politics shown in *Probl.* 30.1 extends to areas not covered in the *Phaidros*. When dis-

since *Probl.* 30.1 pursues a strategy of “Enttheologisierung;” Tellenbach: *Melancholie. Problemgeschichte*, p. 11: “Entgottung.”

144 Aristotle knows of people who are in this state of enthusiasm, but without claiming the presence of god; music creates the frenzy: *Pol.* 8.5 1340a9–12, see Schütrumpf: *Aristoteles Politik Buch VII–VIII*, p. 613 n. on 1340a11. According to *Rhet.* 3.7 1408b1–20 on certain stylistic devices that fit an emotional speech, in particular if the speaker managed to stir the audience into frenzy (ποιήση ἐνθουσιάζσαι): the frenzy comes from the speaker, not god. The use of these stylistic features is appropriate for poetry since this genre of literature is “inspired” (ἐνθεον γὰρ ἡ ποίησις) – this is enthusiasm, but without god, see below p. 168 with n. 166.

145 611 θεία μανία ξύναυλος.

146 Tellenbach: *Melancholie. Problemgeschichte*, p. 10: “[...] (*hat*) *Fragestellungen naturwissenschaftlicher Art erstmals ermöglicht*” (italics Tellenbach).

147 Flashar: *Aristoteles. Problemata Physica*, p. 714f.: “Im ganzen bedeutet die Fragestellung eine Neuaufnahme der alten Frage, die Platon im *Phaidros* 244 A ff. gestellt hat, ob alle großen Güter den Menschen durch göttliche Begeisterung zuteil werden, wenn auch Ziel, Methode und Begründung jetzt anders ist. Es ist interessant, dass diese Frage für Ar. (= Aristoteles, E. S.) so gut wie gar keine Bedeutung hat, Theophr. also über Ar. auf Platon zurückgreift.”

Discussing the explanation of causes of exceptional greatness, I will limit myself to the view of the requirement for a technical craft and the gifts of poets and/or politicians in a few passages in Plato before finally turning to Aristotle's position concerning some of the issues discussed by Plato and in *Probl.* 30.1.

Already in the *Apol.*, Plato deals with some of the occupations that are mentioned in the introductory question in *Probl.* 30.1. Socrates, who wants to prove the oracle about his wisdom wrong, first approaches a politician only to find out that the politician does not know what he claims to know, and then Socrates moves on to poets (22a8). He realizes that they do not write "based on knowledge, but on their nature and in a state of religious frenzy just like those who deliver oracles."¹⁴⁸ In Athenian craftsmen Socrates claims to have found knowledge of their specific crafts but not the knowledge required for the most important tasks.¹⁴⁹ If one adds that Socrates expresses that he has committed himself to a life of search for wisdom, that is, to philosophy (28e; 29c,d), one finds in the *Apol.* all four areas listed that will be discussed at the beginning of *Probl.* 30.1. Important for a comparison between these two texts are the three aspects in the characterization of poets by Plato: knowledge, nature, and religious frenzy. The author of *Probl.* 30.1 would actually agree with Socrates that poets write because of their nature, but in Plato this is the wrong basis because they should rather possess knowledge¹⁵⁰ and apply it to poetry (and politics) whereas at *Probl.* 30.1 nature is not contrasted with a different and true requirement a poet should possess; nature is not only accepted where it was rejected in Plato but the purpose of the treatise *Probl.* 30.1 is to establish and prove nature as the one and only cause of all melancholic conditions,¹⁵¹ including exceptional poetic creativity. If the author of *Probl.* 30.1 knew about Plato, he decided not to follow his criticism of nature as a source of poetic creativity,

148 22b8 ἔγνω ὄν αὐτὸ καὶ περὶ τῶν ποιητῶν ἐν ὀλίγῳ τοῦτο, ὅτι οὐ σοφία ποιοῖεν ἃ ποιοῖεν, ἀλλὰ φύσει τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες ὥσπερ οἱ θεομάντεις καὶ οἱ χρησμοδοί.

149 22c9–e1. In *Prot.* Plato repeats this judgment and goes beyond it when he points out that the members of the Athenian assembly will not put up with the advice on building houses or ships unless those who speak are actually masters of their trade who can point to their teachers (319b5–d6).

150 The section on poets continues the one on politicians who did not possess knowledge, *Apol.* 21c3ff.

151 See above p. 129 n. 10; pp. 136–141.

but to reinstate it, and not simply by claiming that nature is the proper source of poetry but by placing it into the context of a comprehensive physiological theory of the working of black bile.

The last aspect in the remark about poetry in *Apol.*, religious frenzy, becomes a dominant theme in Plato according to whom the poetic inspiration is god-sent. In the *Ion* 534b3ff., Socrates gives a description of the poet's creativity:

“For a poet is a light and winged and sacred thing and is unable ever to start writing poetry until the god dwells in him¹⁵² and he is out of his mind, and reason is no longer in him: every man, as long as he retains possession of his mind, is powerless to write poetry or chant an oracle. Seeing then that it is not by art that they compose [...] each is able by a divine dispensation only to compose that to which the Muse has stirred him [...] it is not they who utter these words of great value, when they are out of their wits, but it is God himself who speaks and addresses us through them.”

He then refers to a certain Tynnichus from Chalcis who was not known for any poetry at all but wrote a hymn that is

“[...] almost the finest song we have, simply - as he says himself - ‘an invention of the Muses.’ For the god, as it seems to me, intended him to indicate to us that we should not doubt that these fine poems are not human or the work of men, but are divine and the work of gods; and that the poets are merely the interpreters of the gods, held down by whomever each is held down. To show this, the god on purpose sang the finest of songs through the weakest of poets: or do you not think my statement true, Ion?

Ion: ‘Yes, by Zeus, I do: [...] I believe it is by divine dispensation that good poets interpret to us these utterances of the gods’¹⁵³.

152 *Entheos*, see above n. 143; 144; below n. 166.

153 “[...] by a divine dispensation, each is able only to compose that to which the Muse has stirred him, this man dithyrambs, another laudatory odes, another dance-songs, another epic or else iambic verse; but each is at fault in any other kind. For not by art (*technē*) do they utter these things, but by divine influence; since, if they had fully learned by art to speak on one kind of theme, they would know how to speak on all. And for this reason God takes away the mind of these men and uses them as his ministers, just

The message of this heavily sarcastic section is that the poet is the medium, and there is no capacity within humans that could have played a role in poetic creativity – hence the paradox that the weakest poets produce the finest songs. Here, “nature” as the source of poetic talent as in the *Apol.* is no longer mentioned – if it were it would be rejected. This view also requires that for the poet, loss of mind is a prerequisite of poetic productivity. The idea expressed here comes close to first creating a mental vacuum which the gods then fill. It is one thing to claim that the gods inspire the poets to produce poetry, but it is an – insulting – addition to state that this is only possible after the mind of poets has been taken away. The poet is not within his powers when he produces poetry. The physical nature of the divine power that is exerted over poets¹⁵⁴ is expressed by the word “hold down”¹⁵⁵ which might come from wrestling.

In the dialogue *Meno*, Socrates acknowledges that politicians – another group considered both in the *Apol.* and in *Probl.* 30.1 – get things right, and since they do not possess knowledge, their success must have a different source: exactly (and expressed with the very same words) as the poets in the *Apol.* 28b8, politicians are compared in *Meno* to soothsayers and men who utter oracles, men who “have god within them.”¹⁵⁶ The analogies refer to certain everyday religious practices; this form of

as he does soothsayers and godly seers, in order that we who hear them may know that it is not they who utter these words of great price, when they are out of their wits, but that it is God himself who speaks and addresses us through them” (534b–d) – translation after W. R. Lamb, *Plato*, vol. 9, Cambridge, MA 1925.

154 A related experience is that of rhapsodic performances of epic poetry. In *Ion* 535a4 the rhapsode Ion explains to Socrates that “he believes that good poets pass on their ideas by divine allocation (θεία μοίρα) from the gods.” The rhapsode acts under the same divine dispensation as a poet or those who give oracles.

155 *Ion* 536c1 οὐ γὰρ τέχνη οὐδ’ ἐπιστήμη περι’ Ὀμήρου λέγεις ἃ λέγεις, ἀλλὰ θεία μοίρα καὶ κατοκωχῆ, ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες, cf. d3; 542a5 θεία μοίρα κατεχόμενος; *Meno* 99d3 κατεχομένους ἐκ τοῦ θεοῦ. Cf. Xen. *Symp.* 1.10; Arist. *Eud. Eth.* I 1 1214a22; 2.8 1225a27, translated as “Wahnbegeisterten” by Dirlmeier: *Aristoteles Eudemische Ethik*, in: *Aristoteles in deutscher Übersetzung*, vol. 7, ²1969, p. 36.

156 99b9–d6 – *enthousiōntes* c4; *enthousiazēin*; “under divine breath”, *epipnous*; “held down by god”, *ketechomenous ek tou theou*, d3.

an “experience of the divine” is real, and one could refer to Athenian examples for the influence of soothsayers in politics.¹⁵⁷

The common theme of these and other Platonic texts is the interference of the divine, in a form of frenzy, expressed in the *Phaidros* as a gift received by humans.¹⁵⁸ Dodds wrote:

“a) [...] Plato perceived [...] poetic creation [...] (as) being ‘given’ *ab extra*; b) That the traditional religious explanations of these phenomena were [...] accepted by him provisionally, not because he thought them finally adequate, but because no other language was available to express that mysterious ‘givenness’.”¹⁵⁹

Dodds makes Plato appear somehow skeptical about the religious imagery he used. Was there really no other language available to Plato to describe the creative process, or could it be that Plato knew of no other concept, or that he considered this imagery as completely adequate?¹⁶⁰ Dodd’s description is correct in that the poetic inspiration comes from outside,¹⁶¹ and that the poet cannot control it.

Plato’s view that poets are creative under the spell of divine inspiration has two aspects. First, it trivializes poetry and reduces poets to

157 According to Thucydides *Hist.* 8.1.1, after learning about the disaster in Sicily, the Athenians were angry about the χρησολόγοις τε καὶ μάντεσι who had given them hope of victory through divinations – while Plato at *Meno* 99b9ff. – generously, and maybe not completely seriously – suggests that the same men (χρησιμωδοί τε καὶ οἱ θεομάντεις) are right and successful; he denies them knowledge.

158 θεία δόσει διδομένης: *Phaidros* 244a8.

159 Dodds: *The Greeks and the Irrational*, p. 217f.

160 Given his low opinion of politicians none of whom was a philosopher to meet his ideal of a philosopher king, and given his low opinion of poets whom he sends away from the gates of his city in *Rep.* book 10, it makes perfect sense to place them in the company of religious quacks who pretend to know something about the plans of the gods or the future when they obviously did not. It should be noted that at *Phaidros* 248d2ff., in the ranking of occupations in which the philosopher occupies the first, and a king the second place, the poet comes only sixth, ahead of a craftsman, sophist and tyrant.

161 Cf. *Laws* 4 719c ποιητής, ὅποταν ἐν τῷ τρίποδι τῆς Μούσης καθίζηται, τότε οὐκ ἔμφρων ἐστίν, οἷον δὲ κρήνη τις τὸ ἐπιὸν ῥεῖν ἐτοιμῶς ἔᾶ.

religious quacks of the sort of soothsayers one finds in reality. Second, and on a very different level, it attributes true creativity to a source that transcends ordinary human abilities, to a sort of divine inspiration that it is outside of the person's control who is inspired: Tynnichus of Chalcis wrote only one famous paean when he was chosen by gods to become inspired. By contrast, in *Probl.* 30.1 the source of exceptional accomplishments is a physiological condition, and the state in which men produce exceptional works cannot be fleeting, it must be of a more stable nature. It seems highly unlikely that *Probl.* 30.1 referred to these Platonic accounts of the qualification of poets, politicians, and craftsmen.¹⁶² Nevertheless, they are important since they reveal a theoretical interest in the source of these activities. To this interest, *Probl.* 30.1 adds a new consideration, and one without precedent, by tracing all exceptional achievements back to *black bile*.

Aristotle shares this interest. He wrote the *Poetics*, that is the *technē poiētikē*, the *Rhetoric* and *Politics*, and in doing so he shared with Socrates/Plato, who found *technē* lacking in poets (*Io* 533e6; 534b8) and politicians, the expectation about the prerequisites for mastering these crafts. At two occasions in *Poet.*, Aristotle says something about the source of poetic accomplishments. He praises the ingenious idea of Homer not to write in the *Odyssey* everything that happened to Odysseus, but to focus on *one* action, and to do the same in the *Iliad*. Aristotle did not refer here to divine inspiration Homer might have received, but adds that Homer did this either because of *technē* or nature¹⁶³ – these were the alternatives of the sources of poetic creativity mentioned in Plato. Homer might owe this ingenious idea to nature, and Aristotle might prefer this alternative, because who could have taught Homer this *technē* if he was

162 Flashar: Aristoteles. *Problemata Physica*. p. 717 n. on 953a11, establishes the connection between *Probl.* 30.1 and Plato by referring not only to *Ion* 533d ff. for poetry but to *Meno* 99d for politics as well. Should one assume that *Probl.* 30.1 when identifying the areas in which men were extraordinary through black bile drew on different dialogues of Plato, *Apol.*, *Meno*, *Phaidros*? This seems unlikely.

163 Arist. *Poet.* 8 1451a22 ὁ δ' Ὅμηρος ὡς περ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει καὶ τοῦτ' ἔοικεν καλῶς ἰδεῖν, ἥτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν. Regarding van der Eijk's thesis that Aristotle's views can be fully reconciled with *Probl.* 30.1 (van der Eijk: *Medicine and Philosophy*, p. 160–167) it should be objected that *Probl.* 30.1 does never consider the alternative *technē*.

the first to write not only epic poetry but tragedy and comedy as well?¹⁶⁴ But, for later poets who wrote in a genre, like tragedy, that was already well established, there is a lot to be said for the need of *technē* which has analyzed and evaluated existing works and then shares the result of this analysis in a *technē poētikē* – the same is true for rhetoric; here politicians might benefit from a *technē rhētorikē*.

Aristotle is more specific about the personal conditions for successful poetry when he discusses an emotional similarity of poet and the characters he has to describe. In *Poet.* ch. 17, he considers:

“[...] in states of emotion those as most convincing (*pitthanōtatoi*) who (write) from the same nature (as the characters of the play), and one who is agitated storms, one who is angry rages, with the most life-like reality. Hence poetry is the work either of a man who possesses natural talent (*euphuēs*) or who is in a state of frenzy (*manikos*). In the first case they are impressionable, in the other ecstatic.¹⁶⁵

When it comes to the most persuasive presentation of emotions, *technē* is not mentioned as it was before in a different context in the case of Homer; the source of this particular gift is now “nature” with the addition of two alternatives: either “impressionable” (*euplastos*) or ecstatic. The former refers to someone who *naturally* assumes the emotional condition of the characters he represents and who makes the emotions of his characters his own. The second option is that of madness or of being “outside of oneself,” in a state of ecstasy.¹⁶⁶ This alternative does not differ from the way Plato described poets and rhapsodes except for one important aspect: Aristotle cuts off the religious dimension since

¹⁶⁴ *Poet.* 4 1448b34ff.

¹⁶⁵ Arist. *Poet.* 17 1455a30–34 – the last sentence in the translation of S. Butcher, Aristotle’s Theory of poetry and fine art, 1951, p. 63: “Hence poetry implies either a happy gift of nature or a strain of madness. In the one case a man can take the mould of any character; in the other, he is lifted out of his proper self,” διὸ εὐφροῦς ἢ ποιητικὴ ἐστὶν ἢ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοὶ οἱ δὲ ἐκστατικοὶ εἰσιν.

¹⁶⁶ Cf. J. W. v. Goethe: West-östlicher Divan. Hafis Nameh. Buch Hafis, Anklage: “Der Poet [...], er der immer nur im Wahnsinn handelt”, ‘the poet who always acts in frenzy only.’

there is no divine inspiration. He avoids in *Poet.* the word enthusiasm.¹⁶⁷ The word Aristotle uses, *manikos* (μανικός) is also, according to *Probl.* 30.1, one effect black bile can have,¹⁶⁸ and it was pointed out above (p. 158f.) that this condition does not produce extraordinary men – only one poet is said to have written better poetry when he was in this state, however, we don't know how good it was, and the fact that he is otherwise unknown suggests that he was not one of the greatest, the *perittoí*, poets.

What Aristotle actually offers in *Poet.* 17 as the alternatives of the natural gift of a good poet, we find in the very same words at *Probl.* 30.1: “gifted by nature” (*euphuēs*) and *manikos*.¹⁶⁹ It is hard to assume a coincidence.¹⁷⁰ However, at *Probl.* 30.1, they are not the qualities that enable extraordinary accomplishments, e.g. of the poets whom *Probl.* 30.1 includes among extraordinary men, *perittoí* (953a11). This fact suggests that the author of *Probl.* 30.1 in his concept of extraordinary accomplishments is not aware of, or responding to, the Aristotelian work on poetry – apart from the fact that only in *Probl.* 30.1, not in Arist. *Poet.*, these qualities are traced back to the condition of black bile.

Very much the same is true for another similarity in the arguments of *Probl.* 30.1 and Aristotle. At *Rhet.* 2.15 1390b24 he states:

“For in families of men there is a kind of harvest as in the produce of the field; sometimes, if the family is good, for some time *exceptional men* (*andres perittoí*) are born among them, and then it declines. Families with great talent (*euphuēs*) deteriorate into characters of a rather maniac sort, as the descendants of Alcibiades and the elder Dionysius; those that are stable deteriorate into foolishness

167 Differently in *Pol.* 8.7 1341b34 where enthusiastic melodies have nothing to do with the etymological root “god”, these are melodies composed by humans that stir up a frenzy, *entheos*, cf. above n. 143; 144.

168 954a32; a36; cf. the effect of extreme drunkenness 953b4.

169 *Probl.* 30.1 954a31f. ὅσοις δὲ λίαν πολλὴ καὶ θερμὴ, μανικοὶ καὶ εὐφρεῖς.

170 Among the options to consider is a. that there existed a discussion about the causes of artistic creativity which independently Aristotle at *Poet.* 17 and the author of *Probl.* 30.1 referred to, or b. and less likely, that the author of *Probl.* 30.1 knew Aristotle *Poet.*

and stupidity, as the descendants of Cimon, Pericles, and Socrates.”¹⁷¹

Again we find in Aristotle a whole cluster of terms used later in *Probl.* 30.1: the existence of extraordinary men, the proximity of gifted nature (*euphuēs*) and a maniac personality, and the possibility that an extraordinary quality can decline either in the direction of maniac behavior or dullness as these are the opposite options in *Probl.* 30.1. Here Aristotle seems very close to the concepts of *Probl.* 30.1: as in that text, exceptional quality is at risk to degenerate, however, one needs to stress that at *Rhet.* 2.15 black bile is never referred to¹⁷² and that Aristotle in the *Rhet.* does not discuss *exceptional men* in the context of intellectual or artistic creativity, e.g. as an orator, but discusses it in his chapter on nobility, as one of the goods of fortune, in the context of decline within prominent families, a subject in which he shows interest elsewhere.¹⁷³ All men listed in *Rhet.* 2.15, except for Socrates, were politicians or generals. The cause for being exceptional in a broader sense that would include literature and the arts as in *Probl.* 30.1 is not Aristotle’s interest here or anywhere else.¹⁷⁴ When he writes about men engaged in poetry or rhetoric, he seems to set the bar lower because he does not require natural gifts so

171 *Rhet.* 2.15 1390b24 ἐνίστε ἄν ἢ ἀγαθὸν τὸ γένος, ἐγγίνονται διὰ τινος χρόνου ἄνδρες περιττοί, κάπειτα πάλιν ἀναδίδωσιν. ἐξίσταται δὲ τὰ μὲν εὐφυᾶ γένη εἰς μανικώτερα ἤθη, οἶον οἱ ἀπ’ Ἀλκιβιάδου καὶ οἱ ἀπὸ Διονυσίου τοῦ προτέρου, τὰ δὲ στάσιμα εἰς ἀβελτερίαν καὶ νωθρότητα, οἶον οἱ ἀπὸ Κίμωνος καὶ Περικλέους καὶ Σωκράτους. A very different understanding of this passage in van der Eijk: *Medicine and Philosophy*, p. 166.

172 Rapp: Aristoteles. *Rhetorik*, Part II, p. 708 n. on 1390b29 points out that the same result of such changes is already found in Plat. *Polit.* 310d,e – in the context of degeneration in families that possessed a positive quality. Rather than reading into Aristotle something found in a later text it makes more sense to explain him against the background of something he must have known, e.g. Plato’s *Polit.*

173 Arist. *Pol.* 3.15 1286b22–27.

174 Cf. Centrone: ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΚΟΣ in Aristotele, p. 339. He points out that if Aristotle had had an interest in this subject there weren’t opportunities lacking to allude to the connection between the condition of black bile and extraordinary men. I would add: there would have been opportunities for Aristotle to trace other behaviors mentioned in *Probl.* 30.1 to the condition of black bile. Centrone argues that Aristotle ‘probably ignored’ (“aveva

that poets or orators become exceptional. The value of possessing talent for the area one pursues is recognized, but maybe because the bar is set lower, nature loses its paramount importance; a solid *technē* in politics, poetry, and the arts or crafts can go a long way in order to be successful, and that is why Aristotle wrote these treatises. As in his ethical theory, nature is not sufficient to produce a good character: education, that is, influence from outside through capable guidance, acts on men who possess the natural capacity to develop virtues (*Nic. Eth.* 2.1.1103a23–26). In the *Pol.* Aristotle, at least to a certain degree, plays down *phusis* when he states that having certain natural abilities does not help for becoming a good man (7.13.1332a41–b7). The focus on nature in *Probl.* 30.1 is not an Aristotelian concept (see above n. 10).

“Gifts, who would not have them?
Talents—a toy for children,
Seriousness alone makes a man,
Industry alone a genius.”
(Th. Fontane, *Under a portray by Adolf Menzel*)

“Gaben, wer hätte sie nicht?
Talente – Spielzeug für Kinder,
Erst der Ernst macht den Mann,
Erst der Fleiß das Genie.”
(Th. Fontane, *Unter ein Bildniß Adolf Menzels*¹⁷⁵).

This is Prussian, sober, and Aristotelian. The author of *Probl.* 30.1 does not address this aspect of “Ernst” und “Fleiß”, “seriousness and industry”, and the silence means that he did not recognize them as a factor in the creation of exceptional men. For this, he made only the specific mixture of temperature of a large amount of black bile responsible so that the exceptional accomplishments of men in philosophy, politics, poetry, and the arts are rooted in their nature, that is, in their physiological condition. Plato made Socrates remark in *Apol.* that poets write only from their nature and divine frenzy, and in the *Ion* he adds that they do

probabilmente trascurato”, p. 339) the explanation of the phenomenon of being a genius.

175 Theodor Fontane: *Gedichte*, vol. 1, Berlin 1989, 275.

not possess *technē*.¹⁷⁶ In this conceptual tradition, Aristotle wrote such *technai*, paying little attention to natural talent. The author of *Probl.* 30.1 knows only nature as the source of exceptional accomplishments – not a happy nature, but a dangerously excessive state that could easily lose its balanced mixture and turn into serious illness if one does not pay attention. And this might be one of the important insights of this chapter: being exceptional comes at very high costs because these men suffer from a borderline imbalance of their physical condition. A less excessive state of the black bile could still produce respectable accomplishments,¹⁷⁷ but nothing out of the ordinary, nothing extraordinary.

BIBLIOGRAPHY

Centrone, Bruno ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΚΟΣ in Aristotele e il *Problema* xxx 1. In: B. Centrone: *Studi sui Problemata Physica Aristotelici*, Naples 2011, 309–339.

Denniston, John D. *The Greek Particles*, Oxford ²1966.

Dodds, Eric R. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley 1951.

Flashar, Hellmut *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*. Berlin 1966.

Flashar, Hellmut *Aristoteles. Problemata Physica*. In: *Aristoteles Werke*. In deutscher Übersetzung, Bd. 19, Berlin ²1975.

Hett, Walter S. *Aristotle Problems*. Books XXII–XXXVIII; with an English translation, Cambridge Mass. 1937 (repr.)

Klibansky, Raymond – Panofsky, Erwin – Saxl, Fritz *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*. London 1964.

Kühner, Raphael – Gerth, Bernhard *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*. Hannover ³1898 (repr. 1966).

Liddell, Henry George – Scott, Robert – Jones, Henry Stuart *Greek-English Lexicon*. Oxford ⁹1996.

176 According to *Phaidros* 245a5ff. a poet who lacks madness and believes he could be a respectable poet through *technē* remains obscure. This position needs to be seen in light of the later rather low ranking of poets, on place 6, see above n. 160. Murray: *Plato on poetry*, p. 12, sums up her chapter “Poetry and Inspiration” (6–12): “It is the poet’s lack of knowledge which P. consistently attacks.”

177 954a39ff., see above pp. 146–148.

Mayhew, Robert Aristotle. Problems, books 20–38. Edited and translated, Cambridge MA 2011.

Murray, Penelope (ed.) Plato on poetry. Ion. Republic 376e–398b. Republic 595–608b, Cambridge 1996.

Müri, Walter Melancholie und schwarze Galle. In: *Museum Helveticum* 10 (1953), p. 21–38.

Rapp, Christof Aristoteles Rhetorik, in: *Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung*, Vol. 4, 2 parts, Berlin/Darmstadt 2002.

Regenbogen, Otto Theophrastus, *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Suppl. VII (1940), p. 1402–1403.

Schütrumpf, Eckart Aristoteles. Politik Buch I, übers. und erläutert, in: *Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung*, Vol. 9, part 1, Berlin/Darmstadt 1991.

Id. Aristoteles Politik Buch VII–VIII, in: *Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung*. Vol. 9, part 4, Berlin/Darmstadt 2005.

Id. Praxis und Lexis. Ausgewählte Schriften zur Philosophie von Handeln und Reden in der klassischen Antike, in: *Palingenesia* vol. 95, Stuttgart 2009.

Id. Magnanimity, *Megalopsychia*, and the system of Aristotle's Ethics. In: *Praxis and Lexis* 2009, p. 241–250.

Tellenbach, Hubertus Melancholie. Problemgeschichte: Endogenität, Typologie, Pathogenese, Klinik. Berlin 4 1983.

Theunissen, Michael Vorentwürfe von Moderne: antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters. Berlin/New York 1996.

Van der Eijk, Philip J. Aristoteles über die Melancholie. In: *Mnemosyne* 43 (1990), p. 33–72.

Id. *Medicine and Philosophy in Classical Antiquity: Doctors and Philosophers on Nature, Soul, Health and Disease*. Cambridge 2005.

 ABBREVIATIONS

Arist.	Aristotle
<i>De gen. anim.</i>	<i>On the generation of animals</i>
<i>Eud. Eth.</i>	<i>Eudemean Ethics</i>
<i>Nic. Eth.</i>	<i>Nicomachean Ethics</i>
<i>Met.</i>	<i>Metaphysics</i>
<i>Phys.</i>	<i>Physics</i>
<i>Poet.</i>	<i>Poetics</i>
<i>Pol.</i>	<i>Politics</i>
<i>Rhet.</i>	<i>Rhetoric</i>
<i>Somn.</i>	<i>On Sleep</i>
Hippocrates	
<i>Aphorism.</i>	<i>Aphorisms</i>
<i>Nat. hom.</i>	<i>On the nature of man</i>
Homer	
<i>Il.</i>	<i>Iliad</i>
Plat.	
<i>Apol.</i>	<i>Apology</i>
<i>Gorg.</i>	<i>Gorgias</i>
<i>Polit.</i>	<i>Politikos</i>
<i>Rep.</i>	<i>Republic</i>
Xen.	
<i>Mem.</i>	<i>Memorabilia of Socrates</i>
<i>Symp.</i>	<i>Symposion</i>

MARIA MOOG-GRÜNEWALD

PETRARCAS SECRETUM

ANMERKUNGEN ZU EINEM GRÜNDUNGSTEXT

POIETISCHER MELANCHOLIE

Petrarcas Secretum (De secreto conflictu curarum mearum) ist ein Schlüsseltext zum Verständnis der Genese der Melancholie in der Frühen Neuzeit und deren Folgen für die Ästhetik, die Kunst und die Literatur der Moderne. Denn hier ist das der Melancholie inhärente Moment des Schöpferischen keineswegs (mehr) medizinisch-humoralpathologisch begründet, sondern sündentheologisch. Genau hierin liegt das Skandalon des Secretum, zugleich seine ungeheure Faszination: Theologisch-philosophische Reflexion ist die Voraussetzung einer poiетischen Melancholie, die ab dem 18. Jahrhundert geradezu zum Signum moderner Literatur und Kunst wird.

Die Antwort auf die allzu bekannte und immer erneut angeführte Frage des Aristoteles, warum »sich alle außergewöhnlichen Männer in Philosophie oder Politik oder in den Künsten als Melancholiker« erwiesen¹, ist eine Antwort der Medizin, näherhin der Humoralpathologie: Der Grund liege in einer Störung des organischen Säftehaushaltes infolge eines Übermaßes der schwarzen Galle. Melancholie sei mithin eine Krankheit, deren Symptome Verstimmungen und Angstzustände einerseits, Hochgefühle und Ekstasen andererseits seien – im ganzen Symptome des Genies. Diese Erklärung kennt – zumindest in den westlichen Kulturländern – eine staunenswerte Karriere, in der Epoche der Renaissance² insbesondere, sodann in der Moderne – von

¹ Aristoteles: *Problemata Physica* XXX,1.

² Einschlägig nach wie vor: Klibansky/Panofsky/Saxl: *Saturn und Melancholie*.

Goethe³ bis hin zu Thomas Mann⁴ und darüber hinaus. Allerdings trifft eine andere, in Voraussetzung und Folge höchst intrikate Begründung den Sachverhalt weitaus angemessener: die theologisch-philosophische.⁵ Sie wird im *Secretum* des Francesco Petrarca wohl erstmals formuliert – und dies in einer der Komplexität dieser Frage höchst adäquaten Reflexion. Es verlohnt, das *Secretum* noch einmal zu lesen⁶ – mit Blick auf das Verhältnis von Melancholie und Kreativität.

|

Petrarcas *Secretum* ist ein kleines, in lateinischer Sprache verfaßtes Werk. Bereits Georg Voigt kennzeichnet es gegen Ende des 19. Jahrhunderts als »Schlüssel zu allen andern Werken Petrarcas und die Krone derselben«⁷; demgemäß sind die Äußerungen zum *Secretum* zahlreich, die Aspekte, unter denen es gesehen wird, vielfältig, die Einzelergebnisse in der Regel überzeugend, auch scharfsichtig. So ist denn auch erkannt, daß das *Secretum* nicht allein eine zentrale Bedeutung hat für das Verständnis der übrigen Werke Petrarcas, daß es zudem einen eminent paradigmatischen Charakter hat für die Kenntnis der Epoche, in der

3 Hier ist vor allem an *Torquato Tasso. Ein Schauspiel* zu denken. Siehe dazu u. a. Moog-Grünwald: Tassos Leid, passim.

4 Siehe dazu bspw. Rütten: Krankheit und Genie, passim.

5 Daß diese theologisch-erkenntnistheoretische Fundierung immer wieder von der medizinisch-humoralpathologischen verdrängt wurde und wird – und dies sowohl in der Kulturphilosophie, der Literatur- und Kunstwissenschaft und schließlich in den Werken der Kunst und Literatur selbst –, zeugt einmal mehr von der Verdrängung des allererst jüdisch-christlichen Fundaments der europäischen Kultur.

6 Ganz im Gegenteil liegt zum *Secretum* und seinem Umfeld eine außerordentlich umfangreiche Forschung vor. Besonders hervorzuheben ist Küpper: »Das Schweigen der Veritas«, der nicht nur die vorausgehende Forschung, soweit sie von Belang ist, ausführlich diskutiert und in den eigenen Ausführungen reflektiert, vielmehr zu Erkenntnissen kommt, die vor allem aufgrund der differenzierten Auseinandersetzung mit theologischen und philosophischen »Praetexten« überzeugen. Außerdem Regn/Huss: Pluralisierung von Wahrheit im Individuum. Wichtige Titel insbesondere jüngerer Datums finden sich in der Bibliographie der *Secretum*-Ausgabe von Regn/Huss.

7 Voigt: Die Wiederbelebung des classischen Alterthums, S. 133.

es entstanden ist, und das heißt für die Bestimmung des höchst komplexen Verhältnisses zwischen Mittelalter und Renaissance, allgemeiner zwischen Antike und Moderne, jeweils verstanden als *longue durée*. Doch darüber hinaus – und hierin bestünde der kleine Schritt über das bislang Gesehene hinaus – ist das *Secretum* ein Schlüsseltext zum Verständnis der Genese der Melancholie in der Neuzeit und deren Folgen für die Ästhetik, die Kunst und die Literatur der Moderne. Denn hier ist das der Melancholie inhärente Moment des Schöpferischen keineswegs (mehr) medizinisch-humoralpathologisch begründet, sondern sünden-theologisch. Genau hierin liegt das Skandalon des *Secretum* – nicht nur für dessen Zeitgenossen.

Petrarca hat das *Secretum* zwischen 1347 und 1353 verfaßt, überarbeitet, abschließend redigiert⁸. Das *Secretum* ist ein fiktiver Dialog zwischen ›Augustinus‹ und ›Franciscus‹. Die Figurennamen verweisen *prima vista* auf den Kirchenvater Augustinus und auf Francesco Petrarca selbst. Doch eine eindeutige Zuordnung der beiden Dialogpartner auf die historischen Personen ist ebenso wenig möglich wie überhaupt eine klare Trennung der beiden textinternen Figuren sich verbietet – darauf weist bereits der ungekürzte Titel des Dialogs: *De secreto conflictu curarum mearum*. Es geht um ein Ich, das in den beiden Figuren ›Augustinus‹ und ›Franciscus‹ zugleich repräsentiert ist und dessen innerer Widerstreit (›secretus conflictus‹) als (Streit)Gespräch⁹ dieser beiden Figuren ausgetragen wird. Gegenstand des Widerstreits sind die ›curae‹ des Ich. ›Cura‹ bedeutet nicht so sehr ›Sorge‹, ›Kummer-nis‹ – wie man in den Übersetzungen liest –, vielmehr trifft hier die erste und hauptsächliche Bedeutung des lateinischen Wortes ›cura‹ zu: ›Bemühung‹, ›Bestrebung‹ im Sinne des griechischen Epimeleia.

⁸ Zu Geschichte und Datierung des *Secretum* siehe die ausführlichen Darlegungen von Enrico Fenzi in der Einleitung zu der von ihm besorgten Ausgabe: Francesco Petrarca: *Secretum / Il mio segreto*, S. 5–77.

⁹ Üblicherweise wird ›de secreto conflictu‹ übersetzt mit ›über den geheimen Konflikt‹; in dem Wort ›conflictus‹ wird ein Schlüsselbegriff gesehen, »der auf das im ganzen Mittelalter weitverbreitete Streitgedicht [verweist], in dem gegensätzliche Positionen vorzugsweise im Rahmen allegorischer Debatten ausdiskutiert wurden« (Regn/Huss: Pluralisierung von Wahrheit, S. 510; siehe dazu auch Föcking: ›Dyalogum quendam‹). Aber – und dies räumen Regn/Huss ein – es ist nur »der Hintergrund, vor dem das *Secretum* seine spezifische historische Kontur erhält« (ebd.).

Worum es geht, ist demnach die ›cura sui‹, die Sorge um sich selbst¹⁰. Was immer in den einzelnen Dialogpartien, verteilt auf zwei Figuren, zur Sprache kommt: es ist Teil der Überlegungen, Verwerfungen, Entschließungen des Autors, zugleich Francesco Petrarca¹¹. Diese Überlegungen, Verwerfungen, Entschließungen werden in der Form eines Dialogs, ja Streitgesprächs, inszeniert; doch tatsächlich handelt es sich um einen Monolog, den das Ich – Francesco Petrarca – mit sich selbst führt und zur Sprache bringt.

Das *Secretum*¹² hat drei Teile und ein Vorwort, ›Prohemium‹ überschrieben. Die drei Hauptteile könnten als Triptychon gelesen werden, auf dessen Flügel und Mittelteil die Quintessenz des in den jeweiligen Dialogpartien zur Sprache Gebrachten wie folgt geschrieben wäre – von links nach rechts, wobei die räumliche Folge auf die zeitliche Abfolge¹³ zu weisen hätte: Gottes- bzw. Weltverlust – Acedia bzw. Melancholia – schöpferische Selbstbestimmung.

Das ›Prohemium‹ klärt die Situation: Es ist Nacht; das Ich ist – wie oft – umgetrieben von Gedanken um Sinn und Ziel menschlicher Existenz; Angst nimmt ihm den Schlaf. Da erscheint ihm ein weibliches Wesen, *mulier quedam inenarrabilis etatis et luminis* (8). Sie richtet an den

10 Erneut wird eine Tradition, die mittelalterliche Soliloquien-Tradition, aufgerufen, näherhin deren einflußreichsten Modelle, die *Soliloquia* des Augustinus sowie die *Consolatio philosophiae* des Boethius, und in dem entscheidenden Punkt verändert: das mit sich selbst dialogisierende Ich, verteilt auf die Figuren ›Augustinus‹ und ›Franciscus‹, ist die einzige und entscheidende Instanz. Indem ›Veritas‹ im ›secretus conflictus‹ erscheint, verweist sie auf ›Ratio‹ (*Soliloquia*) und ›Philosophia‹ (*Consolatio philosophiae*) als Modelle; indem sie schweigt, verabschiedet sie die Modelle. Die Differenz zur spätantiken und mittelalterlichen Tradition wird durch dieses Verfahren ebenso deutlich wie die Bezugnahme zur antiken Gattung der Selbstbetrachtung. (Siehe dazu weiter unten sowie Anm. 16.)

11 In diesem Fall ist es durchaus sinnvoll, zwischen Autor des Werks und der realen Person, die das Werk verfaßt hat, nicht allzu streng zu unterscheiden.

12 Im folgenden zitiere ich mit Angabe der Seitenzahl(en) direkt hinter dem Zitat aus Francesco Petrarca: *Secretum meum* – Mein Geheimnis. (Der lateinische Originaltext basiert unter Abgleichung mit anderen Ausgaben auf Francesco Petrarca: *Il mio segreto*, a cura di Ugo Dotti, Milano 2000.)

13 Die drei Tage, an denen vorgeblich die drei Gespräche zwischen ›Augustinus‹ und ›Franciscus‹ statthaben, können somit auch als zeitliche Folge von Lebensabschnitten verstanden werden.

höchst Erstaunten, ja Erschreckten und von ihrem Licht Geblendeten das Wort und erklärt, daß sie gekommen sei, ihm beizustehen, ihn von seinen Irrwegen abzubringen, ihn aus seinem geistigen Dunkel zu befreien. Das Ich erkennt nach kurzem Wortwechsel in ihr die ›Wahrheit‹, ›Veritas‹. Es verliert seine Scheu, ja vermag schließlich, ihrem Licht die Augen zuzuwenden. Da gewärtigt es, daß eine weitere Person zugegen ist, ein alter, ehrwürdiger Mann, in dem es den Kirchenvater ›Augustinus‹ erkennt. Diesem vertraut ›Veritas‹ ihren Schützling an mit den Worten:

»Du mir unter Tausenden lieber Augustinus! Du weißt, daß dieser Mann dir ergeben ist, und es bleibt dir nicht verborgen, welch gefährliche und langwierige Krankheit von ihm Besitz ergriffen hat, die umso näher am Tod liegt, je ferner der Kranke selbst der Erkenntnis seiner eigenen Krankheit bleibt [...].« (15)¹⁴

Sie bittet ihn, ›Franciscus‹ von seiner ›Krankheit zum Tode‹ zu heilen. Sie selbst will am Gespräch nicht teilnehmen, ihm nur schweigend beiwohnen, und sie begründet dies: »Aurem mortalis hominis humana vox feriat« (16). Die über drei Tage – mit jeweiliger Unterbrechung – sich hinziehenden Gespräche hat das Ich aufgezeichnet, nicht um sie der Öffentlichkeit preiszugeben, sondern zur eigenen erinnernden Lektüre¹⁵ –

14 »Care michi ex milibus Augustine, hunc tibi devotum nosti, nec te latet quam periculosa et longa egritudine tentus sit, que eo propinquior morti est quo eger ipse a proprii morbi cognitione remotior. [...].« (14)

15 Noch einmal heißt es hier im lateinischen Text: »*Secretum enim meum* es et diceris michique in altioribus occupato, ut unumquodque in abdito dictum meministi, in abdito memorabis.« (Prohemium [18]) In der Übersetzung von Regn/Huss: »Mein Geheimnis bist du nämlich und sollst auch so genannt werden. Alles, was im Verborgenen gesagt wurde, behältst du genau so in Erinnerung und wirst mich im Verborgenen daran erinnern, wenn ich mit Höherem beschäftigt bin.« (19) – Auch hier kann ›secretum‹ verstanden werden im Sinne von das ›Innere‹, das ›Innenleben‹; als das ›Private‹ ist es nicht für die Öffentlichkeit gedacht und insofern ›geheim‹. Dem entspricht durchaus, daß ein Referenztext des *Secretum* die *Soliloquia* des Augustinus sind, die ihrerseits in der Tradition der »Ermahnungen an sich selbst« des Marc Aurel stehen und insofern sowohl zum paganen wie christlichen Bereich der ›Selbstsorge‹ gehören.

»ut dulcedinem quam semel ex colloctione percepi, quotiens libuerit, ex lectione percipiam« (18).¹⁶

Vor einer knappen Skizze der Gespräche ist eine klärende Bemerkung zu den jeweiligen Positionen der beiden Dialogpartner ›Augustinus‹ und ›Franciscus‹ notwendig. Die Äußerungen des ›Augustinus‹ sind keineswegs streng augustinisch, die des ›Franciscus‹ hinwiederum nehmen in vielen Punkten deutlich die Lehre des Kirchenvaters auf. Auch verbirgt sich hinter den Aussagen des ›Augustinus‹ nicht nur thomistisches Gedankengut¹⁷, wie auch ›Franciscus‹ nicht die radikal augustinische Lehre vertritt. Vielmehr verhält es sich – in Vereinfachung – so, daß die Figur des ›Augustinus‹ weitestgehend stoische Ethik und platonisch-neuplatonische Anthropologie vertritt, auch die Theologie des Thomas von Aquin, wohingegen ›Franciscus‹ zugleich augustinisch *und* anti-augustinisch argumentiert. Dabei bleibt immer ein Rest an Inkongruenz, an Widersprüchlichem und Offenem; und es gibt einigen Grund zur Annahme, daß eben dies vom Autor beabsichtigt ist.

Das erste Gespräch nimmt seinen Ausgang in dem insistenten Verweis des ›Augustinus‹ auf die Nichtigkeit und Vergänglichkeit menschlicher Existenz, die *miseria hominis*, und in der Mahnung, dieser stets eingedenk zu sein, sei doch dies der erste Schritt auf dem Weg zum ewigen Heil. Die Pointe dieser Exhortatio liegt nun darin, daß die klare Einsicht in die *miseria hominis*, ihre demütige Anerkennung, von eben dieser *miseria* befreit. Der Grund der *miseria* ist also der Mangel an Einsicht in die *miseria*. Demgemäß ist deren Überwindung nurmehr ein rationaler und voluntativer Akt:

»[...] einer, der sein Unglück loswerden will, [kann] in einem solchen Verlangen nicht enttäuscht werden, wenn er es nur wahrhaftig und intensiv will.« (29)¹⁸

16 Damit steht das *Secretum* zugleich in der Tradition der Hypomnemata, Notizbücher, in die Zitate, Exempla, Aphorismen, auch eigene Reflexionen eingetragen wurden. Gedächtnisstütze und privater Leitfaden der Lebensführung, sollten sie immer wiedergelesen werden und zu Meditationen anregen, mithin ein Instrument der Sammlung, der Selbstbetrachtung und der Selbstprüfung sein.

17 Zu dieser Diskussion vgl. Küpper: Das Schweigen der Veritas und Regn/Huss: Pluralisierung von Wahrheit im Individuum.

18 »[...] qui miseriam suam cupit exuere, modo id vere pleneque cupiat, nequit a tali desiderio frustrari.« (28)

›Franciscus‹ bestreitet dies vehement:

»[...] viele Menschen [sind] unfreiwillig, unter großem Bedauern und im Wunsch nach dem Gegenteil unglücklich.« (37)¹⁹

Das gesamte erste Gespräch ist eine Wiederholung in Variationen dieser beiden Positionen: ›Augustinus‹ wird nicht müde zu behaupten, daß allein der Wille (*voluntas*), das Streben (*desiderium*), die Anstrengung (*virtus*) den Menschen aus seiner *miseria*, seinem sündhaften Zustand, zu erlösen vermögen; und ›Franciscus‹ beteuert unbeirrt, daß er es an Willen, an Streben, an Anstrengung nicht habe fehlen lassen:

»Ich weiß – und du bist mein Zeuge – wie oft ich gewollt, aber nicht gekonnt habe, wie viele Tränen ich ohne jeden Nutzen vergossen habe.« (47)²⁰

Von Interesse sind allerdings die Variationen und Nuancen der beiden Positionen und der vorläufige Ausgang von Rede und Gegenrede. Es liegt nahe – und dies ist der Forschung nicht entgangen²¹ –, in der Überzeugung des ›Augustinus‹, die *miseria hominis* sei allererst durch entschlossenes Wollen aufzuheben, den Ausdruck stoischer Ethik zu erkennen. Solche Zuordnung wird gestützt durch den Hinweis des ›Augustinus‹, sein Verständnis der *miseria hominis* begreife physisches und psychisches Leiden der Menschen, wie Krankheit, Gefangenschaft, Armut und Verbannung, nicht mit ein, und dieses ausschließlich moralische Verständnis könne sich auf Marcus Tullius und viele andere »philosophice et sanctissime voces« (32) als Gewährsmänner berufen. Sie wird weiterhin gestützt durch die Tatsache, daß ›Augustinus‹ nur dreimal auf die Heilige Schrift verweist, doch mehr als sieben Dutzend Mal Passagen aus Werken Ciceros, Vergils, Senecas, des Horaz und anderer Schriftsteller und Dichter der heidnisch-römischen Antike²² zitiert.

19 »[...] tolerari potest multos invitos ac dolentes optantesque contrarium esse miserrimos.« (36)

20 »Scio quidem, et tu testis es michi, quotiens volui nec potui, quot lacrimas fudi nec profuerint.« (46)

21 Hier ist zuerst Heitmann: Augustins Lehre in Petrarca's ›Secretum‹ zu nennen.

22 Ich übernehme diese Information von Heitmann: Augustins Lehre in Petrarca's ›Secretum‹. Heitmanns Zählung wiederum beruht auf den

Und dem Einwand, daß ›Augustinus‹ mit seiner Belehrung ja nicht ein glückliches Leben auf Erden im Sinne habe, sondern das selige Sein im Himmel, also letztlich ein Theologumenon verhandele, kann begegnet werden mit dem Hinweis auf Platons Lehre. Dies umso mehr, als ›Augustinus‹ die Willensschwäche des ›Franciscus‹ platonisch erklärt: Grund sei die Verderbnis der Seele durch deren Eintritt in den Körper:

»Weißt du, was dein Nachdenken behindert? [...] Sicherlich ist deine Seele vom Himmel gut ausgestattet worden, aber ohne Zweifel hat sie von ihrem ursprünglichen Adel durch die Berührung mit diesem Körper, von dem sie umgeben ist, viel eingebüßt; und sie hat nicht nur eingebüßt, sondern ist mit einem langen Zeitlauf schon gefühllos geworden und hat ihren eigenen Ursprung und ihren himmlischen Schöpfer sozusagen vergessen.« (95)²³

Der Kirchenvater hingegen lehrte die ursprüngliche, erbsündlich bedingte Schlechtigkeit der Seele wie des Körpers, deren Erlösung der Gnade Gottes bedarf. Die Notwendigkeit der Gnade als alleinigem Movens wird im *Secretum* jedoch von anderer Seite behauptet, nicht von ›Augustinus‹, sondern von ›Franciscus‹. Dieser hat die Möglichkeit, daß sein Wille etwas ausrichte auf dem Weg zum ewigen Heil, gänzlich verworfen: »[...] nullamque spem salutis superesse michi video [...]« (90) – »[...] ich [habe] keine Hoffnung auf Rettung mehr« (91), bekennt er am Ende des ersten Gesprächstages, freilich nicht ohne einschränkend hinzuzufügen: »[...] wenn nicht der Allmächtige sich erbarmt und es mir gewährt, daß ich das Steuerruder mit letzter Kraft wende und das Ufer erreiche, bevor ich untergehe [...]« (91)²⁴ – wobei die Schiffs- und Meeresmetapher wiederum die freie Übernahme einer Passage eines Seneca-

Quellennachweisen der Ausgabe des *Secretum* in Francesco Petrarca: Prose, a cura di G. Martellotti e di P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano/Napoli 1955.

23 »Scis quid cogitationi tue officiat? [...] Animam quidem tuam, sicut celi-tus bene institutam esse non negaverim, sic ex contagio corporis huius, ubi circumspecta est, multum a primeva nobilitate sua degenerasse ne dubites; nec degenerasse duntaxat, sed longo iam tractu temporis obtorpuisse, factam velut proprie originis ac superni Conditoris immemorem.« (94)

24 »[...] nisi miseratus Omnipotens prebeat ut gubernaculum summa vi flectens antequam peream litus apprehendam [...]« (90)

Briefes²⁵ ist. Die Vorstellung, daß allein die Gnade Gottes etwas vermöge, da ja der Wille, das Streben, die Anstrengung des ›Menschleins Franciscus‹ nichts bewirkten, findet noch einmal in dessen verzweiflungsvoller, fast flehentlicher Bitte Ausdruck: »Utinam [...] ego tanti muneris capax inveniari« (92) – »Möge ich mich einer solchen Gabe gewachsen zeigen!« (93)

Es entspricht nun der Lehre des Augustinus²⁶ – wie im übrigen auch des Thomas, der Kirchenväter insgesamt –, daß das menschliche Wollen und Tun zwar niemals der Anfang der Heilstätigkeit sein kann – wie es der fiktive ›Augustinus‹ im *Secretum* behauptet –, daß vielmehr die Gnade dem Wollen und Tun des Menschen vorausgehe (*gratia praeveniens*), dieses gnadenbewirkte Wollen und Tun jedoch Gnade herbeiführen könne (*gratia subsequens*). Weniger eindeutig ist – zumindest für die Lehre des Kirchenvaters Augustinus – die Frage zu beantworten, ob denn Gott allen Menschen, auch den Sündern und Ungläubigen, wenn nicht die ›wirksame Gnade‹ (*gratia efficax*), so doch die ›hinreichende Gnade‹ (*gratia sufficiens*) gewährt, eine Gnade also, die grundsätzlich jeden Menschen in den Stand setzt, selig zu werden. Thomas und die katholische Kirche lehren die *gratia sufficiens*; die, die sie bestreiten, wie die Reformatoren und die Jansenisten, glauben, sich auf Augustinus berufen zu können.²⁷ Dafür gibt es Gründe, Anhaltspunkte in den Schriften des Augustinus selbst. Allerdings verdanken sie sich allererst der Argumentationsnot, in die ihn die Anfechtungen der Pelagianer – sie behaupteten den Vorrang menschlichen Wollens vor der Gnade –, mehr noch der Gnostiker brachten. Insbesondere die Gnostiker hatten früh schon und vor Augustinus die gänzlich unantike, doch spezifisch christliche Frage nach der Theodizee aufgeworfen, die Frage also, wie denn das Übel in einer Welt, die von Gott als der Inkarnation des Reinen und absolut Guten geschaffen ist, zu erklären sei. Die Gnostiker suchten das Problem zu lösen, indem sie einem Gott des Bösen die Schöpfung und somit den üblen Zustand der Welt überantworteten, dem Gott des Guten aber Erlösungs- und Heilsfähigkeit zusprachen. Augustinus, die Patres, sodann die Scholastik und eben auch Thomas betonten demgegenüber den Zusammenhang von Schöpfung und Erlösung als Werk des *einen* Gottes – in Aufnahme und

25 Seneca: *Epistulae morales* 19.2; siehe dazu Baffi: *Sulle citazioni del ›Secretum‹ petrarchesco*, S. 88 m. Anm. 27.

26 Siehe dazu Portalié: ›Augustin (Saint)‹, Sp. 2268 bis 2472.

27 Siehe dazu van der Meersch: ›Grâce‹, Sp. 1554 bis 1687.

Weiterführung der antiken Metaphysik. Freilich hatte der Zusammenhalt des Schöpfergottes und des Heilsgottes in *einem* System seinen Preis: Um Gott als die Inkarnation des Guten zu erhalten, gleichwohl eine Erklärung für das Böse zu haben, wurde die Last des Übels in der Welt den Schultern des Menschen aufgebürdet. Wird zudem dem Menschen als dem absolut sündigen Wesen jede selbsttätige Kraft, jegliches freiwillige Streben abgesprochen, die Erlangung des Heils allein der willkürlich ermessenden und zumessenden Gnade Gottes an wenige im voraus Erwählte übertragen – wie es im Zusammenhang mit der Verurteilung des Averroismus 1277 in überbietender Rechtsgläubigkeit geschah –, ist die Folge Resignation.

Resignation als Folge der Verzweiflung an der Möglichkeit, das Heil zu erringen, ist der Seelenzustand, in dem sich ›Franciscus‹ befindet: »[...] quid [...] me retinet? quid latentis obstaculi est [...]?» – »[...] was hält mich [...] zurück? An welchem verborgenen Hindernis liegt es (sc. mein Heil zu erlangen)?« (84/85), fragt ›Franciscus‹ wiederholt im ersten Dialogteil. Die Antwort wird in aller Deutlichkeit im zweiten Dialogteil gegeben: Es ist *accidia*, eine Seelenkrankheit, die die Alten – wie es im Text heißt – *egritudo animi* nannten, die für den Christen jedoch die vielleicht schwerstwiegende der sieben (bzw. acht) Hauptsünden ist.

Es ist bezeichnend, daß das Wesen der *accidia* zunächst im Rahmen der sieben *peccata capitalia* bestimmt wird. ›Augustinus‹ sucht in der Konventionalität des Beichtvaters und Seelsorgers den Grund der Krankheit des ›Franciscus‹ herauszufinden, sucht also eine Antwort auf die Frage: ›Quid me retinet?‹ und veranlaßt ›Franciscus‹ zu einer Art Gewissenerforschung, indem er ihn mit dem Katalog der sieben Hauptsünden konfrontiert: ›superbia‹, ›invidia‹, ›avaritia‹, ›gula‹, ›ira‹, ›luxuria‹ und schließlich ›accidia‹. Es zeigt sich, daß ›Franciscus‹ von Neid, Völlerei, Zorn eher frei ist, der ›luxuria‹ reuevoll abgeschworen hat, dem Vorwurf der ›superbia‹ und der ›avaritia‹ bzw. ›ambitio‹ wenig entgegenzuhalten hat, die Hauptsünde der ›accidia‹ aber unumwunden eingesteht:

»Ich gebe es zu²⁸ [...]; aber in dieser Traurigkeit ist alles bitter und jammervoll und schrecklich, und der Weg in die Verzweiflung steht immer offen, mit allem, was unglückliche Seelen in den Untergang treibt. Außerdem erleide ich bei den übrigen Leidenschaften zwar

28 Hier weiche ich von der Übersetzung von Regn/Huss ab.

häufige, aber doch kurze und augenblickshafte Attacken; diese Seuche packt mich manchmal so fest, daß sie mich ganze Tage und Nächte in Ketten foltert, und diese Zeit hat für mich nichts von Licht oder Leben, sondern ist soviel wie höllische Nacht und bitterster Tod.« (181)²⁹

Eine herbe, peinvolle, in schauernden Schrecken versetzende Betrüb-
nis, die in Verzweiflung stürzt, ja den Untergang herbeiführt, hält die
Seele des ›Franciscus‹ besetzt. Diese Betrüb-
nis, hier *tristitia* genannt,
wird an anderen Stellen, insbesondere im ersten und zweiten Dialogteil,
mit Begriffen gekennzeichnet, die größtenteils aus der theologischen
Tradition stammen: *error, morbus, languor, egritudo, torpor, dolor gravis,*
mestitia, anxietas, tedium, fastidium, malum und schließlich
»odium atque contemptus humane conditionis«. Theologisch ist auch
die *accidia* des ›Franciscus‹ zu bestimmen: Wie die Erörterung und das
Fazit des ersten Dialogteils deutlich zeigen – und es wäre ein leichtes,
dies mit weiteren Zitaten zu belegen –, ist *accidia* ganz im Sinne der tho-
mistischen Definition zu begreifen: als – wie es in der *Summa theologica*
(II, II, 35) heißt – »tristitia de bono spirituali in quantum est bonum
divinum«.

Dieses theologische Verständnis der *accidia* im *Secretum* ist in der
Petrarca-Forschung vereinzelt in Abrede gestellt worden³⁰: Man meint, in
accidia den Ausdruck eines Weltüberdrusses sehen zu müssen, gar einer
ärgerlichen Ungehaltenheit über die Zustände in der Welt, die Schläge

29 »Fateor [...]; in hac autem tristitia et aspera et misera et horrenda omnia,
apertaque semper ad desperationem via et quicquid infelices animas urget
in interitum. Ad hec et reliquarum passionum, ut crebros, sic breves et
momentaneos experior insultus; hec autem pestis tam tenaciter me arripit
interdum, ut integros dies noctesque illigatum torqueat, quod michi tempus
non lucis aut vite, sed tartaree noctis et acerbissime mortis instar est.« (180)

30 So bspw. Wenzel: Petrarch's ›Accidia‹, S. 46 u.ö.: »*Acedia*, thus, had a
continuous reference to man's religious activities; it was a theological vice.
Petrarch's *accidia*, on the other hand, has nothing to do with the religious
life; it is a ›humanistic‹ vice, caused by reflection on *fortuna* and the un-
stable *humana conditio*.« Und Loos: Die Hauptsünde der *acedia*, S. 179 u.ö.:
»Er (sc. Petrarca) übernimmt gewiß einen tradierten Sündenbegriff, gibt
ihm aber einen neuen Inhalt, indem er ihn nicht zur Selbstanklage, sondern
zur Klage über die Schlechtigkeit der Welt, über die ihm zugeführten Miss-
handlungen durch *Fortuna*, über den Mangel an finanzieller Unabhängig-
keit und andere persönliche Schwierigkeiten werden läßt [...].«

der Fortuna. Und tatsächlich klagt ›Franciscus‹ – nach dem Grund seiner *tristitia* bzw. *accidia* befragt – über die allgemeine unzulängliche Verfassung menschlichen Daseins, über die geringe Möglichkeit, den Widrigkeiten des Lebens vernunftmäßig zu begegnen, ja er empört sich gar über den Schmutz, den Lärm, die Verkehrsströme der Großstadt Avignon. Doch darin den Beweis für eine weltliche Verwendung eines ursprünglich theologischen Begriffs zu sehen und den Vorgang eifertig mit dem Allerweltsbegriff ›Säkularisation‹ zu belegen, ist verfehlt – nicht anders als die gegenteilige Versicherung, ›Franciscus‹ – und das ist ja letztlich Petrarca – bleibe ungeachtet humanistischer Ausrichtungen dem mittelalterlich-christlichen Weltbild verbunden.

Die Sachlage ist komplexer und einfacher zugleich. *Accidia* – und dies macht der Text, genauer die Argumentationsfolge des Textes evident –, bezeichnet jene geistig-seelische Situation, in der die radikale Skepsis, ja Verneinung der Möglichkeit, ›Gott aus sich zu erfahren‹, die Notwendigkeit, ›die Welt aus sich zu erkunden‹, geradezu erzwingt; *accidia* bezeichnet jene individuelle, zugleich allgemeine historische Situation, in der – um endlich mit Blumenberg zu sprechen – der theologische Absolutismus die humane Selbstbehauptung hervorreibt, den Weltanspruch des Menschen legitimiert. Dieses Verständnis wird zunächst gestützt und des näheren charakterisiert durch die Doppelgesichtigkeit, die Begriff und Sache der *accidia* eignet:

»[...] was der höchste Gipfel des Unglücks heißen kann, ich weide mich so sehr mit einer Art finsterner Lust an Tränen und Schmerzen, daß ich mich nur wider Willen losreiße.« (181)³¹

Tristitia und *voluptas* verhalten sich komplementär zueinander: Die Lust am Dasein setzt den Verlust des Seins voraus, der Verlust des Seins bedingt die Lust am Dasein. Zugleich aber ist letztere begleitet, gezeichnet, fast möchte man sagen: stigmatisiert von ersterem. Darauf weist die rhetorische Figur des Oxymoron – »*atra quadam cum voluptate*«.

War *accidia* die Voraussetzung der Weltzuwendung bzw. Selbstbehauptung, sind *amor* und *gloria* deren Manifestationen. Der dritte

31 »[...] hec autem pestis tam tenaciter me arripit interdum, ut integros dies noctesque illigatum torqueat, quod michi tempus non lucis aut vitae, sed tartaree noctis et acerbissime mortis instar est. Et, qui supremus miseriarum cumulus dici potest, sic lacrimis et doloribus pascor, atra quadam cum voluptate ut invitus avellar.« (180)

Dialogteil, der der längste ist, diskutiert ausschließlich das Verständnis dieser beiden Begriffe. *Amor* und *gloria* – so ›Augustinus‹ gleich zu Beginn – sind jene ehernen Ketten, die ›Franciscus‹ an die Welt fesseln: »Duabus [...] adamantinis dextra levaque premeris cathenis« (228); daß ›Franciscus‹ sich selbst davon löse, habe geringe Aussicht: »[...] earum pulchritudine delectatus, non cathenas sed divitias arbitraris.« (230) Die Ambivalenz, die Begriff und Sache der *accidia* eignet und im übrigen auch für das Gottes- bzw. Heilsverständnis, wie es im ersten Dialogteil sich herauskristallisiert hat, reklamiert werden kann, kennzeichnet gleichermaßen *amor* und *gloria*. Allerdings wird sich zeigen, daß am Ende des dritten Dialogteils und damit am Ende des *Secretum* Eindeutigkeit vorherrscht. Das wird dadurch vorbereitet, daß die Argumente des ›Augustinus‹ im dritten Dialogteil trotz ihrer brillanten Rhetorik und sachlichen Überzeugungskraft ohne nachhaltigen Eindruck bleiben, hingegen die Zerknirschung des ›Franciscus‹ allmählich schwindet, der schiere Eigensinn sich behauptet.³²

Amor, der, wie zu erwarten, näherhin spezifiziert wird als *amor Laurae*, wird von ›Augustinus‹ als höchst sündhaftes Verfallensein an den Körper eines sterblichen Weibes, als *luxuria*, gebrandmarkt, zugleich als Verfallensein an die Welt schlechthin. ›Franciscus‹ wendet ein, daß die ›Liebe zu Laura‹ keine gemeine Liebe sei, zumal Laura selbst nichts Gemeines anhafte:

»Weißt du im übrigen, daß du angefangen hast, über eine Frau zu sprechen, deren Sinn von irdischem Streben nichts weiß und in himmlischem Verlangen erglüht? In deren Anblick – wenn es irgend Wahres gibt! – ein Wahrzeichen göttlicher Schönheit erstrahlt? Deren Sitten ein Muster vollkommenen Anstands sind? Deren Stimme und eindringlicher Blick auf nichts Sterbliches, deren Gang nicht auf einen Menschen deutet?« (241)³³

32 Die Ambivalenz, die große Teile der Forschung in der Haltung des ›Franciscus‹ am Ende des Gesprächs zu erkennen vermeinen und zudem u. a. durch den *Canzoniere* bestätigt sehen, täuscht: Die Entscheidung für die ›weltlichen Belange‹, für *amor* und *gloria*, ist ebenso eindeutig und entschieden wie das Bewußtsein der Sünde *in theologicis* quälend.

33 »Ceterum scis ne de ea muliere mentionem tibi exortam cuius mens terrenarum nescia curarum celestibus desideris ardet; in cuius aspectu, siquid usquam veri est, divini specimen decoris effulget; cuius mores consummate

Es sei weiterhin die Liebe zu Laura, ja Laura selbst, durch die er das geworden sei, was er ist³⁴. Laura sei es gewesen, die ihn nach höherem Ruhm habe streben lassen, die ihm die Kraft gegeben habe, die Mühen, die dieser steinige Weg mit sich bringe – Verzicht auf gemeine Vergnügungen und Wille zu konzentrierter Arbeit in entbehrungsreicher Zurückgezogenheit – leichten Sinnes auf sich zu nehmen.

Anklage und Verteidigung, Mahnung und Widerrede verfolgen einander über weite Partien des Textes: ›Augustinus‹ verurteilt *amor*, die Verfallenheit an die Welt, als Grund menschlichen Unglücks, ›Franciscus‹ verherrlicht diese Leidenschaft als Erfahrung eines bislang ungekannten und ungeahnten Glücks. Analoges gilt für *gloria*: Der ursprüngliche heilsgeschichtliche Begriff erhält hier säkulare Bedeutung im Sinne von *fama*: Ruhm in der Welt ist natürlicherweise das Ziel des Wirkens in der Welt: »Gloriam hominum et immortalitatem nominis plus debito cupis« (346) – so der Befund des noch immer um Seelenheilung bemühten ›Augustinus‹. Die Replik des ›Franciscus‹ ist kategorisch: »Fateor plane, neque hunc appetitum ullis remediis frenare queo.« (Ebd.)³⁵ Dem Einwand, daß er mit dem Verfolg dieser ›eitlen Unsterblichkeit‹, der *inanis immortalitas*, den Weg zur ›wahren Unsterblichkeit‹, den *vere immortalitatis iter*, sich versperre (ebd.), begegnet ›Franciscus‹ mit dem entschiedenen Hinweis: »[...] humana michi satis est gloria: ad illam suspiro, et mortalis non nisi mortalia concupisco.« (360)³⁶ Deutlicher ist die humane Selbstbehauptung kaum zu formulieren.

honestatis exemplar sunt; cuius nec vox nec oculorum vigor mortale aliquid nec incessus hominem representat?» (240)

34 »[...] me, quantulumcunque conspicis, per illam esse, nec unquam ad hoc, siquid est, nominis aut glorie fuisse venturum, nisi virtutum tenuissimam sementem, quam pectore in hoc natura locaverat, nobilissimis hec affectibus coluisset.« (254) – »[...] So klein du mich hier auch vor Augen hast – was ich bin, bin ich nur durch sie. Und ich hätte niemals diesen Grad an Bekanntheit oder Ruhm erreicht (mag es sich damit verhalten, wie es will), wenn nicht sie mit ihren überaus edlen Gefühlen die höchst spärliche Saat der Tugenden gehegt hätte, die die Natur in meine Brust gesetzt hatte.« (255)

35 »Das gebe ich unumwunden zu. Dieses Verlangen kann ich mit keinerlei Heilmitteln zügeln.« (347)

36 »Der menschliche Ruhm ist mir genug. Nach ihm trachte ich und begehre als Sterblicher nur Sterbliches.« (361)

Unter Verzicht weiterer Paraphrasen des Textes, zugleich aber auch unter Verzicht weiterer Vertiefung und Differenzierung der Problematik kann die Quintessenz des *Secretum* wie folgt festgestellt werden: Der knapp hundertseitige Dialog vermittelt eine genaue und übrigens zeitlich erstaunlich frühe Vorstellung von den allererst theologisch-philosophischen Voraussetzungen der Konstituierung der Neuzeit bzw. der Moderne. Mit einiger Kühnheit könnte man das kleine Werk Petrarcas geradezu als Abbeviatur des *Opus maximum vel summum* von Hans Blumenberg, der *Legitimität der Neuzeit*, lesen. Doch in einer – wie immer zu differenzierenden – Bestätigung der Blumenbergschen Thesen erschöpft sich das Interesse des *Secretum* nicht. Vielmehr macht es die Folgen des radikal neuen Weltverhältnisses für die Kunst, näherhin die Dichtkunst, evident, insofern die erkenntnistheoretisch-wissenschaftlich-technische Curiositas ihr Analogon hat in einer rhetorisch-poetischen Curiositas. Diese erörtert – aus Gründen des Erkenntnisinteresses – das Blumenbergsche Werk nicht, doch »erzählt« davon in allegorischer Manier das *Secretum* – einige herausragende Passagen seien im folgenden kurz herausgestellt, um sodann zu den Folgen für Poesie und Poetologie, allgemeiner zu Anspruch und Funktion einer Kunst zu kommen, die nicht (mehr) Imitatio, sondern Ausdruck eines schöpferischen Ingenium ist.

Im ersten Dialogteil, in dem die Heilssorge verhandelt wird, zitiert »Augustinus« sich selbst: Er erinnert an das in den *Confessiones* (VIII, 12, 28) niedergeschriebene Ereignis seiner Bekehrung:

»Und dennoch blieb ich bei all dem genau derselbe, der ich gewesen war, bis endlich ein tiefes Nachsinnen mir all mein Unglück vor Augen führte. Als ich dann intensiv wollte, konnte ich auch auf der Stelle, und mit wundersamer und beglückendster Schnelligkeit verwandelte ich mich in einen anderen Augustinus, dessen ganze Geschichte du aus meinen *Bekennnissen* kennst, wenn ich mich nicht täusche.« (49)³⁷

37 »Et tamen hec inter idem ille qui fueram mansi, donec alta tandem meditatio omnem miseriam meam ante oculos congescit. Itaque postquam plene volui, illicit et potui, miraque et felicissima celeritate transformatus sum in alterum Augustinum, cuius historie seriem, ni fallor, ex *Confessionibus* meis nosti.« (48)

›Franciscus‹ erwidert:

»Natürlich kenne ich sie, und ich muß immer an den heilbringenden Feigenbaum denken, in dessen Schatten sich dieses Wunder ereignete.« (Ebd.)³⁸

›Augustinus‹ entgegnet:

»Ganz recht! Denn weder irgendeine Myrte noch ein Efeu oder auch der, wie man so sagt, Phoebusgeliebte Lorbeer – obwohl dem der ganze Dichterchor anhängt und du noch vor den anderen, wo du doch als einziger deines Zeitalters es verdienst, die aus seinen Blättern gewundene Krone zu tragen – darf deinem Geist willkommen sein, wenn er denn endlich irgendwann aus so vielen Stürmen in den Hafen zurückkehren möchte, als die Erinnerung an jenen Feigenbaum! Er bietet dir sichere Hoffnung auf Besserung und Vergebung.« (49/51)³⁹

Der Feigenbaum⁴⁰ ist in den autobiographischen Bekenntnissen des Kirchenvaters ein Zeichen, mit dem auf ein individuelles Erlebnis, die Bekehrung, verwiesen wird; er ist zugleich Modell des Heilswegs für alle Christen. Die Feigenbaum-Episode steht für den Augenblick, in dem sich Gott durch das Wort offenbart, einem einzelnen, an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit; doch sie verweist zugleich auf die ununterbrochene Reihe gleicher Ereignisse in der Vergangenheit, bis zurück zur *Genesis*, und sie fordert auf zur ›Nachahmung‹, zur *Imitatio* im heilsgeschichtlichen Verständnis. Das Zeichen des Feigenbaums erhält seine Verbindlichkeit aus der Wahrheit der Offenbarung Gottes. Das ›Nomen‹ ist auf die ›Res‹ eindeutig hingebunden – so wie der

38 »Novi equidem, illiusque ficus salutifere cuius hoc sub umbra contigit miraculum, immemor esse non possum.« (48)

39 »Recte quidem; nec enim mirtus ulla nec hederæ, denique dilecta ut aiunt Phebo laurea, quamvis ad hanc poetarum chorus omnis afficitur tuque ante alios, qui solus etatis tue contextam eius ex frondibus coronam gestare meruisti, gratior esse debet animo tuo tandem aliquando in portum ex tam multis tempestatibus revertenti, quam ficus illius recordatio, per quam tibi correctionis et venie spes certa portenditur.« (50)

40 Die nachfolgenden Überlegungen sind angeregt durch Freccero: *The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics*.

Mensch, der die Gnade erfährt, auf Gott. Der Lorbeer hingegen verweist seit mythischer Zeit auf die Dichtung, repräsentiert in Apoll. Im Dichtwerk Petrarcas wird der Lorbeer zu einem Zeichen, das auf ebendieses Dichtwerk verweist, m.a.W. auf ein System von Zeichen, das seine Wahrheit aus sich heraus gewinnt und in sich trägt.⁴¹ Auf diesen Sachverhalt verweist eine Passage im *Secretum* selbst; sie steht im dritten Dialogteil, an der Stelle, an der *amor*, Weltverfallenheit im allgemeinen und im besonderen Sinne, verhandelt wird. ›Augustinus‹ erinnert, daß mit *amor*, insonderheit der Liebe zu Laura, die Leiden von ›Franciscus‹, seine *miseria, tristitia, accidia* begonnen haben – die Passage beeindruckt durch die rhetorische Eindringlichkeit anaphorischer Reihung –, und fügt in langer Rede hinzu:

»Und jetzt komme ich auf den höchsten Gipfel all deiner Wahnhaflichkeiten und will zu Ende bringen, was ich vor kurzem schon drohend angedeutet habe. Wer könnte den Wahnwitz deines verrückten Sinnes (›alienate mentis‹) genug verfluchen oder genügend bestaunen, da du vom Glanz ihres Namens nicht weniger eingenommen warst als vom Glanz ihres Körpers selbst und in unglaublicher Verblasenheit alles verehrt hast, was ihm gleichklang (›quidquid illi consonum fuit‹⁴²)? Deswegen hast du so intensiv den Kaiserlorbeer und den Dichterlorbeer (›sive caesarem sive poeticam lauream‹) geliebt – weil sie so hieß! Und seitdem ist dir kaum ein Gedicht entronnen, in dem der Lorbeer nicht vorgekommen wäre (›sine nomine lauri‹) [...]. Und weil du auf den Kaiserlorbeer nicht hoffen konntest, hast du schließlich den Dichterlorbeer, den du dir als Verdienst deiner Studien erwarten durftest, genauso unmäßig

41 Dafür steht par excellence die sog. Laura-Paronomasie, die den *Canzoniere* strukturiert. Siehe zu dieser in der Petrarca-Forschung vielfach thematisierten rhetorischen Figur u. a. Regn/Huss: Pluralisierung von Wahrheit im Individuum, S. 460 f.: »Im *Canzoniere* ist das Spiel mit der Klangähnlichkeit, aber Bedeutungsverschiedenheit (rhetorisch *paronomasia* genannt) von *Laura*, *l'aura* (Luft und Atemhauch), *lauro* (Lorbeer als Dichterlorbeer und als Baum, in den die als Objekt der Liebe häufig mit Laura in eins geschaltete Daphne [...] sich verwandelt), *l'oro* (Gold als Bezug auf die Sonne, deren Gott der mit dem Liebenden parallelisierte [...] Apollon ist, und Gold als Bezug auf Lauras Goldhaar) und einigen weiteren Begriffen in auffälliger und charakteristischer Weise textkonstitutiv [...].«

42 Hier verweist ›Augustinus‹ auf die Laura-Paronomasie im *Canzoniere* (s. dazu vorstehende Anmerkung).

begehrt, wie du dich in deine Dame selbst verliebt hast (›lauream poeticam [...] nichilo modestius quam dominam adamaveras concupisti [...])‹.« (283/285)

Laurea verweist ›kon-sonantisch‹ auf *Laura* und vice versa; die Wörter gehen auseinander hervor, sie gewinnen ihren Sinn aus ihrer phonischen Relationalität: Die Semantik erwächst – nicht zuletzt – aus der Phonetik. Und das bedeutet: Dichten und Gedichtetes fallen in der Dichtung als Einheit zusammen, Dichtung ist nurmehr Ausdruck der wechselseitigen Verwiesenheit von Dichten und Gedichtetem. Auf diesen in sich geschlossenen Kreis weist ›Augustinus‹ – um erneut auf den Text des *Secretum* zurückzukommen –, wenn er in der Folge bemerkt:

»Du denkst natürlich, du habest dich diesen Studien schon eine ganze Zeitlang gewidmet, bevor du außerdem noch in Liebe entbranntest, und jene Dichtertier habe dich schon seit deinen jungen Jahren umgetrieben. Das bestreite ich nicht und weiß es wohl.« (285)⁴³

Diese Version widerspricht nicht der vorausgegangenen Beobachtung, nach der allererst die Begegnung mit *Laura* ›Franciscus‹ vom Heilsweg abgebracht, zugleich dessen *miseria*, *tristitia*, *accidia* begründet habe, insofern das Dichten erst im Gedichteten als Dichtung sich realisiert, die Dichtung aber Voraussetzung des Dichterruhms ist, der den Dichter auf Erden verewigt. Der Kreis ist geschlossen, Eigengesetzlichkeit errungen.

Das Fazit der dialogisch gestalteten Erörterung des *Secretum* ist unter der Voraussetzung des bisher Gesagten die Negierung einer Bezüglichkeit des Wortes, des Zeichens, des Textes, sei es zum Logos, sei es zu Gott als dem End- und Ausgangspunkt einer referentiellen Kette, ist stattdessen die Behauptung, daß – im emphatischen Sinn – Wörter auf Wörter verweisen, Zeichen auf Zeichen und Dichtung auf sich selbst. Diese Behauptung ist Selbstbehauptung *in aestheticis*, sie bildet das ästhetisch-poetische Analogon zur Selbstbehauptung in der ›Theorie‹.

43 »Cogitas nempe te his studiis aliquanto prius quam etiam arderes deditum fuisse, poeticumque illud decus ab annis puerilibus animum excitasse, quod ego quidem nec infitior nec ignoro.« (284)

II

Die theologisch-philosophische, zugleich poetologische Reflexion des *Secretum* hat ihre poetische Gestaltung im *Canzoniere* als ganzem gefunden⁴⁴, in dessen Kreisen um die ›Kon-sonanten‹ *Laura, lauro, l'aura, l'oro* als den Symbolen des Dichtens, zugleich in der Reihung der einzelnen Gedichte, die durch Wörter, Begriffe und Themen in Beziehung stehen, doch gerade hierdurch ihre poetische Raison d'être gewinnen. Exemplarisch für Vorgehensweise, Gestaltung und Wirkung des *Canzoniere* soll ein Gedicht angeführt werden, an dem das Gemeinte deutlich werden kann. Es ist die zweite Sestine des *Canzoniere*, *Giovene donna sotto un verde lauro*.

»Giovene donna sotto un verde lauro
vidi più bianca et più fredda che neve
non percossa dal sol molti et molt'anni;
e 'l suo parlare, e 'l bel viso, et le chiome
mi piacquen sì ch'ì l'ò dinanzi agli occhi,
ed avrò sempre, ov'io sia, in poggio o 'n riva.

Allor saranno i miei pensieri a riva
che foglia verde non si trovi in lauro;
quando avrò queto il core, asciutti gli occhi,
vedrem ghiacciare il foco, arder la neve:
non ò tanti capelli in queste chiome
quanti vorrei quel giorno attender anni.

Ma perché vola il tempo, et fuggon gli anni,
sì ch'a la morte in un punto s'arriva,
o colle brune o colle bianche chiome,
seguirò l'ombra di quel dolce lauro
per lo più ardente sole et per la neve,
fin che l'ultimo di chiuda quest'occhi.

Non fur già mai veduti sì begli occhi,
o ne la nostra etade o ne' prim'anni,

44 Dazu Caputo: *Cogitans fingo*; Hempfer: *La canzone CCXIV, il ›Secretum‹ e il significato del ›Canzoniere‹ di Petrarca.*

che mi struggon così come 'l sol neve;
 onde procede lagrimosa riva,
 ch'Amor conduce a pie' del duro lauro
 ch'à i rami di diamante, et d'òr le chiome.

I' temo di cangiar pria volto et chiome,
 che con vera pietà mi mostri gli occhi
 l'idolo mio, scolpito in vivo lauro:
 che s'al contar non erro, oggi à sett'anni
 che sospirando vo di riva in riva
 la notte e 'l giorno, al caldo ed a la neve.

Dentro pur foco, et for candida neve,
 sol con questi pensier', con altre chiome,
 sempre piangendo andrò per ogni riva,
 per far forse pietà venir negli occhi
 di tal che nascerà dopo mill'anni,
 se tanto viver pò ben còlto lauro.

L'auro e i topacii al sol sopra la neve
 vincon le bionde chiome presso agli occhi
 che menan gli anni miei sì tosto a riva.«⁴⁵

45 Francesco Petrarca: *Rerum vulgarium fragmenta XXX*; zit. n.: Francesco Petrarca: *Canzoniere*, S. 166 f. – Nachfolgend zitiere ich die Übersetzung von Karlheinz Stierle (Francesco Petrarca: *Canzoniere – Rerum vulgarium fragmenta*, S. 37/39: »In junger Schönheit unterm Lorbeerbaum / sah ich sie weißer, kälter noch als Schnee, / in dunklem Schatten liegend Jahr für Jahr, / und ihre Stimme, ihr Gesicht und Haar / entzückten so mich, daß sie stets vor Augen / mir steht, steig ich zum Berg, herab zum Ufer. // Eh'r wird mein Denken kommen an sein Ufer, / als Blätter nicht mehr trägt der Lorbeerbaum. // Wenn ruhig mein Herz, getrocknet meine Augen, / wird Feuer Eis und Feuer sein der Schnee, / so viele Haare zählte nicht mein Haar / wie Tag ich, bis der Tag kommt, Jahr um Jahr. // Indes die Zeit dahinflieht Jahr um Jahr, / so daß der Tod schon winkt am andern Ufer, / trag ich noch braunes oder weißes Haar, / folg stets ich meinem süßen Lorbeerbaum, / sei's in der Sonne Brand, in kaltem Schnee, / bis mir der letzte Tag schließt diese Augen. // So heller Strahl entsprang noch keinen Augen, / jetzt oder einst, in diesem, jenem Jahr, / als der mich traf wie Sonnenlicht den Schnee; / ich ward zum Tränenfluß, an dessen Ufer / erwuchs der mitleidlose Lorbeerbaum, / mit Diamantenzweigen, goldnem Haar. // Eh'r

Das Gedicht ist – vorgeblich – verfaßt am siebten Jahrestag, dem ›anniversario‹, der ersten Begegnung des Sprechers mit Laura unter grünem Lorbeer (›sotto un verde lauro‹). Die Begegnung fand an einem Karfreitag statt. Die jüngst in der Forschung geäußerte Annahme, daß das Gedicht anstelle der Liturgie des Kreuzes eine Liturgie des Lorbeer/Lauras feiere, der Lorbeer also zu einem Kreuz des weltlichen Ruhms, der irdischen Unsterblichkeit werde, zeigt einmal mehr die Anziehungskraft des Säkularisationstheorems⁴⁶. Doch *lauro/Laura* ist kein ›säkulares‹ Analogon zu Symbolen der Heilsgeschichte, insofern *lauro/Laura* nicht für etwas, sondern für sich steht, ›kon-soniert‹, insofern ihm nicht Teleologie, sondern periodische Wiederkehr, damit Spiegelung in sich selbst eignet. Als zentraler Satz kann Vers 27 gelten: »l'ídolo mio scolpito in vivo lauro« – »mein Idol in lebenden Lorbeer geschnitzt«. Das ›Idol‹ ist Laura, die Geliebte, topisch verewigt in der (stets) lebenden Dichtung, ist zugleich die Dichtung selbst, die lebt dank ihrer Rühmung durch den Dichterlorbeer, ist knappste Metapher für die Erstarrtheit in der Bewegung, für die Bewegung in der Erstarrung, für die Vergänglichkeit im Leben, für das (Weiter)Leben in der Vergänglichkeit, eben jenen aus Opposition und Paradoxie sich ergebenden Circulus, den die Sestine als ganze beschreibt und der im Oxymoron seine genaueste rhetorische Figuration findet. Opposition und Variation werden durch Wiederholung und stets neue Zuordnung einiger weniger Wörter wie *neve, sole, ghiaccio, fuoco, freddo, caldo* gewonnen, aber auch durch die durch Beiwörter stets variierte Aufnahme nicht nur von *lauro (verde, duro, colto, vivo)*, sondern auch von *chiome, occhi, riva*. – Diese knappen Hinweise, die nur eine eindringliche Analyse bestätigen kann, müssen hier genügen, um die Analogie aufzuzeigen zwischen jener zentralen, die Beziehung von *lauro* und *Laura* thematisierenden Passage im *Se-*

werd ich wechseln, ach, Gesicht und Haar, / als freundlich mich betrachten
ihre Augen, /mein Glück, gebannt in diesem Lorbeerbaum, / denn irr ich
nicht, ist dies das siebte Jahr, / daß traurig ich von Ufer geh zu Ufer / bei
Tag und Nacht, bei Sonne und bei Schnee. // Im Innern Feuer, draußen
weißer Schnee, / mit gleichem Sinn und weiß gefärbtem Haar / werd irren
ich von dem zu jenem Ufer, / daß mir noch Mitleid wird in fernen Augen, /
sind nach mir auch vergangen tausend Jahr, / lebt noch der schön gehegte
Lorbeerbaum. // Gold und Topase glänzend überm Schnee, / besiegt das
blonde Haar in jenen Augen, / die bald schon führen meine Zeit zum Ufer.«

⁴⁶ So die im übrigen brillante Analyse und Interpretation von Durling: Petrarch's ›Giovane donna sotto un verde lauro‹, S. 17.

cretum und der zweiten Sestine im *Canzoniere*, zwischen *Secretum* und *Canzoniere* schlechthin, aufzuzeigen. Implizit im *Canzoniere*, explizit im *Secretum* werden die theologischen Voraussetzungen der neuzeitlichen und a fortiori der modernen Kunst erörtert und in ihrer wesentlichen Eigenschaft bestimmt: Idol, Eidolon zu sein. Als Idol, als Eidolon tritt die Kunst, die Dichtung an die Stelle der Idea, des Eidos.

III

Am Ende des *Secretum* gesteht ›Franciscus‹ zu, daß er den Weg zurück zu Gott nicht mehr zu gehen vermag, auch wenn er solchermaßen seine Seelenruhe wiederfände. Die geschäftige, unruhige Welt und das, was in ihr zu besorgen ist, das Dichten, die Dichtung, ziehen ihn unwiderstehlich an: »[...] desiderium frenare non valeo« – »[...] ich kann mein Verlangen nicht zügeln«. (398/399) Die Entscheidung ist gefallen, wenn auch im Bewußtsein ihres Preises: ›Atra voluptas‹ oder – wie die Modernen sagen – Melancholie wird als Grundstimmung weiten Teilen der Dichtung der Moderne den Tonus geben, ja wird als schöpferische Kraft diese erst bewirken. ›Poietische Melancholie‹ als Gemütszustand, als *état d'âme*, nicht als Krankheit oder Sünde, ist bereits eine Eigentümlichkeit spätmittelalterlicher Dichtung und wird – um Dürers *Melencolia I* als Paradigma par excellence für die Renaissance zu übergehen – als ›Weltschmerz‹, ›noia‹, ›ennui‹, ›spleen‹ ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert geradezu zum Signum moderner Literatur und Kunst. Doch erst Baudelaire und nach ihm Mallarmé vermögen, wie bereits fünfhundert Jahre vor ihnen Petrarca, jene autonome schöpferische Kraft, die aus der Verweigerung jeglicher heteronomen Gesetzlichkeit gewonnen ist, in Sprache, Struktur, Text, in ein Kunstwerk umzusetzen, das – so zumindest der Anspruch – aus sich selbst gesetzt ist und damit auf sich selbst verweist. In der Textur, die Ausdruck künstlerischer Selbstgesetzlichkeit ist, wird freilich – um mit Benjamin zu sprechen – die Trauer um den Verlust der Transzendenz geborgen und somit auf immer erinnert. In der Erinnerung an den Hiatt – Baudelaire spricht von ›gouffre‹, Mallarmé von ›abîme‹ – unterscheidet sich die poietische Curiositas von der theoretischen Curiositas wesentlich.

Doch es gibt einen weiteren Unterschied. Auch dieser wird im *Secretum* thematisiert, im *Canzoniere* poetisch realisiert. Es ist das Wesen der ›Veritas‹. ›Veritas‹ hat während des ganzen Dialogs geschwiegen – die Forschung sieht darin ein Indiz für die Verabschiedung des aristote-

lisch-scholastischen Wahrheitsbegriffs und – in Konsequenz – ein Zeugnis für die Erfahrung der Kontingenz.⁴⁷ Die die Frühe Neuzeit und a fortiori die Moderne kennzeichnende Erfahrung der Kontingenz hat aber Folgen für Ästhetik und Poetik, für die Kunst allgemein. ›Veritas‹ hat geschwiegen, doch ist sie präsent: in der spezifischen rhetorisch-dialogischen Faktur des *Secretum*, die im Unterschied zur Dialektik des Mittelalters die Kontroversen nicht nur zum Austrag bringt, sondern bestehen läßt. Mehr noch als dies: Der Dialog *De conflictu secreto curarum mearum* ist ein Werk von hoher Rhetorizität und kompositorischer Raffinesse. Wenn ›Veritas‹ schweigt – in epistemologischer Hinsicht –, so ist sie gleichwohl repräsentiert in der Form und dem argumentativem Modus des Dialogs, der geradezu poetischen Anspruch macht. Darauf weist die Apostrophe, die das Ich bereits im ›Prohemium‹ an ›Veritas‹ richtet. Es ist ein Zitat der Worte, die Aeneas im ersten *Aeneis*-Buch an Venus richtet:

»O quam te memorem, virgo? namque haud tibi vultus
mortalis, nec vox hominem sonat.«⁴⁸

»O, wie red ich dich an, dich, Jungfrau? Menschliches Antlitz,
Sterbliches trägst du nicht, auch ist die Stimme nicht die eines
Menschen.«

Das Zitat ist nicht ohne Absicht gewählt: Aeneas hatte die Worte seinerzeit an Venus gerichtet, an die Göttin der Liebe und die Stifterin des ewigen Ruhmes des Romgründers Aeneas und ineins damit der Stadt Rom. Liebe und Ruhm, Amor und Gloria, sind – wie wir gesehen haben – die Leidenschaften und Sehnsüchte des ›Franciscus‹. Doch weniger dies interessiert hier als die Antwort, die die bis dahin nicht erkannte ›Virgo‹ ›Franciscus‹ gibt: Sie sei diejenige, die er in seinem Epos *Africa* beschrieben habe:

»Ich bin diejenige, [...] die du in unserer *Africa* mit sorgfältiger
Gewähltheit beschrieben hast und der du, nicht weniger eifrig als
Dirkes Amphion, im äußersten Westen auf dem höchsten Gipfel des
Atlas mit bewundernswerter Kunstfertigkeit und, um es recht ei-

47 So mit überzeugenden Belegen insbesondere Küpper: Das Schweigen der Veritas.

48 Verg. Aen. I 327f.

gentlich zu sagen, mit dichterischen Händen eine überaus glänzende, wunderschöne Behausung errichtet hast [...].« (11)⁴⁹

Für die Dichtung, die Kunst hat weder der statisch-theologische noch der paradigmatisch-theoretische Wahrheitsbegriff Geltung; vielmehr eignet ihr ein dynamisch-ästhetischer Wahrheitsbegriff, demgemäß das Ingenium, die Phantasie nach ihren eigenen Regeln Wahrheiten erschafft – jeweiligen, doch in sich schlüssigen, nicht kontingenten. In der Polyphonie des modernen Kunstwerks wird eine Heiterkeit wiedergewonnen, die die Trauer, die sie bedingte, fast vergessen läßt.

LITERATURVERZEICHNIS

TEXTAUSGABE

Francesco Petrarca Secretum meum – Mein Geheimnis. Lateinisch–Deutsch. Hg., übersetzt und mit einem Nachwort von Gerhard Regn und Bernhard Huss. Mainz 2004 (= excerpta classica XXI).

FORSCHUNGLITERATUR

Baffi, Emma Sulle citazioni del ›Secretum‹ petrarchesco. In: Quaderni dell' Istituto di Filologia Latina (Università di Padova – Facoltà di Magistero) 2 (1972), S. 73–92.

Durling, Robert M. Petrarch's ›Giovane donna sotto un verde lauro‹. In: Modern Language Notes 86 (1971), S. 1–20.

Föcking, Marc ›Dyalogum quendam‹ – Petrarca's Secretum und die Arbeit am Dialog im Trecento. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): Möglichkeiten des Dialogs. Struktur und Funktion einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance in Italien. Stuttgart 2002 [= Text und Kontext 15], S. 75–114.

Freccero, John The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics. In: Diacritics 5 (Spring 1975), S. 34–40.

49 »›Illa ego sum [...] quam tu in *Africa* nostra curiosa quadam elegantia descripsisti; cui, non segnius quam Amphyon ille dirceus, in extremo quidem occidentis summoque Atlantis vertice habitationem clarissimam atque pulcherrimam mirabili artificio ac poeticis, ut proprie dicam manibus erexisti.« (10)

Heitmann, Klaus Augustins Lehre in Petrarca's ›Secretum‹. In: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 20 (1960), S. 34–55.

Hempfer, Klaus W. La canzone CCXIV, il ›Secretum‹ e il significato del ›Canzoniere‹ di Petrarca. in: Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Morali, Lettere ed Arti 106 (1993–1994), S. 263–286.

Klibansky, Raymond/Erwin Panofsky/Fritz Saxl Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Übers. von Christa Buschendorf, Frankfurt am Main 1999.

Küpper, Joachim Das Schweigen der Veritas. Zur Kontingenz von Pluralisierungsprozessen in der Frührenaissance (Francesco Petrarca, *Secretum*). In: Poetica 23 (1991), S. 425–475.

Loos, Erich Die Hauptsünde der ›acedia‹ in Dantes *Commedia* und in Petrarca's *Secretum*. Zum Problem der italienischen Renaissance. In: Fritz Schalk (Hg.): Petrarca. Beiträge zu Werk und Wirkung. Frankfurt am Main 1975, S. 156–183.

Moog-Grünwald, Maria Ennui – Curiosité – Nouveau. Zu einer ›Archäologie‹ der Moderne mit Rücksicht auf Baudelaire. In: Assel, Heinrich/Hans-Christoph Askani (Hg.): Sprachgewinn – Festschrift für Günter Bader. Münster 2008, S. 124–139.

Dies. Tasso's Leid. Zum Ursprung moderner Dichtung. In: arcadia 21 (1986), S. 113–128.

Petrarca, Francesco Secretum / Il mio segreto. A cura di Enrico Fenzi. Milano 1992.

Ders. Canzoniere. Edizione commentata a cura di Marco Santagata. Milano 1996.

Ders. Canzoniere – Rerum vulgarium fragmenta. Zweisprachige Ausgabe. Ausgewählt und aus dem Italienischen übersetzt von Karlheinz Stierle. Berlin 2011.

Portalié, Eugène ›Augustin (Saint)‹. In: Dictionnaire de théologie catholique. Hg. von A. Vacant und E. Mangenot. 15 Bde. Paris 1899–1950, Bd. 1, 2, 1903.

Regn, Gerhard/Bernhard Huss Pluralisierung von Wahrheit im Individuum: Petrarca's *Secretum*. In: Francesco Petrarca: Secretum meum – Mein Geheimnis. Lateinisch-Deutsch. Hg., übersetzt und mit einem Nachwort von Gerhard Regn und Bernhard Huss, Mainz 2004 (= excerpta classica XXI), S. 493–539.

Rütten, Thomas Krankheit und Genie. Annäherungen an Frühformen einer Mannschen Denkfigur. In: Thomas Sprecher (Hg.): Literatur und Krankheit im Fin-de-siècle (1890–1914): Thomas Mann im europäischen Kontext – Die Davoser Literaturtage 2000. Frankfurt am Main 2002 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. 26), S. 131–170.

Van der Meersch, Jan ›Grâce‹. In: Dictionnaire de théologie catholique. Hg. von A. Vacant und E. Mangenot. 15 Bde., Paris 1899–1950, Bd. 6, 2, 1920.

Voigt, Georg Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus I. 4. unveränderte Aufl. Berlin 1960 (zuerst: Berlin 1859).

Wenzel, Siegfried Petrarch's ›Accidia‹. In: Studies in the Renaissance 8 (1961), S. 36–48.

SIDONIE KELLERER

RENÉ DESCARTES' ABKEHR VON DER KREATIVEN MELANCHOLIE

1. VERBANNUNG DER KREATIVEN MELANCHOLIE BEI DESCARTES?

Es ist darauf hingewiesen worden, dass »Descartes seit seiner Jugend in einem Europa reist, in dem die Aristokratie und die gebildeten Eliten fasziniert sind von jener besonderen Krankheit, die seit den ›Problemata XXX,1‹ als Auszeichnung gilt«. ¹ Diese Faszination verdankt die Melancholie einem Wandel der Wahrnehmung im Laufe des 16. Jahrhunderts, einer Entwicklung, in der sie, zunächst noch als das Erleben der Wirklichkeit als etwas durchwegs Grausames angesehen, schließlich den Nimbus einer »positiven geistigen Kraft« ² gewinnt, deren positiver Charakter allerdings aufs Engste verbunden ist mit ihrer immer auch potentiell zerstörerischen Wirkung. Die in der abendländischen Renaissance bemerkenswerte Aufwertung der Melancholie ist zum einen verbunden mit der Vorstellung von der Besonderheit des einzelnen Menschen, d. h. des Individuums, zum anderen aber auch mit der neuen Vorstellung vom *Eigenwert* menschlichen Denkens und eines der Erkenntnis gewidmeten Lebens. Dass dieses neue Ideal der Erkenntnis um ihrer selbst willen zusammengeht mit »einer manchmal bis zur Hybris gesteigerten Selbstbejahung und einem manchmal bis zur Verzweiflung verschärften Selbstzweifel« ³ erklärt sich durch die humanistische Selbstbehauptung,

¹ Annie Bitbol-Hespériès: Descartes face à la mélancolie de la princesse Elisabeth, hier S. 242. »Depuis sa jeunesse, Descartes voyage dans une Europe où l'aristocratie et les élites cultivées se passionnent pour cette affection singulière, marque d'une distinction depuis le *Problème XXX-1*«

² Ebd.: S. 351.

³ Ebd.: S. 358.

zu der immer auch das Bewusstsein um die *Grenzen* des menschlichen Geistes gehört. Dem Menschen der Renaissance erscheint die Melancholie als Preis seiner geistigen Selbstbehauptung.

Inwiefern hat sich der Rationalist Descartes mit der Verknüpfung von Melancholie und Kreativität befasst, mit jener »doppelte[n] Gewißheit« also »von Schwäche und schöpferischer Kraft und [dem] Bewußtsein, sich am Rande des Abgrunds zu bewegen«⁴ und welche Rolle spielt in seinem Denken die so skizzierte »geistige Nobilitierung der Melancholie«⁵ in der Renaissance?

1972, elf Jahre nach der Veröffentlichung von Foucaults »Folie et déraison, histoire de la folie à l'âge classique«, entzündet sich an einer Stelle der »Metaphysischen Meditationen« von Descartes eine Debatte zwischen Michel Foucault und Jacques Derrida um das Verhältnis der Moderne zur Melancholie als Schöpferkraft. Es geht um das sogenannte Argument des Wahnsinns, mit dem Descartes dem radikalen Zweifel Einhalt zu gebieten sucht. Descartes spricht dies Argument aus, während er gleichzeitig versucht, durch das Extrem des radikalen Zweifels zu einer sei es »noch so geringen Gewißheit« zu kommen:

»Mit welcher Begründung nämlich könnte bestritten werden, daß diese Hände und der gesamte Körper der meinige ist? Es sei denn, ich wollte mich mit ich weiß nicht welchen Kranken vergleichen, deren Gehirne ein solch durchdringender Dampf aus schwarzer Galle zermürbt, daß sie hartnäckig versichern, sie seien Könige, während sie doch ganz arme Schlucker sind, oder in Purpur gewandet, während sie doch nackt sind, oder sie hätten einen Kopf aus Ton, oder sie seien allesamt Kürbisse, oder sie bestünden aus Glas. Aber das sind Geisteskranke, und ich erschiene mir selbst als nicht weniger verrückt, wenn ich irgendetwas von diesen als Vorbild auf mich übertragen würde.«⁶

Foucault vertrat mit Blick auf diesen Passus die Auffassung, dass »das Zeitalter der Klassik den Wahnsinn, dessen Stimmen die Renaissance befreit, dessen Heftigkeit sie aber bereits gezähmt hat« »durch einen

4 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: Saturn und Melancholie, S. 363.

5 Ebd.: S. 351.

6 René Descartes: Meditationen, S. 20.

eigenartigen Gewaltakt« zum Schweigen gebracht habe.⁷ In jenem ›Gewaltakt‹ spiele Descartes, so Foucault, eine entscheidende Rolle, denn: »der Wahnsinn betrifft ihn [Descartes] nicht mehr. Es wäre ungereimt anzunehmen, daß man ungereimt sei.«⁸ An der genannten Stelle der ersten Meditation Descartes' folge das meditierende ›ego‹ also nicht mehr der Methode, die es selbst zu Beginn bestimmt hatte, nämlich, an allem zu zweifeln, was auch nur den geringsten Grund zum Zweifeln bieten könnte. Descartes ahne zwar noch, dass die tiefsten Einblicke nur der erreichen könne, der sich am weitesten an den Abgrund wagt, habe aber nun den Weg zur Tiefe schlicht und einfach an der Wegmarke Wahnsinn gesperrt. Indem Descartes von ihm als Wahnsinn deklarierte Gedanken oder Denkweisen ablehne, begrenze er so von vorneherein und pauschal die Intuition, die fern aller Rationalität dem Traum oder auch den wachen Sinnen entspringt. Foucault sieht darin exemplarisch »das Heraufkommen einer ratio«, mittels derer »das Subjekt das Recht auf die Wahrheit für sich beansprucht.«⁹ So verbindet er den vermeintlich metaphysischen Ausschluss des Wahnsinns aus der Philosophie – des von nun an als »Bedingung der Unmöglichkeit des Denkens«¹⁰ geltenden Wahnsinns – und den er bei Descartes beispielhaft am Werk sieht, mit der sich simultan vollziehenden gesellschaftlichen »großen Verwahrung« (*grand renfermement*). Der ›Vater der modernen Philosophie‹, den Hegel in Descartes sieht, habe, indem er den Wahnsinn kurzerhand aus dem Bereich des Denkens ausschloss, den rechnenden Verstand von seinen tiefsten intuitiven Quellen getrennt. »Der Wahnsinn«, so Foucault, »befindet sich künftig im Exil.«¹¹

Derrida vertrat die gegensätzliche Meinung. Er fand, dass die cartesianische Vernunft keineswegs eine »polizeiliche«, sondern recht besehen eine durchaus methodische sei, und er hielt Foucault entgegen, Descartes verabsolutiere das Argument des Wahnsinns nicht, sondern nehme es erneut auf und relativiere es nach dem Argument

7 Michel Foucault: *Histoire de la folie à l'âge classique*, S. 56: »La Folie dont la Renaissance vient de libérer les voix, mais dont elle a déjà maîtrisé la violence, l'âge classique va la réduire au silence par un étrange coup de force«.

8 Ebd., S. 58. »La folie ne peut plus le [Descartes] concerner. Ce serait extravagant de supposer qu'on est extravagant«.

9 Ebd.

10 Ebd., S. 57.

11 Ebd.

des Wahnsinns im folgenden Argument des Traumes.¹² Der Träumer sei demnach gleichsam beherrscht von einer gesteigerten Form des Wahnsinns und weiche somit der Gefahr des Wahnsinns nicht aus.

Doch sowohl Foucault als auch Derrida bewegen sich an der Oberfläche des cartesischen Textes, weil sie nicht den gesamten Kontext des Werkes betrachten. Denn es bleibt nicht bei Descartes' Porträt jener bemitleidenswerten »Geisteskranken«, »deren Gehirne ein [...] durchdringender Dampf aus schwarzer Galle zermürbt«, jener krankhaft verstiegenen und völlig von ihrem Körper entfremdeten Melancholiker. Um sein Verhältnis zu Melancholie, ihrer Gefahr und ihren irrational schöpferischen Impulsen zu erfassen, reicht es nicht aus, sich auf die »Metaphysischen Meditationen« zu beziehen, wie Foucault es tat. Descartes ist mehr als »jener rein zerebrale Mensch«, für den ihn exemplarisch der französische Historiker Georges Minois hält, der »die ihn umgebenden Melancholiker mitleidig betrachtet«.¹³ Deutlich wird dies, wenn man sich nicht, wie üblich auf die zwei einflussreichsten Schriften Descartes' beschränkt, den »Discours de la méthode« und die »Méditations métaphysiques«. Sein Briefwechsel mit der Prinzessin Elisabeth von der Pfalz ist Spiegel seiner Philosophie wie seiner Persönlichkeit, er erweist ihn als einen, der den Blick in die Abgründe des Denkens, in die Schluchten der Seele nicht scheut, der aber weiß, sich vor dem Absturz zu schützen, indem er Grenzen einhält, ohne sie für unverrückbar zu halten.

2. DIE METAPHYSIK UND DIE GEFAHR DER MELANCHOLIE

Die eigentliche Auseinandersetzung mit der Melancholie findet somit nicht – das ist hier das Thema – in den »Meditationen« statt, sondern in dem Briefwechsel zwischen Descartes und der Prinzessin Elisabeth aus den Jahren 1643–49.¹⁴ In ihm ist der »Verweis auf die Melancholie« geradezu »vorherrschend«.¹⁵ So schreibt Descartes am 18. Mai 1645: »ich habe erfahren [...] dass Ihre Hoheit drei oder vier Wochen lang ein

¹² Jacques Derrida: *Cogito et histoire de la folie*.

¹³ Georges Minois: *Histoire du mal de vivre*, S. 180: »ce pur cérébral [qui] regarde avec commisération les mélancoliques qui l'entourent«.

¹⁴ René Descartes: *Œuvres Complètes*. Bd. III und Bd. IV, i.F: AT.

¹⁵ Annie Bitbol-Hespériès: *Descartes face à la mélancolie de la princesse Elisabeth*, hier S. 234: »prégnance de la référence à la mélancolie«.

langsames Fieber hatte verbunden mit trockenem Husten«. Darin sieht Descartes »die Zeichen eines beträchtlichen Leidens«¹⁶, das Elisabeth im folgenden Brief sogleich benennt: »Ihre Briefe [Descartes' – S. K.] dienen mir stets als Gegengift zur Melancholie«.¹⁷ Elisabeth vertraut sich also Descartes als »de[m] besten Arzt« (AT III, 662) für ihre Seele an. Jean Starobinski sieht in diesem Briefwechsel »das gelungene Beispiel einer ›philosophischen Psychotherapie‹«.¹⁸ Tatsächlich geht es in diesen Briefen über viele Seiten um die »Seelenruhe« (*tranquilité de l'ame*) (AT XI, 442), ja um die »Glückseligkeit« (*béatitude*). So schreibt Descartes:

» [...] ich habe mir keinen anderen Gegenstand vorgenommen, um Sie zu unterhalten, als über die Mittel zu sprechen, die uns die Philosophie lehrt, um sich jene höchste Glückseligkeit anzueignen, welche die gemeinen Seelen vergeblich vom Schicksal erwarten, die wir uns aber nur selbst beibringen können.«¹⁹

So setzt sich Descartes mit der zu seiner Zeit vorherrschenden nobilitierten Melancholie auseinander, lehnt diese aber – wie zu zeigen ist – letzten Endes zugunsten der »Seelenruhe« ab. Bedenkt man, dass Descartes' Moralphilosophie, wie sie sich in den 1645/46 niedergeschriebenen »Leidenschaften der Seele« – »gleichsam sein Testament«²⁰ – findet, im Wesentlichen aus dem Briefwechsel mit Elisabeth entsteht, so

16 Descartes: AT Bd. IV, S. 201: »l'ay appris [...] que vostre Altesse eu eu, trois ou quatre semaines durant, une fièvre lente, accompagnée d'une toux seiche«, »les signes d'un mal si considerable«.

17 Ebd.: S. 233: »Vos lettres me servent tousjours d'antidote contre la mélancolie«.

18 Jean Starobinski: Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900, S. 75. Vgl. dazu H. Dreyfus-Le Foyer: Les conceptions médicales de Descartes, hier S. 268: »L'importance croissante prise par les considérations psychothérapeutiques [...] dans le *Traité des Passions*«.

19 Descartes: AT Bd. IV, S. 252: »ie n'ay point d'autre suiet, pour vous entretenir, que de parler des moyens que la Philosophie nous enseigne pour acquérir cette souveraine felicité, que les ames vulgaires attendent en vain de la fortune, & que nous ne sçaurions avoir que de nous mesmes«.

20 Geneviève Rodis-Lewis: René Descartes, S. 319. Rodis-Lewis unterstreicht, dass die *Leidenschaften der Seele* kein Gelegenheitswerk sind: Ihre zentrale philosophische Bedeutung besteht darin, dass Descartes im Alter das angestrebte Ideal einer vollkommenen Erkenntnis relativiert.

wird deutlich, dass dabei der Topos der genialischen Melancholie eine entscheidende Rolle spielt.

Will man den bemerkenswerten Gedankenaustausch zweier faszinierender und voneinander faszinierter Persönlichkeiten verstehen, so muss man gerade die ersten Seiten aufmerksam lesen. Elisabeth, die hochgebildete Tochter des tragisch gescheiterten Friedrich V. von der Pfalz, erweist sich dort als Anwältin der praktischen Vernunft gegenüber dem zwischen dem Dualismus der Scholastik und der Einheit autarker Vernunft schwankenden Philosophen. So beginnt Elisabeth den Briefwechsel mit der Frage nach der Paradoxie des als immateriell angesehenen menschlichen Geistes, der dennoch den Körper lenkt. Wie kann ein Stein anders als durch ein materielles Agens verschoben werden? Die Antwort des Philosophen ist ambivalent, er spricht von unterschiedlichen Kategorien und unterschiedlichen Einflüssen, er erwähnt auch den durch keine sichtbare Hand bewegten zur Erde fallenden Stein, aber er sprach nicht aus, was Elisabeth wohl dachte, nämlich, dass das in seinem Mechanismus nicht Erkannte, nur weil es unverstanden ist, nicht metaphysisch sein müsse.

Descartes ist alles andere als ein bekennender Revolutionär. Die Seele, d. h. der menschliche Geist, bleibt für ihn der kirchlichen Lehre gemäß außerhalb der räumlichen und erkennbaren Welt. Aber er unterwirft sich nicht bedingungslos dem Dogma. Wenn er erklärt, die Seele kommuniziere mit dem Körper durch die Zirbeldrüse, so wird nicht deutlich gesagt, ob sie es eingreifend oder nur beobachtend tut. Der Begriff des freien Willens aber deutet doch auf ersteres hin, auf den verborgenen Monismus, den der Rationalist Descartes sucht, ohne sich doch zu ihm bekennen zu dürfen.

So wenig radikal er in seinem Bild der Welt ist, so wenig radikal ist er auch in seiner Vorstellung über die dunklen Quellen der Gefühle und deren Einfluss auf den Körper. Wenn Elisabeth über ihre Krankheit spricht, so erklärt er: »Ich habe in mir selbst die Erfahrung gemacht, dass ein ganz ähnliches, ja fast noch gefährlicheres Leiden [d. h. die Melancholie – S. K.] durch das Mittel, das ich eben nannte, geheilt wurde.«²¹ Er habe sich, so erklärt Descartes, »immer nur sehr wenig Stunden pro Tag denjenigen Gedanken gewidmet, welche die Einbildungskraft beschäftigen und nur sehr wenig Stunden im Jahr denjenigen Gedanken,

²¹ Ebd.: S. 220: »J'ay expérimenté en moy-mesme, qu'un mal presque semblable, & mesme plus dangereux, s'est guery par le remerde que ie viens de dire«.

welche nur den Verstand beschäftigen«. Die »restliche Zeit« habe er damit zugebracht, seine »Sinne zu entspannen und [seinen] Geist ruhen zu lassen«²². »Ich fürchte beinahe«, schickt Descartes vorweg, »dass Ihre Hoheit glauben könnte, dass ich hier nicht ernsthaft spreche«.²³ Er weiß sehr wohl, dass er als Philosoph als einer jener Menschen gilt, für die das abstrakte Denken den größten Teil der Lebenszeit, wenn nicht das gesamte Leben, in Anspruch nimmt.

Descartes ist also nicht der kalte Rationalist, dessen Werk, wie es Martin Heideggers zeitweiliger Weggefährte Karl Jaspers einst sah, »starr wie eine Stahlkonstruktion, [...] alles Lebendige ihrer einsargenden Maschinerie unterwirft«.²⁴ Er weiß, dass der ausschließliche Gebrauch des Verstandes die Gefahr birgt, die enge Verbindung von Körper und Seele zu verkennen und so jenen Wahnsinnigen zu gleichen, die meinen, ihr Körper sei aus Glas. In seinem Brief an Elisabeth vom 18. August 1645 spricht er von den »Melancholikern, d. h. jene[n] gänzlich von ihren Körpern losgelösten Geistern«.²⁵ In seinem Sinne birgt also die von Ficino so gerühmte *vita speculativa sive studiosa*, das der »Kontemplation geweiht[e] Leben«²⁶ die Gefahr, geradewegs in die Melancholie zu führen, weil es die natürliche »Verbindung von Seele und Körper« (AT III, 692: *union de l'âme et du corps*) stört. So kann es Descartes zufolge auf der Ebene der Metaphysik gar keine Auseinandersetzung mit der Melancholie geben – sondern nur ihre Zurückweisung – weil es aus der metaphysischen Perspektive um den »Verstand allein« (*entendement seul*) geht: »die Seele lässt sich nur durch den reinen Verstand begreifen«.²⁷ Dementsprechend muss der abstrakten Meditation die Verbindung von Körper und Seele notgedrungen aus dem Blick geraten, und der Ansatz, der sich über jegliche Melancholie erhaben glaubt, birgt somit die größte Gefahr, selbst in die Melancholie zu führen. Mit seinen Überlegungen

22 Descartes: AT Bd. III, S. 693: »Jamais employé que fort peu d'heures, par iour, aux pensées qui occupent l'imagination, & fort peu d'heures, par an, à celles qui occupent l'entendement seul, & i'ay donné tout le reste de mon temps au relache des sens & au repos de l'esprit«.

23 Descartes: AT Bd. III, S. 692: »J'ai quai peur que Votre Altesse ne pense que je ne parle pas ici sérieusement«.

24 Karl Jaspers: Descartes und seine Philosophie, S. 91.

25 Descartes: AT Bd. IV, S. 176.

26 Zit. bei Raymond Klibansky et al.: Saturn und Melancholie, S. 392.

27 Descartes: AT Bd. III, S. 691: »L'ame ne se conçoit que par l'entendement pur«.

übernimmt Descartes somit Ficinos Akzentuierung der Wahlverwandtschaft zwischen geistiger Tätigkeit und Melancholie:²⁸ »Die Metaphysik [...] weit entfernt davon, uns vor der Melancholie zu retten«, bringt »die Gefahr mit sich [...], uns an sie zu verlieren.«²⁹ Denn er ist ja gerade die maßlose Idealisierung der Tätigkeit menschlichen Geistes, durch den sich der *litteratus* der Renaissance immer wieder in die Verzweiflung stürzen muss.

Descartes hingegen plädiert für eine Reduktion der reinen Spekulation zugunsten einer praktischen Philosophie der Ausgeglichenheit. In diesem Sinne schreibt er 1637, es gehe ihm als Philosophen um die »vollkommene Ruhe des Geistes, die ich suche«.³⁰

3. DIE REAKTION DES FRANZÖSISCHEN GRAND SIÈCLE AUF DIE GENIALISCHE MELANCHOLIE

Descartes sucht die Gesundheit der Seele zu erreichen und zu bewahren, er will mit einer gefährlichen und zugleich auch elitären Vorstellung der Melancholie brechen. Es geht ihm darum, die Melancholie zu heilen, nicht darum, ihr Positives abzugewinnen. Wie es in den »Leidenschaften der Seele« heißt, gilt es den Kampf zu führen gegen les »excès« (AT XI, 486) der Leidenschaften. Descartes solidarisiert sich so uneingeschränkt und maßgebend mit »dem französischen Krieg des 17. Jahrhunderts gegen den Mythos der melancholischen Genialität«³¹, der sich in Frankreich im Übergang von der Renaissance zur Klassik entwickelt. Die genialische Schöpferkraft, verstanden als die Begabung, sowohl Gott

28 Marsilio Ficino zit. bei Raymond Klibansky et al.: Saturn und Melancholie, S. 377: »Bedenke immer, daß wir schon durch die Neigungen und Bestrebungen unseres Geistes und durch die bloße Beschaffenheit unseres Geistes und durch die bloße Beschaffenheit unseres ‚spiritus‘ leicht und schnelle unter den Einfluß der Gestirne geraten können, die diese Neigungen, Bestrebungen und Beschaffenheiten bezeichnen«.

29 Jacques Darriulat: Descartes et la mélancolie, hier S. 475: »La métaphysique [...] loin de nous sauver de la mélancolie, risquerait de nous y enfermer«.

30 Descartes: AT Bd. VI, S. 74: »repos, lequel j'estime sur toutes choses«. Und: »[le] parfait repos d'esprit que je cherche«.

31 Marc Fumaroli: La diplomatie de l'esprit: de Montaigne à La Fontaine, S. 438: »guerre française du dix-septième siècle contre le mythe de la génialité mélancolique«.

als auch Tier zu werden – Charles Bovillus: »sub saturno nati aut optimi aut pessimi«³² – wird nun nicht mehr gefeiert, sie wird zurückgewiesen. Michel de Montaigne beschrieb noch in seinen 1580 erstmals veröffentlichten »Essais«, wengleich auf ambivalente Weise, die »melancholische Verfassung [...] ausgelöst durch die traurige Einsamkeit« als Ursache der Kreativität des Schriftstellers: Es ist die Melancholie »welche mir erstmals diese Träumerei in den Kopf setzte, schreiben zu wollen«.³³ Fast ein Jahrhundert später stellt Molière in seinem 1666 uraufgeführten Schauspiel »Le Misanthrope« Alceste Melancholie als ganz und gar bemitleidenswerte Krankheit dar: Alceste übertriebener Radikalismus der Aufrichtigkeit führt ihn dazu, »zu schimpfen gegen die Ungerechtigkeit des menschlichen Wesens und einen grenzenlosen Hass für sie zu empfinden«,³⁴ ein Hass, der aufs Engste verbunden ist mit seiner ihm von jeglicher menschlichen Gesellschaft entfremdenden »schwarze[n] Traurigkeit« (*noir chagrin*).³⁵ Diese Sichtweise war durchaus nicht selbstverständlich, denn die den eigenen Vorstellungen unterworfenen Weltfremdheit wurde weiterhin bewundert, selbst wo ihr die vernünftige Ausgewogenheit des Urteils fehlte; noch ein Jahrhundert später feierte Jean Jacques Rousseau »Le Misanthrope« als das Meisterwerk Molières, Alceste aber als den Helden und nicht als den Narren, den Molière in ihm sah, und den auch Descartes in ihm gesehen hätte.

Als ähnlich bemitleidenswert wie der starrköpfige, bemitleidenswerte und zweifelhafte Held Molières erscheinen Elisabeths Familie und insbesondere ihr Vater, »welche auf der politischen Szene Europas ein pathetisches, ja zuweilen lächerliches Schicksal erfuhren«.³⁶ Friedrich V. übernahm 1614 die volle Herrschaft als Kurfürst der Pfalz. Kurz

32 Carolus Bovillus zit. bei Raymond Klibansky et al.: Saturn und Melancholie, S. 366.

33 Michel de Montaigne: Essais, Bd. II, S. 5: »C'est une humeur melancholique, et une humeur par conséquent très ennemie de ma complexion naturelle, produit par le chagrin de la solitude en laquelle il y a quelques années que je m'estoy jetté, qui m'a mis premierement en teste cette resverie de me mesler d'ecrire«.

34 Jean-Baptiste Poquelin, gen. Molière: Le Misanthrope: 5. Akt, 1. Szene, Vers 1548–1550: »de pester contre l'iniquité de la nature humaine, et de nourrir pour elle une immortelle haine«.

35 Ebd.: Vers 1584.

36 Bitbol-Hespériès: »Descartes face à la mélancolie de la princesse Elisabeth«, S. 230: »[qui ont] connu sur la scène politique européenne un destin pathétique et parfois dérisoire«.

nach seinem Regierungsantritt erlitt er während einer Sitzung der protestantischen Union einen beinahe tödlichen Fieberanfall, der seine Persönlichkeit, zahlreichen Beschreibungen zufolge, radikal veränderte: Zeitgenossen schildern ihn als nach seiner Krankheit beherrscht von einer durch und durch negativen Melancholie: Er war nunmehr kraftlos und schläfrig. Sein Versuch, sich durch Annahme der böhmischen Königskrone gegen Kaiser und Reich zu stellen, war zum Scheitern verurteilt. Als König von Böhmen und Anführer der protestantischen Fürsten zur Verteidigung der *teutschen Libertät* wurde er von den Truppen des katholischen Kaisers in der ›Schlacht am weißen Berg‹ 1620 vernichtend geschlagen und musste in die Niederlande fliehen. Als er daraufhin das Königreich Böhmen verlor und der Reichsacht verfiel, waren ihm alle Herrschaftsgebiete und seine Kurwürde genommen. In zahllosen satirischen Bildern und Versen verspottet, ging Ferdinand als der flüchtige ›Winterkönig‹ in die Geschichte ein.

So kann der Briefwechsel auch als Elisabeths und Descartes' gemeinsamer Versuch gelesen werden, sie von dieser »Hartnäckigkeit des ihrer Familie nachsetzenden Schicksals«³⁷ und der von allem Unglück nicht zu trennenden Melancholie zu befreien. Elisabeth, die Prinzessin ohne Länder, deren Vater 1632 an der Pest stirbt und die stets von materiellen Geldnöten geplagt bleibt, sucht und findet das Gleichgewicht ihres Lebens in den Gesprächen mit Descartes.

In der Gegenbewegung der französischen Klassik zur nobilitierten Melancholie spielen Corneille und Descartes eine maßgebliche Rolle. Beide vertreten und vollenden die »regelrechte intellektuelle und moralische Reform«,³⁸ die sich in Frankreich nach den Religionskriegen (1562–1598) durchzusetzen begann. Maßgeblich ist dabei in Frankreich das Bemühen um Ausgeglichenheit und Mäßigung, von Marc Fumaroli als »volonté classique d'eutrapelie«³⁹ bezeichnet, also als Fähigkeit zur Entspannung nach einer mühevollen Aufgabe. Diese Ausgeglichenheit ist von Anfang an zwischenmenschliche und nicht individualistische Therapie. Eben deshalb wird das Thema von Descartes im Briefwechsel und nicht in solipsistischen Meditationen diskutiert. In der Bemühung um Mäßigung geht es vor allem um die Förderung des »elementaren

37 Descartes: AT Bd. IV, S. 201: »opiniâtré de la fortune à persécuter [sa famille]«.

38 Fumaroli: La diplomatie de l'esprit, S. 439.

39 Ebd., S. 406.

Gefühls dessen was verbindet«⁴⁰, eines Gefühls, das gegen die als gesellschaftlich zutiefst spaltend erlebte Melancholie ins Feld geführt wird – gegen jene Melancholie also, die Alceste dazu führt, sich der Einsamkeit zu verschreiben und zu sagen: »und lassen Sie mich endlich in diesem kleinen dunklen Eck alleine mit meiner schwarzen Trauer«. ⁴¹ Im Frankreich des Grand Siècle gilt nunmehr die Faszination melancholischer Genialität als Quelle gesellschaftlicher und moralischer Zerrüttung.

Bezeichnenderweise vollzieht sich der Wandel der moralischen Vorstellungen in Frankreich im Übergang von der Renaissance zur Klassik in entschiedener Gegnerschaft zur Entwicklung in Spanien. So wendet sich der französische Schriftsteller Louys Pascal de la Court in den 1680er Jahren explizit gegen Huarte de San Juans »Examen de los ingenios« (1571), ein Werk, in dem der Spanier als Verkörperung einer sowohl genialen wie auch hochelitären *agudeza* beschrieben wird. Demgegenüber sehen die französischen Literaten ihr Land als das der geographischen Mäßigung – das Land des »milieu tempéré« (zwischen Norden und Süden) – und der moralischen Ausgewogenheit. Louys Pascal de la Court beschreibt das französische Volk als »vorsichtig und einfach« (*prudent et simple*),⁴² beherrscht vom Ideal des *in medio constitit virtus*. Diese Ausgewogenheit zeige sich in der »Kunst der Konversation« (*art de la conversation*), in der »Klarheit und Milde« (*clarté et la douceur*) und nicht zuletzt im natürlichen Wahrheitsgefühl (*sens commun naturel*). Im Vordergrund stünden dabei Urteilskraft (*force de jugement*) und Willensstärke (*force de la volonté*). Wichtiges Vorbild ist hier Cicero und seine Auffassung, die Leidenschaften seien Irrtümer, die es mittels der Vernunft zu lösen gelte. Das Frankreich des Grand Siècle steht somit im Zeichen der Abkehr von der heute schon fast vergessenen anderen, aber doch wesentlichen Seite der Renaissance, nämlich dem »goldenen Zeitalter der Melancholie«, ⁴³ in dem sich die »geistige Nobilitierung der Melancholie«⁴⁴ vollzogen hatte.

40 Ebd., S. xviii.

41 Molière: *Le Misanthrope*, 5. Akt, 1. Szene, Vers 1583–84: »Et me laissez enfin dans ce petit coin sombre avec mon noir chagrin«.

42 Louys Pascal de La Court zit. bei Fumaroli: *La diplomatie de l'esprit*, S. 416.

43 Starobinski: *Geschichte der Melancholiebehandlung*, 1960, S. 38.

44 Klibansky et al.: *Saturn und Melancholie*, S. 351.

4. PERSISTENZ DER ALTEN VORSTELLUNGEN

Zwar erklärt Descartes zu Beginn der *Leidenschaften der Seele*, »ich werde hier so schreiben müssen als behandelte ich ein Thema, das niemand vor mir berührt hat«, dies aus dem Grund, weil die »Alten« (*Anciens*) ihm zufolge »so Geringfügiges nur [in Bezug auf die Leidenschaften] gelehrt«⁴⁵ haben. Und dennoch bleibt er von der überlieferten Melancholie-Auffassung beeinflusst: »Elisabeths Melancholie entfaltet sich auch im Verweis auf die antiken philosophischen Überlegungen, die Melancholie und ›Genie‹ verbinden.«⁴⁶ Dass dieser Bezug selbst bei Descartes noch besteht, dem singulären Denker des »Pathos des radikalen Anfanges«,⁴⁷ wie es Hans Blumenberg einmal formulierte, entspricht der »bemerkenswerten Kohärenz in dem grundlegenden Symptomkomplex«⁴⁸, die Jackson Stanley in den Motiven der genialen Melancholie erkannte. Unverkennbar entsteht die Moralphilosophie Descartes' also erst in der Auseinandersetzung mit der zu seiner Zeit vorherrschenden Vorstellung der genialen Melancholie und im Bruch mit ihr.

Zu Recht ist darauf verwiesen worden, dass mit William Harveys Entdeckung des Blutkreislaufes im Jahre 1628 die schwarze Galle ihre Bedeutung als Symbol und Bestimmungsfaktor mentaler und charakterlicher Zustände verlor. Doch mit diesem Sieg der Wissenschaft waren die tradierten Bilder und Formeln nicht unmittelbar erledigt, sie wirkten fort. Der Briefwechsel Descartes' mit Elisabeth zeigt das, und er zeigt ebenso, dass kulturelle Brüche nie radikal sind, sondern sich allmählich – und manchmal auch schwankend – entwickeln in der Auseinandersetzung mit Traditionen, gesellschaftlichen Veränderungen und wissenschaftlichen Fortschritten. Oder in den Worten Günter Blumbergers: »Die Nachhaltigkeit kultureller Figurationen ist [...] über alle Zeiten und Kulturen hinweg zu beobachten. In der Kulturgeschichte

45 Descartes: AT Bd. XI, S. 328 u. 327: »Je seray obligé d'écrire icy en mesme façon que si je traitois d'une matière que jamais personne avant moy n'eust touchée«.

46 Bitbol-Hespériès: Descartes face à la mélancolie de la princesse Elisabeth, S. 232: »La mélancolie d'Elisabeth se déploie aussi en référence avec la réflexion philosophique antique liant mélancolie et ›génie‹«.

47 Hans Blumenberg: Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie, S. 25.

48 Jackson, Stanley W.: Melancholia and Depression, S. IX: »remarkable coherence in the basic cluster of symptoms«.

regiert eben kein Fortschrittsprinzip wie in der Geschichte der Technik und der Wissenschaften, in der das Alte aus der Perspektive des Neuen als das Überholte gilt.«⁴⁹

So spricht Elisabeth in einem ihrer Briefe von den sie belastenden »Verstopfungen der Milz« (*opilations de la rate*), einem körperlichen Symptom, das sich einreicht in jene Begriffe einer überlieferten Humoralpathologie, die Galen im zweiten Jahrhundert nach Christus festigte. Die darin entwickelte Temperamentenlehre beruht auf dem vermeintlichen Zusammenspiel von Körpersäften, Jahreszeiten und kosmischen Einflüssen, einem Zusammenspiel, das seinerseits auf die von Polybos im vierten vorchristlichen Jahrhundert erstmals formulierte Viersäftelehre zurückverweist, derzufolge die schwarze Galle, als eine der vier Hauptsäfte des Menschen, der Jahreszeit des Herbstes entspreche und kalt und trocken sei.

Ebenso finden sich in dem Briefwechsel zwischen dem Philosophen und der Aristokratin immer noch Anklänge an die nobilitierte Melancholie der Renaissance und an das damit verknüpfte »Bewußtsein einer tragisch erlebten Freiheit«.⁵⁰ Trotz aller auf die objektiv messbare Welt gerichteten Rationalität Descartes' klingt auch bei ihm immer und immer wieder die »unabweisbar tragische Nobilität«⁵¹ der Melancholie an. So weist er Elisabeth darauf hin, dass diejenigen, die sich mit geistigen Dingen auseinandersetzen, der Melancholie in besonderem Maße ausgesetzt seien: »es sind meist die besten Geister, deren Leidenschaften am heftigsten sind und die am stärksten auf ihre Körper einwirken«.⁵² Wenn Descartes wie im Vorübergehen bemerkt, dass die melancholische Elisabeth sich besonders der Philosophie, sowie der Politik und der Dichtung widme, so nennt er damit bewusst oder unbewusst

49 Vgl. hierzu Günter Blamberger: *Gestaltgebung und ästhetische Idee*, S. 12.

50 Raymond Klibansky: *Saturn und Melancholie*, S. 367

51 Fumaroli: *La diplomatie de l'esprit*, S. 406: »irrécusable noblesse tragique«.

52 Descartes: AT Bd. IV, S. 236: »Ce sont ordinairement les meilleurs esprits dont les passions sont plus violentes et agissent plus fort sur leurs cors«. Vgl. auch AT Bd. IV S. 202: »et même souvent de plus violentes que celles du commun«.

genau diejenigen Bereiche intellektueller Tätigkeiten, die seit Theophrast mit der Melancholie in Verbindung gebracht werden.⁵³

5. »DIE VOLLKOMMENE RUHE DES GEISTES, NACH DER ICH TRACHTE«

Abschließend ist anzudeuten, worin die dem Frankreich des *Grand Siècle* eigentümliche Abkehr von der nobilitierten Melancholie bei Descartes besteht. Jeremy Schmidt hat auf die »Relevanz der Sprache der klassischen moralischen Philosophie im frühneuzeitlichen Umgang mit dem Wahnsinn« verwiesen und unterstrichen, dass »moralphilosophische Techniken und Vorstellungen in der frühen Neuzeit zentral waren im Umgang mit melancholischem Wahnsinn.⁵⁴ Bei Robert Burton beispielsweise erscheint die Melancholie als eine Krankheit, die sowohl körperlicher als auch seelischer Art ist. So stellt er in »The Anatomy of Melancholy« die Rolle des »Arztes der Seele«⁵⁵ heraus und versucht, den Leidenschaften durch philosophisch-moralische Überlegungen beizukommen. In diesem Sinne verweist Schmidt auf die Ähnlichkeit zwischen den früh-neuzeitlichen Analysen der Leidenschaften und den von Pierre Hadot beschriebenen »spirituellen Exerzitien« der antiken Philosophie.⁵⁶ Beides sind »Reflexionsmodi, deren Ziel es ist, das Selbst gemäß den Vorgaben der Vernunft zu transformieren und genauer noch das Selbst mit Hilfe der Emotionen jenseits materieller Interessen zu stellen«.⁵⁷

53 »Warum sind alle hervorragenden Männer (*Perittoï*), ob Philosophen, Staatsmänner, Dichter oder Künstler, offenbar Melancholiker gewesen«. Siehe hierzu in diesem Band den Beitrag von Eckart Schütrumpf. Descartes: AT Bd. IV, S. 485 und AT Bd. V, S. 281.

54 Jeremy Schmidt: *Melancholy and the Therapeutic Language of Moral Philosophy in Seventeenth-Century Thought*, S. 585: »moral philosophical techniques and ideas were central features of the treatment of melancholic madness in the early modern period«.

55 Zit. bei ebd., S. 589: »Now this being a common infirmity of body and soul, and such a one that hath as much need of a spiritual as a corporeal cure«.

56 Pierre Hadot: *Exercices spirituels et philosophie antique*.

57 Schmidt: *Melancholy and the Therapeutic Language*, S. 586–587: »modes of reflection designed to transform the self according to reason and

Das trifft in exemplarischer Weise auch auf Descartes zu. Als er sich in den 1640er Jahren in das Verhältnis von Körper und Seele vertieft, distanziert er sich zunehmend von seiner bis dahin vertretenen Einsicht, letzten Endes könnten in absehbarer Zukunft die Fortschritte der Medizin alle seelischen Probleme lösen, und kommt zu dem Schluss, dass sich Gesundheit und seelische Verfassung viel stärker als er es bis dahin annahm gegenseitig beeinflussen. In diesem Zusammenhang entwickelt er eine therapeutische Moral der Leidenschaften im Sinne einer »wahren Gesundheit des Körpers und der Seele«. ⁵⁸ Philosophie, weit entfernt davon nur Spekulation zu sein, steht vor allem im Dienste des guten Lebens. Der Philosoph vertritt eine affirmative Haltung gegenüber dem Leben, die auf einem sorgfältigen Umgang mit der Vernunft beruht: »Die wahre [Philosophie] lehrt [...], dass wir es inmitten der traurigsten Ereignisse und der bedrückendsten Schmerzen vermögen, stets zufrieden zu sein, gesetzt, dass wir es verstehen, uns der Vernunft zu bedienen«. ⁵⁹

Descartes entwickelt eine Moral der »Ruhe« und der »Zufriedenheit« (*tranquillité, béatitude*), derzufolge die Leidenschaften »von Natur aus gut sind« und die lehrt, »dass wir lediglich den falschen Umgang mit ihnen und ihre Exzesse zu vermeiden haben«. ⁶⁰ Damit wendet er sich entschieden von der stoischen Moral ab, zu Gunsten einer Moral der Versöhnung und des Ausgleichs. Die Leidenschaften sollen nicht gemieden werden, dahingegen sieht Descartes im richtigen Umgang mit ihnen den Ursprung »aller Güte und allen Glückes in diesem Leben«. ⁶¹

Die entscheidende Herausforderung für eine solche Moral des Ausgleichs ist es, unseren Handlungsspielraum unter den Bedingungen unvollkommener Erkenntnis zu bestimmen. Denn, anders als in der metaphysischen Meditation, kommt es im täglichen Leben nicht so sehr auf das richtige Urteil der Vernunft und somit auf das Vermeiden von Fehlern an, »es genügt« vielmehr, »dass unser Bewusstsein uns bezeugt, dass wir es an Entschlossenheit und Tugend nicht haben fehlen lassen, um alle die Dinge zu tun, die unser Urteil für die besten

more specifically to place the self beyond the influence of material interest acting through the emotions«.

58 Descartes: AT Bd X, S. 215: »recta corporis valetudine [et] mentis«,

59 Descartes: AT Bd. IV, S. 314. Brief vom 6.10.1645.

60 Descartes: AT Bd. XI, S. 485–486: »toutes bonnes de leur nature, et que nous n'avons rien à éviter que leurs mauvais usages, ou leurs excès«.

61 Descartes: AT V, S. 135: »toute la douceur et la félicité en cette vie«.

hielt«. ⁶² Geneviève Rodis-Lewis bezeichnet dies als Descartes' »Regel des bestmöglichen Urteils«. ⁶³ Zusammen mit diesem Prinzip des festen, resoluten Vorsatzes spielt die »Tugend« (*vertu*), eine zentrale Rolle. Die Tugend, jenes höchste Gut der cartesianischen Moral, deckt sich mit dem richtigen Gebrauch unseres freien Willens, der darin besteht, immer nach dem zu handeln, was unsere Vernunft uns vorgibt. Oberste Tugend ist, »alles Beste, das unser Verstand hat erkennen können, zu tun«. ⁶⁴ Damit ist zugleich die Hauptursache des unglücklichen Lebens genannt: Unentschlossenheit.

Angelpunkt von Descartes' Moral ist seine »Grundüberzeugung von der menschlichen Freiheit«. ⁶⁵ Eine Freiheit, die – darin sind sich Descartes und Corneille einig – eine unmittelbare Grunderfahrung ist: »Die Freiheit unseres Willens erkennen wir ohne Beweise, einzig dadurch dass wir sie erfahren«. ⁶⁶ Durch die Erfahrung seiner bedingungslosen Willensfreiheit erlebt sich der Mensch »in gewisser Weise Gott gleich« ⁶⁷, so dass der richtige Gebrauch dieses freien Willens der Schlüssel zum glücklichen Leben ist. Durch diesen freien Willen weiß sich Descartes' »Ich«, wie es Ernst Cassirer formulierte, »im Kern seines Wesens, in seinem Denken und Wollen über alle Schicksalsmächte erhaben«. ⁶⁸ Er gewährleistet, dass die »Vernunft immer die Herrscherin« ⁶⁹ bleibt. Wie aber kann die Vernunft unterscheiden, was jeweils gut oder schlecht für uns ist? Das kann sie nicht und darauf kommt es auch nicht an. Entscheidend sind vielmehr das *Bemühen*, sich stets den Kräften seines

62 Descartes: AT Bd. IV, S. 266: »Il suffit que notre conscience nous témoigne que nous n'avons jamais manqué de résolution et de vertu pour exécuter toutes les choses que nous avons jugées être les meilleures«.

63 G. Rodis-Lewis: L'œuvre de Descartes, S. 405.

64 Descartes, AT Bd. Art. 146. Siehe auch: »toujours se servir le mieux qu'il lui est possible de son esprit«, Brief an Elisabeth, 4.8.1645, AT Bd. IV, S. 265.

65 Cassirer: Descartes und Corneille, S. 88.

66 Descartes: AT Bd. IX, 2: »La liberté de notre volonté se connaît sans preuves, par la seule expérience que nous en avons«.

67 Descartes, AT Bd. V, S. 85: »Outre que le libre arbitre est de soi la chose la plus noble qui puisse être en nous, d'autant qu'il nous rend en quelque façon pareils à Dieu«.

68 Cassirer: Descartes und Corneille, S. 89.

69 Descartes: AT Bd. IV, S. 202: »leur raison demeure néanmoins toujours la maîtresse«.

Verstandes zu bedienen sowie die Einsicht in die notwendige Unvollkommenheit der Erkenntnis.

Descartes' »Festigkeit der Seele«⁷⁰ gründet somit nicht auf Absolutierung der Vernunft und auf einem vermessenen Erkenntnisanspruch, sondern auf einer Absolutierung allein des Willens zur Entschlossenheit, d. h. des Willens zur Bemühung, und sie relativiert damit eine allzu grandiose Selbstbehauptung des Individuums. Es kommt in erster Linie darauf an, die Erfahrung der eigenen Kraft zu machen.⁷¹ Der Akzent liegt auf dem Fortschritt und nicht auf dem zu erlangenden Ergebnis. So formuliert Descartes ein entschieden voraufklärerisches Programm ganz im Sinne des zentralen Wahrheitsdiktums Lessings.⁷² Es geht nicht um konkrete Handlungsanweisungen, sondern um eine bestimmte Haltung zur Welt und zur Wirklichkeit, die entschieden bricht mit der Vorstellung einer Melancholie, die deshalb Ausweis von Genialität ist, weil das sie auszeichnende Exzessive vor Durchschnittlichkeit bewahrt und weil Großes nur um den Preis eines stets möglichen Absturzes zu erlangen ist.

⁷⁰ Ebd.: S. 73.

⁷¹ Vgl. Descartes: AT Bd. IV, Brief vom 18.5.1645, S. 203: »Ainsi ces plus grandes âmes, dont je parle, ont de la satisfaction, en elles-mêmes, de toutes les choses qui leur arrivent mêmes des plus facheuses et insupportables. Ainsi, recevant de la douleur en leur corps, elles s'exercent à la supporter patiemment, et *cette épreuve qu'elles font de leur force, leur est agréable*«. (Hervorhebung S. K.).

⁷² Lessing: Eine Duplik. S. 27: »Nicht die Wahrheit, in deren Besitz irgendein Mensch ist oder zu sein vermeinet, sondern die aufrichtige Mühe, die er angewandt hat, hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Wert des Menschen. Denn nicht durch den Besitz, sondern durch die Nachforschung der Wahrheit erweitern sich seine Kräfte, worin alleine seine immer wachsende Vollkommenheit besteht«.

LITERATURANGABEN

Bitbol-Hespériès, Annie Descartes face à la mélancolie de la princesse Elisabeth. In: *Une philosophie dans l'histoire, Hommages à Raymond Klíbansky*. Bjarne Melkevik und Jean-Marc Narbonne (Hg.). Québec 2000, S. 229–250.

Blamberger, Günter Gestaltgebung und ästhetische Idee. Morphomatische Skizzen zu Figurationen des Todes und des Schöpferischen. In: Günter Blamberger und Dietrich Boschung (Hg.): *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik, Medialität*. München 2011, S. 11–46.

Blumenberg, Hans Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie. In: Ders.: *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*. Stuttgart 1986 [1963], S. 7–54.

Cassirer, Ernst Descartes und Corneille. In: Ders.: *Descartes. Lehre – Persönlichkeit – Wirkung*. Rainer Bast (Hg.), Hamburg 1995, S. 71–118.

Darriulat, Jacques Descartes et la mélancolie. In: *Revue de la France et de l'Étranger* 186, H. 4 (1996), S. 465–486.

Derrida, Jacques Cogito et histoire de la folie. In: *L'Écriture et la différence*. Paris 1967.

Descartes, René *Œuvres Complètes*. Charles Adam und Paul Tannery (Hg.), Paris 1996 [1637].

Ders. *Meditationen*. Mit sämtlichen Einwänden und Erwiderungen. Übers. u. hg. Von Christian Wohlers. Hamburg 2009.

Dreyfus-Le Foyer, Henri Les conceptions médicales de Descartes. In: *Revue de métaphysique et de morale* (1937), S. 237–286.

Foucault, Michel *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris 1972.

Fumaroli, Marc *La diplomatie de l'esprit: de Montaigne à La Fontaine*. Paris 1994.

Hadot, Pierre *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris 2002 [1981].

Montaigne, Michel de *Essais*. Bd. II, Paris: 1948.

Stanley, Jackson W. *Melancholia and Depression. From Hippocratic Times to Modern Times*. New Haven/London 1986.

Jaspers, Karl *Descartes und seine Philosophie*. Berlin/Leipzig 1937.

Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky, Fritz Saxl *Saturn und Melancholie*. Übers. v. Christa Buschendorf. Frankfurt a.M 1990 [1964].

Lessing, Gotthold Ephraim Eine Duplik. In: Ders.: *Werke*, Bd. VIII. Karl Eibl und Herbert Göpfert (Hg.). München 1970 [1778].

Minois, Georges Histoire du mal de vivre. De la mélancolie à la dépression. Paris 2003.

Poquelin, Jean-Baptiste, gen. Molière Le misanthrope. In: Ders.: Œuvres complètes. Paris 1962, S. 323–344.

Rodis-Lewis, Geneviève René Descartes. In: Jean-Pierre Schobinger (Hg.): Überweg Grundriss der Geschichte der Philosophie: Die Philosophie des 17. Jahrhunderts. Bd. 2, Halbband 1, Basel: 1993, S. 273–348.

Dies. La morale de Descartes. Paris 1957.

Schmidt, Jeremy Melancholy and the Therapeutic Language of Moral Philosophy in Seventeenth-Century Thought. In: Journal of the History of Ideas 65, H. 4 (Oktober 2004), S. 583–601.

Starobinski, Jean Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900. Berlin 2011 [1960].

III FALLSTUDIEN - ASIEN

SUDHIR KAKAR

DAS KÜNSTLERISCHE GENIE

WESTLICHE UND INDISCHE PERSPEKTIVEN

Am künstlerischen Genie interessiert mich im Folgenden nicht sein oder ihr schöpferisches Potential, verstanden als Gabe, Routinen des Denkens hinter sich zu lassen, als Neigung, Widersprüche zu suchen und aufzulösen oder als Fähigkeit, Metaphern zu erfinden und unverbundene Konzepte auf neuartige Weise zu verknüpfen. Auch bin ich nicht an der kreativen Geisteshaltung in einem fachspezifischen Verständnis interessiert, die sich durch Merkmale auszeichnet wie »die Fähigkeit sich zu wundern, durch Unabhängigkeit, Unangepasstheit, Flexibilität, [...] sowie die Gabe sich zu entspannen.«¹ Dieser Aufzählung würde ich zudem noch die Verspieltheit hinzufügen. Mein Interesse hier gilt stattdessen der außergewöhnlich kreativen Person, dem schöpferischen Genie, dessen Erzeugnisse (teilweise sogar über die jeweiligen Tätigkeitsbereiche hinweg) als bahnbrechend anerkannt sind und das sein Gebiet nachhaltig umgestaltet hat. Ausgehend von Beispielen aus der europäischen und der hinduistisch-indischen Tradition möchte ich mich in diesem Essay damit befassen, was ich die kulturelle Psychologie des Künstlers und der künstlerischen Kreativität resp. Schöpferkraft² nenne.

1 Eric Kandel, *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present*, New York 2012. E-book, loc 6533. (Übersetzung TK).

2 Anmerkung der Übersetzerin: »Kreativität« und »Schöpferkraft« werden in der folgenden deutschen Übersetzung des englischen Originaltextes zumeist als synonyme Äquivalente des Terminus »creativity« behandelt. Gleichzeitig jedoch wurde der Versuch unternommen, den jeweiligen feinen

Die von Platon und Aristoteles geprägten westlichen Genie-Auffassungen verbanden über lange Zeit hinweg außergewöhnliche Kreativität mit einem extremen Seelenzustand.³ Platons Dichter war deshalb wahnhaft, weil die Götter Besitz von seiner Persönlichkeit ergriffen und durch ihn sprachen, während die Melancholie des Genies seit Aristoteles bzw. Theophrast (für den auch Platon und Sokrates Melancholiker waren) dem Überschuss eines Körpersaftes zugeschrieben wurde, namentlich der schwarzen Galle.⁴ In der Tat wurde im Laufe des europäischen Mittelalters und der Frühen Neuzeit die Melancholie zum charakteristischen Merkmal der schöpferischen Person. Beispielfhaft veranschaulicht dies der bekannte Stich Albrecht Dürers, der einen melancholisch in Gedanken versunkenen Mann als idealtypische Personifikation des frühneuzeitlichen Künstlers zeigt. Seit Sigmund Freuds Studie zu Leonardo da Vinci aus dem Jahr 1910 weitete die Psychoanalyse das konzeptuelle Ineinander von Wahnsinn, Depression und Genialität aus: Die Aufmerksamkeit richtete sich nun nicht mehr auf eine unveränderliche pathologische Struktur innerhalb der Psyche eines Literaten oder Künstlers, sondern auf seine oder ihre wesentlichen emotionalen Konflikte. Diese Konflikte, in der Kindheit und der frühen Jugend wurzelnd, galten nun als Ursprung von Kreativität. Und ebendiese Konflikte bringe die schöpferische Persönlichkeit zum Ausdruck und transformiere sie in seinen oder ihren Werken, seien sie dichterischer, musikalischer oder bildkünstlerischer Natur. Gleichzeitig trügen kreativer Akt und geschaffenes Werk dazu bei, das dem emotionalen Konflikt innenwohnende Trauma zu mildern. Diese letztere Funktion von Kreativität, die einen Zufluchtsort vor den emotionalen Stürmen und den unterirdischen Wirbeln der Leidenschaften bietet, beschränkt sich nicht auf Künstler und Künstlerinnen, sondern umfasst

Bedeutungsverschiebungen der Begriffe in ihren unterschiedlichen Kontexten gerecht zu werden.

3 Vgl. den Beitrag von Günter Blamberger in vorliegendem Band.

4 »Warum erweisen sich alle außergewöhnlichen Männer in Philosophie oder Politik oder Dichtung oder in den Künsten als Melancholiker; und zwar ein Teil von ihnen so stark, dass sie sogar von krankhaften Erscheinungen, die von der schwarzen Galle ausgehen, ergriffen werden, wie man z. B. berichtet, was unter den Heroen dem Herakles widerfuhr?« (*Pseudo-Aristoteles, Problemata Physica*, übersetzt und erläutert von Hellmut Flashar, Berlin 1991⁴, XXX, 1, S. 250 (= Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung, begründet von Ernst Grumach, hg. von Hellmut Flashar Bd. 19).

alle in hohem Maße kreativ tätige Individuen. In den Worten Albert Einsteins:

»Der Mensch sucht in ihm irgendwie adäquater Weise ein vereinfachtes und übersichtliches Bild der Welt zu gestalten und so die Welt des Erlebens zu überwinden, indem er sie bis zu einem gewissen Grade durch dies Bild zu ersetzen strebt. Dies tut der Maler, der Dichter, der spekulative Philosoph und der Naturforscher, jeder in seiner Weise. In dieses Bild und seine Gestaltung verlegt er den Schwerpunkt seines Gefühlslebens, um so Ruhe und Festigkeit zu suchen, die er im allzu engen Kreise des wirbelnden persönlichen Erlebens nicht finden kann.«⁵

Im Westen wurde die therapeutische Funktion von Kreativität vielfach hervorgehoben. So schreibt Heinrich Heine:

»Krankheit ist wohl der tiefste Grund
des ganzen Schöpferdrangs gewesen,
Erschaffend konnte ich genesen,
Erschaffend wurde ich gesund.«⁶

Von einem ähnlichen Gespür zeugt auch Rainer Maria Rilkes Gedanke: »Mir kommt immer noch vor, daß meine Arbeit eigentlich nichts anderes ist als eine derartige Selbstbehandlung, [...]«⁷ – und es klingt ebenso in den Worten Graham Greenes an:

»Schreiben ist eine Art Therapie; manchmal frage ich mich, wie all jene, die nicht schreiben, komponieren oder malen, es zuwege

5 Albert Einstein, »Motive des Forschens«, in: *Zu Max Plancks sechzigstem Geburtstag. Ansprachen, gehalten am 26. April 1918 in der Deutschen Physikalischen Gesellschaft von E. Warburg, A. Sommerfeld u. A. Einstein*, Karlsruhe 1918, S. 29–32, hier S. 30.

6 Zit. nach Peter Gorsen, »Literatur und Psychopathologie heute. Zur Genealogie der grenzüberschreitenden bürgerlichen Ästhetik«, in: *Literatur und Schizophrenie. Theorie und Interpretation eines Grenzgebiets*, hg. von Winfried Kudszus, Tübingen 1977, S. 32.

7 Brief an Emil Freiherr von Gebsattel vom 14. Januar 1912, in: Rainer Maria Rilke, *Briefe*, hg. vom Rilke-Archiv in Weimar. Band 1, Wiesbaden 1950, S. 316.

bringen, dem Wahnwitz, dem Trübsinn und der panischen Angst, die dem menschlichen Dasein innenwohnen, zu entfliehen.«⁸

Nicht immer jedoch ist die Selbstheilung erfolgreich, und beizeiten überschätzen Künstler den Nutzen ihrer Kreativität. Kunst ist nicht immer in der Lage, einer Persönlichkeitsstörung entgegenzuwirken, selbst dann nicht, wenn ein beachtliches künstlerisches Talent vorliegt. Zwar könne künstlerische Schöpferkraft nach dem kanadischen Psychoanalytiker Patrick Mahony potentiell und in unterschiedlichem Maße daran mitwirken, Symptome zu kontrollieren oder gar narzisstisch beruhigende Einsichten zu liefern, jedoch sei sie nicht in der Lage, tiefenstrukturelle und dauerhafte Veränderungen der Psyche herbeizuführen.⁹ Auf der anderen Seite besteht kein Zweifel daran, dass manche Künstler und Künstlerinnen ohne die Möglichkeit zu schreiben, zu malen, zu bildhauern oder zu musizieren, drastische psychische Störungen erfahren. Und dennoch: Obwohl Sylvia Plath von der »Dichtung als Therapie« sprach und Virginia Woolf ihre »Kunst [nutzte], um ihren Kopf beisammen zu halten«¹⁰, begingen beide Frauen Selbstmord.¹¹ (Nebenbei erwähnt: Auch alte Lehrbücher zur Poetik des Sanskrit führen die »Flucht vor Krankheiten« als einen der Neben Gründe dafür an, warum ein Dichter überhaupt Gedichte verfasst¹²).

Jüngere Studien aus dem Umfeld der Psychoanalyse zur kreativen Persönlichkeit fokussieren weniger emotionale Konflikte und heben stattdessen andere Faktoren hervor: so die Verfügbarkeit eines »Übergangsraums« (Donald Winnicott), als Ort des Spiels und der Kreativität, und dies über die Kindheit hinweg; oder das Konzept der »Selbstwirksamkeit«, des Vertrauens in die eigene Genialität, die auf diese Wei-

8 »Writing is a form of therapy; sometimes I wonder how all those who do not write, compose or paint can manage to escape madness, the melancholia, the panic fear which is inherent in the human situation.« Graham Greene, *Ways of Escape*, London 1980, S. 9. (Deutsche Version: *Fluchtwege*, übers. von Ursula Dülberg und Hans W. Polak, Wien und Hamburg 1981, S. 245).

9 Persönliches Gespräch mit Patrick Mahony, 4. Juli 2012.

10 Virginia Woolf, Tagebucheintrag vom 12. September 1935. (Übersetzung TK).

11 Victoria Shahly, »Pregnant with Joy and Sorrow: Creativity, Androgyny, and Manic-Depression«, in: *The Annual of Psychoanalysis* 16 (1988), S. 313.

12 Vgl. Sushil Kumar De, *History of Sanskrit Poetics*, Band 1, Calcutta 1976, S. 39.

se zu einer unabhängigen Quelle von Selbstwertgefühl wird; sowie die Funktion des Kunstwerks als »Selbstobjekt« (Heinz Kohut), eine Funktion, die sowohl die psychische Integration der kreativen Persönlichkeit als auch ihr Lebensgefühl befördert; oder aber die »spiegelnde« Anerkennung durch das Publikum, die eine vergleichbare Funktion erfüllt.¹³ Und auch wenn gegenwärtig große Aufmerksamkeit den besonderen perceptiven und kognitiven Fähigkeiten kreativer Persönlichkeiten geschenkt wird, bleibt für mich die unwiderstehliche *Geschichte* des Genies nichts als eine Erzählung – eine Erzählung seiner Entwicklung und seiner Erfahrungen, die wesentlich zur Entfaltung seiner Schöpferkraft beitragen.

Gerade die Biografik ist daher in der Lage, die Rolle von Emotionen plastisch zum Ausdruck zu bringen. Aktuelle Versuche jedoch, die sich das Ziel setzen, das Geheimnis künstlerischer Kreativität zu lüften, gesellen der Rolle der Emotionen (sofern sie dieselben nicht gänzlich abschaffen), die erwähnte Frage nach der Spezifik der perceptiven und kognitiven Prozesse bei, die im Gehirn eines Künstlers vorstatten gehen; es handelt sich also dabei um eine Verschiebung der Aufmerksamkeit von der Psyche zum Soma der kreativen Persönlichkeit. In anderen Worten: Kreativität wird zunehmend wesentlich in der Biologie verankert. In der Tat ist das Geheimnis künstlerischer Kreativität, gemeinsam mit dem Rätsel um das Bewusstsein, momentan der Heilige Gral der Biologie.

So soll beispielsweise die Synästhesie, die gleichzeitige Wahrnehmung unterschiedlicher Sinnesmodalitäten, bei Künstlern sieben bis acht Mal so häufig vorkommen als bei der übrigen Bevölkerung. Synästhesie erhöht die Fähigkeit, Metaphern zu bilden, d. h. unverbunden erscheinende Konzepte auf neuronaler Ebene zu verknüpfen. Der Neurowissenschaftler V. S. Ramachandran geht davon aus, dass dies an einem Gen liegt: Wirkt sich dieses Gen im Hirnareal »gyrus fusiformis« aus, entstehen leichte Synästhesien. Die Lokalisation desselben Vorgangs im »gyrus angularis« führt zu starken Synästhesien, und beim potentiellen Künstler verteilen sich die Auswirkungen des Gens über das

13 Die psychoanalytische Literatur zum kreativen Schaffensprozess und zur schöpferischen Persönlichkeit seit Sigmund Freud ist immens. Exemplarisch seien folgende jüngere Studien genannt: George Hagman, *The Artist's Mind: A Psychoanalytic Perspective on Creativity, Modern Art and Modern Artists*, London und New York 2010; Jerome Oremland, *The Origins and Psychodynamics of Creativity: A psychoanalytic Perspective*, Madison (CT) 1997.

gesamte Gehirn.¹⁴ Es gibt Hinweise darauf, dass die Hirnhemisphären von Künstlern stärker synchronisiert sind als die von Nicht-Künstlern und dass durch Erhöhung der Durchlässigkeit zwischen den Hirnhemisphären Kreativität gesteigert werden kann. Eine vollständige Erklärung dieser höheren Denkprozesse und des Bewusstseins siedelt sich allerdings nach Einschätzung vieler einflussreicher Stimmen, wie derjenigen des Philosophen Collin McGinn, ebenso jenseits der Erkenntnismöglichkeiten des Homo sapiens an wie dies bei Eichhörnchen und Schimpansen angesichts der theoretischen Physik der Fall sei. Dennoch herrscht der weitverbreitete Glaube, dass die Neurowissenschaften den Schlüssel für ein Verständnis von außergewöhnlicher Kreativität in der Hand halten.¹⁵ Kreativität hat dieser Überzeugung gemäß nichts Geheimnisvolles – oder in den Worten des Nobelpreisträgers Peter Medawar: Die Überzeugung, dass »Kreativität jenseits des Analysierbaren liegt, basiert auf einer falschen romantischen Vorstellung, der wir nun entwachsen müssen.«¹⁶

Gegenüber diesen skizzierten westlichen Traditionslinien schlagen indische Grundlagentexte zur herausragenden künstlerischen Kreativität eine gänzlich andere Richtung ein. Von dem klassischen Text zur Tanz- und Theaterkunst, dem *Natyashastra* des Bharata (um 200 v. Chr.), über die autoritative Kommentierung desselben durch Abhinavagupta (975–1025 n. Chr.), der die Literatur ebenso wie die bildenden Künste in seine ästhetische Theorie aufnimmt, bis hin zu den modernen Arbeiten des angesehenen Kunsthistorikers Ananda Coomaraswamy (1877–1947), basieren sie auf einem einheitlichen Konzept vom schöpferischen Künstler. Um kein Mängelwesen handelt es sich hier, das anfällig ist für Wahnsinn und Melancholie. Der indische Künstler lebt nicht im sinnlichen Exzess – eine Künstlervorstellung, an die sich die Europäer schon fast gewöhnt haben. So beschreiben die alten Texte der *Shilpa Shastra*

14 Vilayanur S. Ramachandran und William Hirstein, »The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience«, in: *Journal of Consciousness Studies* 6, 6–7 (1999), S. 5–51; Vilayanur S. Ramachandran und Edward M. Hubbard, »Synaesthesia: A Window into Perception, Thought and Language«, in: *Journal of Consciousness Studies*, 8, 12 (2001), S. 3–34.

15 Vgl. Margaret A. Boden, »Creativity as a Neuroscientific Mystery«, in: *Neuroscience of Creativity*, hg. von Oshin Vartanian, Adam S. Bristol und James C. Kaufman, Cambridge (Mass.) 2013, S. 3–18.

16 Peter B. Medawar, *Induction and Intuition in Scientific Thought*, Philadelphia 1969, S. 57. (Übersetzung TK).

den indischen Künstler folgendermaßen: »Der Maler muss ein guter Mensch sein, weder faul noch zum Zorn tendieren; er muss gottgefällig, gelehrt, selbstbeherrscht, strenggläubig und mildtätig sein« – und vor allem kein Ehebrecher.¹⁷ Suspekt hingegen ist es gemäß dieser Tradition, wenn Künstler nach Individualität streben und Selbstachtung aus ihrer ›Wirksamkeit‹ sowie Anerkennung durch das Publikum ziehen. Wahre Kreativität, so heißt es hier, überwindet stattdessen individuelle, persönliche Eigenschaften und Komplexe. Diese nämlich gelten als vergänglich und nebensächlich, sie verschleiern den wahren Ursprung von Kreativität, oder genauer: von *pratibha*, der kreativen Imagination. Diese versteht sich als Fähigkeit, Konzepte und Bilder neu zu kombinieren. Als angeborene Fähigkeit rührt *pratibha* dieser Auffassung gemäß von Eindrücken vergangener Geburten her, die im Künstler so stark ausgeprägt sind, dass dessen *pratibha* selbst auf Impulse reagiert, die für andere Menschen nicht wahrnehmbar sind.

Besitzt diese traditionelle indische Sicht auf den Künstler und auf die künstlerische Kreativität noch im zeitgenössischen Indien Gültigkeit? Die einzige mir bekannte empirische Studie, die auf diese Frage Antwort geben kann, stammt bereits aus den Siebzigerjahren des 20. Jahrhunderts. Sie umfasst Aussagen von 155 traditionellen Malern, ausschließlich Männern, aus der Tempelstadt und dem Pilgerort Nathdwara im Bundesstaat Rajasthan.¹⁸ Gemäß den Besten unter diesen Malern, von ihren Künstlerkollegen als ›Meister‹ angesehen, entspringt künstlerische Kreativität folgenden sechs Hauptquellen:

Ein angeborener schöpferischer Drang der, ganz analog zum *pratibha* der klassischen Texte, mit Hilfe ausdauernder Arbeit und der »rechten Lebensweise« zugänglich wird. Die Meister sehen sich entsprechend als rein passive Werkzeuge, durch die dieser Drang arbeitet. Sie sprechen davon, in Kontakt mit einer andersartigen Welt zu stehen, die voller ursprünglicher Bilder, Symbole und »Grundemotionen« (*jarh, rasik*) ist. Andere verstehen diesen angeborenen schöpferischen Drang als inneres Reservoir kreativer Kraft (*maya rupa*), wo die Imagination (*kalpana shakti*) gespeichert ist, die sich ebenfalls in Träumen, Visionen und Wahnvorstellungen manifestiert.

Entsprechend erklärt ein Maler diese Auffassung folgendermaßen:

¹⁷ Zit. nach Ananda Coomaraswamy, *The Dance of Shiva*, Delhi 2009, S. 26. (Übersetzung TK).

¹⁸ Renaldo Maduro, *Artistic Creativity in a Brahmin Painter Community*, Berkeley (CA) 1976.

»Kreativität? Oh – das ist alles *maya rupa* – alles. Dieses *maya* in mir wird in meine Kunst geworfen. Das ist eine heilige Wahrheit. Die gesamte Imagination, und alle Dinge der irdischen Erscheinungen und Formen existieren darin zuallererst. Sie sind nicht wirklich, wenn sie nach Außen treten. In der Kunst sind diese Erscheinungen verworrenes Denken, Einbildungen, vergleichbar der Traumwelt. Ein und dieselbe Kraft des *maya* ist die Grundlage aller äußerlichen Formen. Sie entspringen ihm allesamt – und zwar innen. Darüber hinaus ist die gesamte Welt nichts anderes als von Gott geschöpftes *maya*. Die Welt ist der Traum Brahmas, und wir Maler bewahren einen Teil dieser Kraft in uns selbst, ganz einfach, weil wir alle Teil von Brahman (der universellen Seele) sind.«¹⁹

Bei *pratibha* und *maya rupa* handelt es sich also um jene geheimnisvollen künstlerischen Gaben, deren Erklärung Sigmund Freud bekanntermaßen jenseits der Kapazität der Psychoanalyse ansiedelte: »Woher dem Künstler die Fähigkeit zum Schaffen kommt, ist keine Frage der Psychologie.«²⁰

Teilhabe an einem heiligen Geheimnis. Yogische Disziplin und innere Suche sind für den Künstler Mittel, eine Ebene zu erreichen, von der aus er als Subjekt mit dem inneren Objekt oder dem emotionalen Zustand verschmelzen kann, die er konkret darzustellen wünscht.

Seelische Ausgeglichenheit, die der Künstler mit Hilfe einer inneren Gegenüberstellung und Vereinigung von Gegensätzen erreicht. In den Worten eines der kreativsten Künstler von Nathdwara: »Um erfolgreich zu sein, muss ein Künstler seine inneren Gegensätze einander gegenüberstellen und sie vereinigen – egal, wie antagonistisch sie sich zueinander verhalten.«²¹ Und ein anderer stellt fest: »Ich bin ausgeglichener Natur, weder passiv und träge, noch aktiv und aggressiv – ich lebe sozusagen zwischen diesen beiden Extremen.«²² Diese innere Entwicklung zur Ausgeglichenheit hin entfalte sich mit zunehmendem Alter.

¹⁹ Ebd., S. 141. (Übersetzung TK).

²⁰ Sigmund Freud, »Das Interesse an der Psychoanalyse«, in: ders., *Gesammelte Werke in achtzehn Bänden mit einem Nachtragsband*, unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, hg. von. Anna Freud, Edward Bibring, Willi Hoffer, Ernst Kris und Otto Isakower, Band VIII: Werke aus den Jahren 1909–1913, Frankfurt a. Main 1996⁹, S. 417.

²¹ Maduro 1976, S. 136 (wie Anm. 18).

²² Ebd.

Bei den Gegensätzen handelt es sich vor allem um männliche und weibliche Prinzipien. Den Künstlern gemäß kann sich das kreative Potential dann verwirklichen, wenn eine symbolische Verbindung der weiblichen Kraft oder *shakti* – deren Verkörperung die Göttin Saraswati ist, die Göttin des Wissens, der Musik und der Künste – mit dem männlichen Prinzip stattfindet. Im Falle der Künstler verkörpert dieses männliche Prinzip der Gott Vishwakarma, Hauptgott der Architekten und Handwerker und eine Form des Schöpfergottes Brahma, der wiederum Vater und Gatte der Saraswati ist. Von dem Augenblick an, da ein Samen ein Ei befruchtet, entsteht etwas Neues – etwas drittes Einzigartiges. Dasselbe gilt für die künstlerische Schöpferkraft, für das symbolische Dritte, das aus der Vereinigung der Gegensätze hervorgeht und auch *dhvani* oder *dhvanit* genannt wird.

Ein außergewöhnliches Erbe der Künstler, die sich als direkte Abkömmlinge von Vishwakarma sehen.

Der Bereich des Kama oder Eros. In diesem Bereich spielt die enge Verbindung von Schöpferkraft und Sexualleben des Künstlers eine große Rolle; dies allerdings nicht im Sinne einer durch diese Verbindung erfolgende Sublimierung, sondern im Sinne der Libido, die sich bei sexueller Aktivität freisetzt und die künstlerische Schöpferkraft anheizt. Die indischen Maler scheinen hier auf den ersten Blick Freud beizupflichten:

»Das Verhältnis zwischen möglicher Sublimierung und notwendiger sexueller Betätigung schwankt natürlich sehr für die einzelnen Individuen und sogar für die verschiedenen Berufsarten. Ein abstinenter Künstler ist kaum recht möglich, ein abstinenter junger Gelehrter gewiß keine Seltenheit. Der letztere kann durch Enthaltbarkeit freie Kräfte für sein Studium gewinnen, beim ersteren wird wahrscheinlich seine künstlerische Leistung durch sein sexuelles Erleben mächtig angeregt werden.«²³

Genauer betrachtet verhalten sich jedoch für die indischen Künstler kreativer Schaffensprozess und das ›Yoga des Sexualakts‹, wie man es nennen könnte, analog zueinander. So haben alle vier Phasen des

23 Sigmund Freud, »Die ›kulturelle‹ Sexualmoral und die moderne Nervosität«, in: ders., *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Band IX: Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion, Frankfurt a.M. 2000, S. 13–32, hier S. 26.

kreativen Schaffensprozesses, die Patanjali im *Yogasutra* beschreibt, ihre sexuelle Entsprechung. Bei diesen Phasen handelt es sich um »die Auswahl oder Bestimmung des Objekts«, »die Anstrengung und das Streben nach Vereinigung«, »das Spannungsintervall« und um »den schöpferischen Höhepunkt«. Einige der älteren Maler empfanden ihre sexuell aktivsten Lebensjahre zwischen 20 und 40 als ihre fruchtbarste Schaffensphase.

Gleichzeitig zeigen sich die indischen Maler davon überzeugt, dass *kama* auch eine negative Seite hat. Sexuelle Aktivität solle entsprechend nicht ausschweifen, sondern kontrolliert werden, d. h. zwei- bis viermal im Monat stattfinden, um kreative Energie zu speichern. Diese nämlich schreiben sie, ganz gemäß der indischen Variante von Sublimierung, dem Samen zu.

Es ist nicht einfach, eine abschließende Abschätzung darüber abzugeben, wie viele zeitgenössische indische Künstler diese klassische Sicht auf die Künstlernatur mit ihren traditionellen Kollegen teilen, auf eine Künstlernatur, die emotional ausgeglichen ist, sowie auf eine künstlerische Schöpferkraft, die danach strebt, sich mit dem ›Heiligen‹ oder – wie ich es nennen möchte – mit einem ›transzendenten spirituellen Unbewussten‹ zu verbinden. Meine Gespräche mit indischen Künstlern hinterließen bei mir den Eindruck, dass sie zwar die klassische indische Auffassung eines ausgeglichenen Künstlers, der keinerlei Exzess zugeneigt ist, ablehnen und stattdessen eher dem westlichen Stereotyp des ›heroischen‹ Künstlers zugeneigt sind, der von seinen Begierden angetrieben wird und im Wechselbad der Gefühle lebt. Dennoch würden viele von ihnen eine wesentlich spirituelle oder metaphysische Sicht auf die künstlerische Schöpferkraft unterschreiben und hierin einigen westlichen Künstlern affin sein – von Wassily Kandinsky bis Francis Bacon, von Joseph Beuys bis Damien Hirst –, das heißt also Künstlern, für die metaphysische Fragen ihren Sinn bewahrt haben. So war Kandinsky beispielsweise davon überzeugt, dass die Malerei »sich als wirklich reine Kunst in den Dienst des Göttlichen stellt.«²⁴ Die Ausstellung *Traces du Sacré* im Pariser Centre Pompidou im Jahr 2008, die anschließend im Haus der Kunst in München unter dem Titel *Spuren des Geistigen* zu sehen war, zeigte auf, dass es vielen aktuellen Künstlern ein zentrales Anliegen ist, die »Seele« oder den »Geist« zu berühren, »zu verfeinern

24 Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, München 1912, S. 79.

und zu bereichern«. Sie alle teilen den Glauben, dass »die Fähigkeit, eine Erscheinung des Göttlichen herbeizurufen, ohne Sentimentalität, nämlich eines Säkular-Göttlichen, das in die Geschichte eingebettet ist, vorzüglich zum Beruf des Künstlers« gehört.²⁵

Substantiellere Unterschiede zwischen der indischen und der zeitgenössischen westlichen Auffassung von Kreativität lassen sich eher dingfest machen, wenn man nach dem Status des Unbewussten selbst fragt und weniger nach dem Anteil unbewusster Vorgänge am kreativen Schaffensprozess – das Unbewusste nämlich entspricht im indischen Kulturraum nicht dem gängigen wissenschaftlichen Paradigma. Wir wissen heute, dass möglicherweise bis zu 95 Prozent unseres geistigen Lebens unbewusst bleiben, verborgen also vor dem Bewusstsein, das wenig oder keinen Einblick in die Beweggründe hat, die unseren Wünschen und Handlungen unterliegen. Unbewusste Vorgänge steuern unser bewusstes Leben und damit auch die Schöpferkraft sowie die Wertschätzung von dichterischen und bildkünstlerischen Werken. Die moderne psychologische Forschung hat unseren Blick auf unbewusste Vorgänge erweitert, auf Prozesse, die reichhaltiger und verschiedenartiger sind als es Freud einst postulierte. Bedeutend für ein Verständnis von Kreativität ist innerhalb dieser unterschiedlichen Arten unbewusster Vorgänge das »kognitive Unbewusste«. Dabei handelt es sich um eine Form unbewusster Informationsverarbeitung, die sowohl leichten Zugang zum Bewusstsein hat als auch zu dem, was Freud das »dynamische Unbewusste« nannte, d. h. zu emotionalen Konflikten, unterdrückten Wünschen, Gedanken und Handlungen.

Die klassische indische Sicht auf künstlerische Kreativität blendet diese unbewussten Prozesse aus, die innerhalb der zeitgenössischen psychologischen und neurowissenschaftlichen Forschung im Mittelpunkt stehen. Gemäß der indischen Auffassung hat die kreative Imagination Zugang zu einem transzendenten, »spirituellen Unbewussten«, das auf einer Bewusstseinssebene angesiedelt ist, die tiefer reicht als die Schichten, wo kognitive, dynamische und andere unbewusste Prozesse verortet werden. Auf dieser tiefen Ebene verknüpft sich das spirituelle Unbewusste (das sich analog zu Carl Gustav Jungs »Urform« oder »Archetyp« als tiefster Aspekt der menschlichen Psyche

²⁵ Jannis Kounellis, zit. nach Chris Dercon, »Grußwort«, in: *Spuren des Geistigen*, hg. von Angela Lampe, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München, München: Prestel 2008, S. 7.

verstehen lässt) mit der verborgenen Ordnung des Universums, oder, in anderen Worten, mit dem die gesamte Existenz belebenden Bewusstsein. Den mystischen Texten der hinduistischen Tradition gemäß sind die Attribute dieses transzendenten spirituellen Unbewussten die folgenden: *sat-chit-ananda*, d. h. »Wahrheit-Sein-Freude« (oder »Glückseligkeit«) bzw. *satyam-shivam-sundaram*, d. h. »Wahrheit-Sein-Schönheit«. Der Dichter, Maler und Philosoph Rabindranath Tagore, der gleichzeitig vielleicht das bedeutendste und facettenreichste Genie war, das Indien in den letzten 200 Jahren hervorgebracht hat, führt dazu aus:

»Mit unserem Sinn für Wahrheit erfassen wir das Gesetz der geschaffenen Welt, und mit unserem Sinn für Schönheit erfassen wir die Harmonie des Universums. Sobald wir das Gesetz der Natur verstehen, weiten wir unsere Herrschaft über die physischen Kräfte aus und gewinnen an Macht; sobald wir das Gesetz unserer moralischen Natur verstehen, erlangen wir Meisterschaft über unser Selbst und werden frei. In gleicher Weise gilt dies für unser Verständnis von der Harmonie der körperlichen Welt: je größer es ist, umso mehr hat unser Leben an der Freude der Schöpfung Teil, und unser Ausdruck von Kunstschönheit wird in stärkerem Maße wahrhaftig und umfassend. Sobald wir der Harmonie in unserer Seele gewahr werden, nehmen wir die Glückseligkeit des Weltgeistes allumfassend wahr.«²⁶

Tagore schreibt seine eigene Kreativität diesem transzendenten spirituellen Unbewussten zu, er nennt es das »Eine in mir«. Der traditionellen Trias von »Wahrheit, Sein, Schönheit« fügt er noch die Liebe hinzu und führt aus:

»Ein Zeitvertreib sind ihm seine Schöpfungen. Mit ihnen bringt es ein Ideal der Einheit zum Ausdruck, die sich in Form unendlicher Vielfalt zeigt. Zu dieser Vielfalt zählen seine Bilder, seine Gedichte

26 Rabindranath Tagore, »The Realization of Beauty«, in: ders., *Sadhana: The Realization of Life*, London 1913. (Übersetzung TK). »Wahrheit« bedeutet für Tagore die Erkenntnis über die Dinge in ihrer Relation zum Universum. Wahrheit setzt sich also nicht aus Fakten zusammen, sondern sie liegt in einer harmonischen Verhältnismäßigkeit begründet.

und Musikstücke, die ihm allesamt aus dem Grund Freude bereiten, weil sie die perfekten Formen einer inhärenten Einheit enthüllen.«²⁷

Ein Werk der bildenden Kunst, ein Musikstück oder ein Gedicht, das als Reaktion auf die emotionalen Bedürfnisse eines Künstlers entsteht, ist dieser Auffassung gemäß eine bloße Konstruktion. Die dem Künstler innewohnende Freude an der Einheit hingegen, die nach Ausdruck sucht, ist schöpferisch. Künstlerische Schöpferkraft ist also nichts anderes als die Übersetzung dieser Wahrheit in unsere eigenen Symbole.

Die kreative Imagination, die »Lieder nicht nur aus Wörtern und Melodien, Linien und Farben schafft, sondern ebenso aus Stein und Metall, Ideen und Menschen«²⁸, ist die gemeinsame Wahrheit, die dem Menschen und dem Dasein zugrunde liegt. Da sie sich jenseits bewusster Wahrnehmung ansiedelt, schien es vielen großen Künstlern, Schriftstellern und Musikern oftmals, als käme ihre Inspiration, die dieser Imagination entstammt, von außen, als verorte sie sich nicht im Ich. In Indien kommt diese Vorstellung einer Binsenweisheit nahe. Im Westen teilten sie in vormoderner Zeit viele Künstler und Schriftsteller, wiewohl sich ihre modernen Kollegen zurückhalten, wenn es darum geht, ganz offen eine solche »spirituelle« Ansicht zu teilen. Saul Bellow merkt in seiner Nobelpreisrede an:

»Die Wahrnehmung unsererer eigentlichen Kräfte, Kräfte, die aus dem Universum selbst zu stammen scheinen, kommt und geht [ebenso]. Nur ungern sprechen wir darüber, weil es hier nichts nachzuweisen gibt, weil unsere Sprache unzureichend ist und weil wenige Leute bereit sind, das Risiko einzugehen darüber zu reden. Sie müssten dann sagen, dass es einen Geist gäbe, und das ist tabu.«²⁹

27 Rabindranath Tagore, *Creative Unity*, Edinburgh 1922, S. vi. Tagores Auffassung von künstlerischer Kreativität mag in manchen Schriften westlicher Philosophen wie Gadamer, Heidegger oder Maritain Zustimmung finden. Dennoch kenne ich nur einen Psychoanalytiker, namentlich Richard D. Chessick, der sie als seinem eigenen Denken kongenial bezeichnen würde. Vgl. Richard D. Chessick, »What Grounds Creativity?«, in: *J. Am. Acad. Psychoanal.* 33 (2005), S. 7–28.

28 Ebd., S. 13.

29 Zit. nach J. A. Knight, »The Spiritual as a Creative Force in the Person«, in: *J. Am. Acad. Psychoanal.* 15 (1987), S. 365. (Übersetzung TK).

Vormoderne Genies, dies gilt sicherlich für Indien, empfanden solcherlei Hemmungen nicht. So konnte der bedeutende Urdu-Dichter des 19. Jahrhunderts, Mirza Ghalib, schreiben:

»Meine Gedanken kommen zu mir
 Vom Jenseits irgendwo
 Dann, wenn Ghalib abgestimmt ist
 Mit der Musik der Sterne.«³⁰

Spielen Emotionen also keine Rolle für die schöpferische Arbeit eines Genies, zumal gerade solche, die durch bewusste und unbewusste Erinnerungen hervorgerufen werden? Genau hier schlägt Tagore eine Art Synthese zwischen indischen und westlichen psychologischen Zugängen vor. Unser inneres Bewusstsein von Einheit, so Tagore, »wird ganz markant vernehmlich, sobald es von Freude oder Leid oder jedweden anderen Emotion gefärbt wird [...]. Wenn es um die Schaffung eines Kunstwerks geht, ist die Energie einer emotionalen Idee also notwendig; der Grund dafür ist, dass seine Einheit nicht passiv und träge wie ein Kristall ist, sondern auf ganz aktive Weise ausdrucksfähig.«³¹ Ohne diese emotionale Idee – oder *bhava* – bleibt ein Gedicht, in all seiner Perfektion und Proportion, in seinem Reim und Rhythmus, eine reine Konstruktion, ohne synchrone Resonanz mit dem Takt unserer Herzschläge.³² Das heißt, der schöpferische Ausdruck gewinnt seine Formvollendung durch die Regulierung von Emotionen. Dennoch ist nicht zu leugnen, dass Tagore gemäß Kunst mehr als ein Gefühlsausdruck ist: »Ein Gedicht ist auf unbestimmbare Weise mehr als das Gefühl, das es ausdrückt, ebenso wie eine Rose mehr ist als ihre materielle Substanz.«³³ Es ist die transformative Kraft der versteckten kreativen Imagination, die die Bestandteile der Dichtung – d. h. Wahrnehmungen, Gefühle, Sprache – in ein Gedicht verwandelt:

30 »Aate hain ghaibse ye / mazamiin khyal mein / Ghalib sareer e khama / navaye sarosh hai.« »My thoughts come to me / From somewhere Beyond / When Ghalib is attuned / To the music of the stars.« Persönliches Gespräch mit Abid Hussain, Shimla, 14. September 2007. (Übersetzung TK).

31 Rabindranath Tagore, *Creative Unity*, Edinburgh 1922, S. 34. (Übersetzung TK).

32 Ebd., S. 35.

33 Ebd., S. 36.

»Mit Hilfe einer versteckten, kaum merklichen Fertigkeit, die im Inneren des Dichters tätig ist, nehmen Ideen Gestalt an. Diese schöpferische Kraft ist der Ursprung der Dichtkunst. Wahrnehmungen, Gefühle, oder auch die Sprache sind nur die Rohstoffe. Der eine mag im Umgang mit Gefühlen begabt sein, der andere mit Sprache, ein dritter mit beidem. Nur derjenige jedoch ist ein Dichter, der zusätzlich mit schöpferischem Genie gesegnet ist.«³⁴

Tagore sieht diese kreative Kraft nicht nur in der Dichtkunst, sondern auch in seinem Leben selbst am Werk: in Form von *Jibandebata* (wörtl. »Lebensgott«, vergleichbar dem griechischen »daimon«). *Jibandebata* verwebt nicht nur fragmentarische emotionale Prozesse und ermöglicht damit eine beständige Bedeutsamkeit der Kunst. Gleichzeitig verknüpft er »den gesamten Schaden, den ich erleide, er repariert ihn und stützt ihn ab.«³⁵ Und weiterhin führt er aus:

»Eine unermessliche Erinnerung an eine lange Folge von Leben, die sich in diese Welt fortsetzt, versammelt sich um ihn und lagert gleichzeitig in mir, in meinem Unbewussten. Das ist der Grund, wieso ich mich seit jeher verwandt fühle mit der irdischen Flora und Fauna. Das ist der Grund, wieso die gigantische, geheimnisvolle Welt mir nicht fremd und furchtsam erscheint.«³⁶

Jibandebata behebt dabei nicht nur die Schäden im psychischen Leben eines Genies, sondern er führt ebendieses psychische Leben über seine Grenzen hinaus, die ihm Instinkte und Narzissmus auferlegen, und »durch tiefen Schmerz und die Loslösung von Bindungen vereinigt er es mit dem, was bedeutend und kosmisch ist.«³⁷ Gemäß diesem Verständnis ist künstlerische Schöpferkraft also weder Kompensation noch Sublimierung von tiefem Schmerz, der in die Kindheit zurückreicht. Schmerz ist hier lediglich nötig, um im Künstler einen Kanal zu öffnen, durch den die kreative Kraft aus dem spirituellen Unbewussten fließen kann, das sowohl schöpft als auch heilt.

³⁴ Briefwechsel mit Indira Devi, 10. Juli 1893. (Übersetzung TK).

³⁵ Rabindranath Tagore, *Of Myself*, aus dem Bengalischen ins Englische übersetzt von Devadatta Joardar und Joe Winter, London 2006, S. 3. (Übersetzung TK).

³⁶ Ebd., S. 4–5.

³⁷ Ebd., S. 4.

Ich hege Sympathien mit der Haltung Tagores, auch wenn ich eine größere Ausgewogenheit zwischen dem biologisch-ontogenetischen und dem transzendent-spirituellen Unbewussten der Künstlerpsyche hervorheben möchte als er es tut. Indem er letzteres privilegiert, mag er der Versuchung erlegen sein, ersteres herunterzuspielen. Wenn ich die buddhistische Metapher der Lotusblume als Symbol für Schöpferkraft bedienen darf, d. h. einer Blume, die sich zum Licht und zur Sonne hin öffnet, die das Transzendente symbolisiert, dann sollten wir nicht vergessen, dass die Lotosblume gleichzeitig im Schlamm wächst, dem Symbol für das biologisch-ontogenetische Unbewusste. Um zu blühen benötigt die Lotusblume den Schlamm ebenso wie das Licht und die Sonne, das Wirbeln der Triebe und Emotionen im Unbewussten ebenso wie *sat-chit-ananda*. Schlamm ist hier kein Schmutz, sondern als Mischung aus den Elementen Erde und Wasser Nährboden der Schöpferkraft, auf dessen Basis sich die Lotusblume oberhalb des Wasserspiegels in Richtung Sonnenlicht erhebt. Es ist nicht nötig, sich entweder vollkommen der Sonne oder dem Schlamm anzuschließen, wenn es um die Frage nach den Ursprüngen außergewöhnlicher Schöpferkraft geht. Stattdessen scheint es angemessen, größere Aufmerksamkeit dem Blumenstiel schenken, wo das Transzendent-Spirituelle und das Biologisch-Emotionale ineinanderfließen.

Aus dem Englischen von Tanja Klemm

WOLFGANG KUBIN 顾彬

‘CHASE AWAY TEN THOUSAND YEARS OF SADNESS!’ TOWARDS THE PROBLEM OF ‘MELANCHOLY’ IN CHINESE MIDDLE AGES

“Time and tide wait for no man!”

(English proverb)

“Joy, once fled, cannot return.”

(John Dowland: Now, O Now)

*“[...] und immer eine Schwermut, die uns schied,
zuletzt nur wieder dies: ‘Vergiß und trink!’”*

(Max Herrmann-Neiße)

*“Mehr oder weniger traurig sind wir am Ende
alle, [...] aber wer wollte am Ende ohne
diese stille Grundtrauer leben, ohne die es
keine rechte Freude gibt?”*

(Gottfried Keller)

After having written so much about the problem of melancholia in China during the past twenty years, I find it now somewhat difficult to come up with something really new and thus shall easily run the risk of repeating myself.¹ There is, however, an unsolved question that still

1 That is why I am not going to quote all the sources again I have made use of in the past. Anyone interested in my research might consult Kubin: Symbols of Anguish.

intrigues me even after so many years of research in the field of Chinese mentality: It is a problem regarding translation as well as interpretation. How do we define the Chinese character *chou* 愁, a favourite word among Chinese poets of the Middle Ages (220–960)? We find it so often in the classical poetry of those years, that it seems to express a common feeling and as such an emotional community. One might conclude that the character *chou* represents perhaps nothing else than a familiar idea without any deeper meaning. Can we translate it merely as sorrow, as sadness or even as melancholy? Probably not as melancholy, because melancholy, as seen from a European perspective since the Renaissance, describes a permanent state of mind without any cause, whereas sorrow and sadness are of temporary character and have the loss of something particular as their very basis.² Be that as it may, we need to start our discussion from concrete examples.

I LI BAI (701-762)

Take, for instance, the last two lines of one of the Chinese poems I most admire. There is a voice that tells us that horse and gown should be sold for drink:

“I’ll bid my son to have them [horse and gown] exchanged for good
wine –
To chase away the sorrows of centuries with you twain!

“Hu er jiang chu huan mei jiu,
Yu er tong xiao wan gu chou!”

“呼儿将出换美酒
与尔同销万古愁”

This song in ancient manner (yuefu) was written by Li Bai (701–762), who had a great impact upon German literature and culture. Its title is ‘A Song of Wine’ (Jiang jin jiu 将进酒).³ Its topic is sharing a drink with friends and pondering the essence of time. In the last two lines of the

² See Földényi: Melancholie, pp. 122, 330f.

³ Quoted from Sun: Li Po, pp. 236–239.

song the words 'wine' (jiu) and 'sorrow' (chou) rhyme with each other. We do not really know for certain what kind of alcoholic beverage people used to enjoy during the golden years of the Tang dynasty (618–907), probably some kind of beer or what is now called rice wine.

What do wine and sorrow have in common? Their nouns are characterized in different ways: the wine is said to be good (mei: beautiful), and the sorrow acquires a temporal dimension by the nominal expression *wan gu*. *Wan gu* means 'ten thousand antiquities'. If we take this seriously, then sorrow has been dominant in life since the very beginning of human existence. One could even assume it is as old as history, or even older than history. This, however, cannot actually be shown by historical material of Chinese antiquity, because the 'Chinese Classics' of those times provide us with a rather optimistic picture of human existence, and not with a gloomy view of human life.

What the voice of the poem utters is its personal view, a view that was shared by many *literati* as part of an emotional community in those years: Time is rushing along like a river and will never come back. If human time really includes 'ten thousand antiquities', then one cup of wine will not be enough to overcome the pain of becoming old, losing friends and getting lost in time and space. So in the middle of the song we are told that one who wants to forget has to swallow 300 cups in one gulp. In this respect the relationship between wine and sorrow is apparent: the wine is a remedy, it helps to soothe the human mind as it is suffering from the flux of time. In this respect the speaker identifies with the loss he is witness to; he sees the world around him as something that gets lost in time and space. According to a European understanding of the human mind, the feeling of loss qualifies only for sorrow, not for melancholy.⁴

What sets this sorrow off is told to the reader in the very beginning: First it is the river, then one's hair, and finally one's mirror which become the symbols of time. We read:

“Do you not see the bright mirror in the hall, grieving for the white
hair,
That shone in the morning like black silk, but changes to white
snow at night?”

⁴ See Földényi: *Melancholie*, pp. 330f.

“Jun bu jian gaotang mingjing bei bai fa,
Zhao ru qing si mu cheng xue?”

“君不见高堂明镜悲白发，
朝如青丝暮成雪？”

A daily observation in old age and the observer's reflection are the causes for sadness, here called *bei* 悲. What would have happened if the lyrical voice had watched a young man with black hair in the 'light mirror' (*mingjing*)? Actually, such a question does not really make sense. A young man does not need a mirror, and many poems of Li Bai show a very self-confident speaker.

As is well known among sinologists, the Chinese character *bei* forms a nominal expression with fall (*qiu* 秋): 悲秋 (*beiqiu*). *Beiqiu* is a topic which evolved during the Han dynasties (206 B.C. – 220 A.D.).⁵ It describes the sad feelings of a human being when autumn approaches. It shows how, during the transition period between antiquity and the middle ages, there is no kind of sadness that does not have a concrete cause. The same is true for our poem above: the water, the mirror, the hair, they all remind the speaker of the frailty of human life. That is the reason why the speaker asks his friends to enjoy food and wine, to enjoy the precious moments of being together. In Latin such an attitude is called *carpe diem*, and it goes back to the Roman poet Horace (65–8), who in one of his odes (*Carmina Liber I.11*) created the idea of making much of one's time and who embedded it into the context of wine and 'malevolent age' (*invida aetas*).⁶

II ETYMOLOGY

The notion of *beiqiu* is part of early Chinese cosmological thinking during the earlier Former Han period (206 B.C. – 23 A.D.). Any kind of human feeling was attributed to a fixed pattern of concrete signs. According to the schematic system of Five Elements (*Wuxing*), fall (*qiu*) was connected to the elements of metal, to the colour white, and to the

⁵ On its poetry of sadness, see Stumpfeldt: *Einundachtzig Han-Gedichte*.

⁶ See Horaz: *Sämtliche Werke* [Horace Complete Works], p. 24f.

direction west. The fall season is said to evoke a feeling of sadness in the heart of any onlooker.

Many Chinese characters are constructed in terms of two elements. One element is the sound and one the meaning. Our character in question here, *chou* 愁, can traditionally be separated into *qiu* 秋 (fall) and into *xin* 心 (heart). 'Heart' would offer the meaning and fall would provide the sound. Common etymology would have explained Chinese 'sadness' as: 'fall' + 'heart' = 'sorrow'.

Chou is a rather late character in the history of the Chinese writing system. It appears for the first time in a dictionary called *Shuowen Jiezi* ('Explanation of Chinese Characters'), published by Xu Shen in 121 A.D.⁷ It defines *chou* as *you* 忧, as 'grief', which in the sense of mourning for one's parents has a very concrete background. The character *chou* does, however, appear in certain classics before the end of Chinese antiquity (1046–221). According to Zang Kehe, a specialist in Shanghai on the history of the Chinese writing system, its meaning does not really become clear in certain texts.⁸

Does the late origin of *chou* mean that the Chinese were not 'sad' or could not express 'sorrow' before Xu Shen? No, there were other characters in use. In the *Analects* of Confucius (551–479) we very often come across the character just mentioned above: *you* 忧, which in modern Chinese is part of the nominal word for melancholy (*youyu* 忧郁) and depression (*youyuzheng* 忧郁症). We shall leave this character open for our final discussion, and now turn to a song which might rather fulfil our expectations of a Chinese kind of melancholy.

III FENG YANSI (903–960)

China has produced so many good poets and poems in its history that it is impossible to know all of them. Sometimes it might come as a surprise that even unknown or less well-known poets were able to offer food for thought through some quite unusual lines. This applies, for instance, to Feng Yansi 冯延巳 (903–960), who was from Guangling, modern Suzhou, and who served as prime minister in the Southern Tang dynasty (923–936). He left us with about one hundred classical

⁷ See Zang, Wang: *Shuowen Jiezi xinding*, p. 710.

⁸ Email from May 26th, 2011.

songs (ci), which describe either lovesickness or the life of the upper society. For our further discussions his song on the melody of Quetazhi will be of great help:⁹

“Who says that this idle feeling has long been left aside?
Whenever spring comes, my melancholy returns as before.
Every day, before the flowers, I’m ill with too much drinking,
Yet dare I refuse to let my image in the mirror grow thin?”

O you green grass by the river and willows on the dam,
Pray tell me: why does new sorrow arise with each year?
Alone on a little bridge I stand, my sleeves filled with wind;
The new moon rises above the woods and everyone else is gone.”

Quetazhi

“Shui dao xianqing paoqi jiu?
Mei nian chun lai, chouchang hai yijiu.
Riri hua qian chang bing jiu,
Bu ci jing li zhuyan shou?”

He pan qingwu di shang liu,
Weiwen xin chou, heshi niannian you?
Du li xiao qiao feng man xiu,
pinglin xinyue ren gui hou.”

“鹊踏枝
谁道闲情抛弃久？
每到春来，惆怅还依旧。
日日花前常病酒，
不辞镜里朱颜瘦？”

河畔青芜堤上柳，
为问新愁，何事年年有？
独立小桥风满袖，
平林新月人归后”

⁹ For the translation, see Liu: *The Art of Chinese Poetry*, p. 54. For the Chinese original, see Liu: *Tang Song ci jianshang cidian*, p. 78.

Great art in classical Chinese poetry demands from the poet that he is able to interweave landscape and sentiment, so that mountains and water become the manifestation of the human mind and heart. The less a feeling is given direct expression, the more intense a poem might be for the reader or listener. Contrary to the form of the classical poem (shi), the genre of the classical song (ci), however, prefers to state feelings in a less opaque way. In our case this can only be of advantage. When reading the above lines we get the impression to understand immediately what the voice in the song is going to tell us. Such an impression is not entirely wrong.

The title of the song does not tell the present-day reader anything anymore. It just represents an earlier textual form that was to be filled in with new words that might have been sung along with the original music. The English translation offers us three figures of speech particularly useful to our examination of melancholy: 'idle feeling' (xianqing), 'melancholy' (chouchang) and 'new sorrow' (xin chou). There are other related expressions, but discussion of them must be postponed for now.

The first figure of speech, 'idle feeling'¹⁰, has a long history, one that fits well into the history of sadness in China. It is ambiguous, actually describing the inner state of someone who is aloof from the world and independent in the best sense of the word. He is at peace with himself and does not need anything that is not part of him. During the 9th century, this typically male form of detachment transforms into a typically female type of ennui, which finds its true expression in the genre of the classical song (ci). Of great importance here is the fact that the negative aspect of being alone in the sense of unwelcome loneliness is not limited to female writers. Be they men or women, poets and poetesses since then, when they lose their sense of equilibrium, outline their sentiments of being left behind in a rather similar way.

What might come up here quite easily is the question: Why is there this turning point in the 9th century? This cannot, however, be answered now. We have to leave this question for a while and examine the two other obvious signs of feeling blue. What the eminent Chinese-American scholar James J. Liu (1926–1986) in the second line of the above poem translates as 'melancholy', is *chouchang* 惆怅 in Chinese, and should not be misunderstood in the modern sense of the word *melancholia*. *Chouchang* is a tearful sentiment rather than a noble attitude.

¹⁰ See Kubin: Muße und Melancholie.

Since the 1st century A.D. it means something like ‘disappointed in obtaining one’s wishes’, as for instance in Wang Chong’s (27 – ca. 100) *Lunheng* (About Doctrines).

The most interesting expression that corresponds with the last character in the second line (jiu 旧 old) is ‘new sorrow’ (xin chou 新愁). Here again we come across the word our deliberations started from. Regardless of how we translate it, it offers a new phenomenon that seems to take us right into the European history of modern melancholy. As said above, one characteristic of melancholy since the Renaissance is its claimed permanence: ‘Semper Dowland, semper dolens’ (‘As long as I am John Dowland [1563–1626], I am suffering’). One does not suffer from it only today, and no longer tomorrow; it’s just the other way round: one enjoys melancholy now and wants it to stay forever, as it allows for a deeper understanding of the overall scheme of events. Do we find something similar here in the song? Surely it is not the same, but something new that allows us to ask new questions.

The first two lines speak with an unmistakable voice of an emotion that the speaker wanted to get rid of, but which returns every spring. We are not told why. The following two lines, however, unfold an image of a person who is not able to rejoice with delight amidst the flowers. Why not? Why does someone experience the change of seasons as the repetition of a pain that seems to last forever? We are not told, but we can guess why someone is sick with ‘wine’ and pining away with grief.

The second part of the song mentions the ‘green grass’ (qingwu): green grass – actually bushes, woods, jungle – means the end of spring, the end of colourful blossoms and the beginning of cheerless summer with all its rain to come (in Southern China, where the scene appears to be placed). Moreover, the protagonist of our little drama is ‘standing alone’ (du li). He feels and sees the bustling nature, the ‘full wind’ in his sleeves and a moon rising.

Why is the speaker of the song alone? Does he want to be alone, as a truly melancholic person would prefer? The permanence of his sorrow seems to be connected to the permanence of a loss. In the last line we are told that someone or some persons (ren) are gone, i. e. are dead. Therefore we can assume that the speaker is mourning over a beloved person, with whom he might have spent all the past springs in the imperial or in an aristocratic garden where he is now standing on a bridge.

To sum up: The song offers a new insight into human existence and at the same time it still belongs to a traditional conception of sorrow. It is true that the speaker cannot get rid of his grief. It is enduring, at least

in the sense that it is coming up again and again, but it is not without cause, and the cause must be hidden in memory. Memory¹¹ starts playing an important role in the 9th century, when aristocrats were more and more able to enjoy their wealth and leisure in gardens of their own. What they enjoyed one day was mourned the next, when things had changed. So the verb 'to remember' (yi¹忆) gains a new position in the poetry of the day and often serves as the most important part of a title: 'I remember once ...'

IV THE CONFUCIAN POINT OF VIEW

The Chinese Middle Ages were a time when Buddhism and Taoism dominated the Chinese mind, especially in aristocratic circles. The Confucian doctrine was of minor importance then. Even though Buddhism and Taoism never stopped giving 'sermons' on the vanity of the world, it appears that outside clerical circles they had the opposite effect: instead of finding redemption laymen became even more convinced that all human existence is bound to deterioration and death. Such a view of things is not 'typically' Chinese, as the Chinese mind in its history is more or less worldly centred and optimistic. Joy and not sadness as the aim of life is manifested as message in the *Analects* of Confucius for instance. Often and repeatedly the Master has things to say like these:¹²

"Sima Niu asked about the superior man. The Master said, 'The superior man has neither anxiety nor fear.'
 'Being without anxiety and fear!' said Niu; – 'does this constitute what we call the superior man?'
 The Master said, 'When internal examination discovers nothing wrong, what is there to be anxious about, what is there to fear?'"

"Sima Niu wen junzi. Zi yue: 'Junzi bu you bu ju.' Yue: 'Bu you bu ju, si wei zhi junzi yi hu?' Zi yue: 'Neixing bu jiu, fu he you he ju?'"

¹¹ On memory and love in a European context, see Földényi: *Melancholie*, pp. 256f.

¹² Quoted from Confucian *Analects* XII.4. I made use of James Legge's translation, but changed the transcription of the name according to contemporary usage.

“司马牛问君子。子曰：‘君子不忧不惧。’曰：‘不忧不惧，斯谓之君子已乎？’子曰：‘内省不疚，夫何忧何惧？’”

We already know the character *you* 忧, mentioned here three times. James Legge (1815–1897) translates it as ‘anxiety’, Richard Wilhelm (1873–1930) renders it as ‘Trauer’ (grief), and I translated it as ‘Traurigkeit’ (sadness). It is true that the character *chou* 愁 does not appear in the *Analects*, but the character *you* 忧 can be found at least 13 times. It refers to any kind of distress that bothers one’s heart. When it is mentioned, it more or less describes a person who does not rest in himself, but is distracted from his inner state of mind, in later times very often due to political or social reasons. To become an equable person one has, as Confucius says, to ‘examine oneself inside’ (neixing), and then either correct oneself or calm down. Inner equilibrium is one of the aims of nearly all Chinese philosophy in antiquity. This would mean that there is no room left, or desired, for a melancholic state of mind that lasts throughout one’s life. The final victory of Neo-Confucianism, starting in the 11th century, was accompanied by a new arrangement of Chinese society. Civil servants had long replaced aristocracy, and the dominant belief of the Middle Ages, Buddhist and Taoist ideas of salvation, had to give way to a renaissance of Confucian thinking. Instead of lamenting the shortness of life, so typical for the Chinese mind since the Later Han dynasty (25–220), every single educated person was expected to engage in society and to create better conditions for the living.

What Legge translates as ‘superior man’ in the quotation above is the Chinese ideal of the gentleman (*junzi*), a person of high morals and spirits who would never give in to wicked rulers or to desperation. A gentleman knows that he can never be alone as long as he is ‘respectful to others and observant of propriety’ (XII.5: *yu ren jing er you li*. 与人敬而有礼). In such a case ‘all within the four seas will be his brothers’ (*sihai zhi nei, jie xiongdi ye*. 四海之内皆兄弟也). This idea of a moral man able to improve the world by his flawless conduct was perfected in the Song dynasty. Zhu Xi (1130–1230), for instance, had the following to say: ‘What is called ‘humanity’ is nothing else than the heart / mind of heaven and earth that produces all things.’ (Mou suowei ren zhe tiandi sheng wu zhi xin. 某所谓仁者天地生物之心.) Representative for his time, as well as for decades before and for centuries after him, Zhu Xi puts heaven / sky, earth, and man into a kind of ‘holy trinity’ that enables man, through moral action, to turn creation into a proper home for all.

Do we then really fail to find the kind of melancholy in China that is said to be the motor of European philosophy and arts? We surely find traces, but the problem is how to interpret them. For instance, the poetry of Nalan Xingde (1655–1685) is full of expressions of ennui (wuliao 无聊),¹³ a nominal expression that later mushroomed in modern Chinese literature (1912–1949) and that is right at the bottom of modern melancholy. To give another example, the novel *Dream of the Red Chamber* (1792) emphasizes the aspect of sickness in the life of grieving young women.¹⁴ Finally, traditional Chinese theatre offers some astonishing plays that place at the centre an emperor suffering from inhibition of action (Handlungshemmung):¹⁵ All he can do for a very long period of time is to stay alone and lament the loss of his beloved.¹⁶ Nevertheless, dramas of weeping emperors allow us to understand why all the constituents of modern melancholy, such as ennui, sickness, and inhibition of action, did not have a real breakthrough, and why China had to wait for the May 4th movement (1919) to join the path to world-weariness under the impact of European literature. The loss of suffering emperors in Chinese plays is a very concrete loss: it is the death of a beauty that has really lived. As soon as it becomes possible for the dead person to come back to life, the mourning ruler will be consoled. In this sense there is no notion of 'die Untröstlichen'¹⁷, the inconsolable, before 1911, i. e. before the end of the Chinese empire.

Just as in the Tang poetry, time and memory remain behind the Chinese conception of grief as expressed in traditional Chinese dramas and in certain novels. This conception can be summarized by the figure of speech *feng hua xue yue* 风花雪月, by 'wind, blossoms, snow and moon'. These are phenomena of nature which can be felt and seen by man, but which will disappear sooner or later. It is what vanishes and might come back or not, that lets the human mind *fachou* 发愁 'feel sad'.

The new hero that enters modern Chinese literature in 1918 is of a different nature. Ding Ling's (1904–1986) *Sophia* (1927),¹⁸ for instance, represents the kind of inner conflict (Zerrissenheit) that is so typical of

13 See Kubin: Von des Lebens Schmachlosigkeit, pp. 267–274.

14 See Rosner: Krankheiten und Krankheitsbilder, pp. 153–169.

15 On this important term in the history of melancholy, see Lepenies: Melancholie und Gesellschaft, pp. 193–195.

16 See Kubin: Das traditionelle chinesische Theater, pp. 72ff, 77ff, 238ff.

17 See Horstmann: Die Untröstlichen.

18 See Ding: Das Tagebuch der Sophia.

the modern self:¹⁹ Torn between her mind and body, all Sophia thinks she can do is to ultimately waste her life. Wasting one's life is an obvious attack on Confucian morals, because Confucians argue that one's body is given by one's parents and should therefore be protected.

Save for the period from 1949 to 1979, when the topics related to melancholy and depression were banned from publication in China, these two phenomena have since conquered the bookshelves and the human mind on the mainland as much as in the West. But they are chiefly perceived as forms of suffering. With regard to depression we can understand this, but without a particular appreciation of melancholy we would certainly miss many brilliant poems and songs written between *The Songs of the South* (Chuci, about 3rd century B.C.) and Li Bai.

BIBLIOGRAPHY

Confucian Analects Tr. by James Legge. In: Chinese Classics vol. I. Taipeh 1969.

Ding, Ling Das Tagebuch der Sophia. Ed. by Wolfgang Kubin. Frankfurt a. M. 1980.

Földényi, László F. Melancholie. Tr. from Hungarian by Nora Tahy. Munich 1988.

Horaz Sämtliche Werke [Horace Complete Works]. Latin and German. Ed. and transl. by Hans Färber. Munich 1967.

Horstmann, Ulrich Die Untröstlichen. Ein Melancholie-Lesebuch. Darmstadt 2011.

Kubin, Wolfgang Das traditionelle chinesische Theater. Vom Mongolendrama bis zur Pekinger Oper. Munich 2009.

Ders. Von des Lebens Schmacklosigkeit. Bemerkungen zu Nalan Xingde. In: Lutz Bieg et al. (Eds.): Ad Seres et Tungusos. Festschrift für Martin Gimm. Wiesbaden 2000, pp. 267–274.

Ders. (Ed.) Symbols of Anguish: In Search of Melancholy in China. Bern (i.a.) 2001.

19 On the conflict of modern man who is this person, but wants to be that person, see Theunissen: Das Selbst auf dem Grund der Verzweiflung.

Ders. Muße und Melancholie – eine nicht nur chinesische Sicht. In: Muße im kulturellen Wandel: Semantisierungen, Ähnlichkeiten, Umbesetzungen. Burkhard Hasebrink, Peter Philipp Riedel (Hg.). Berlin 2014, S. 304ff.

Lepenies, Wolf Melancholie und Gesellschaft. Frankfurt 1969.

Liu, James J. Y. The Art of Chinese Poetry. Chicago 1962.

Rosner, Erhard Krankheiten und Krankheitsbilder. In: Wolfgang Kubin (Ed.): Honglougong. Studien zum 'Traum der roten Kammer'. Bern (i.a.) 1999, pp. 153–169.

Stumpfeldt, Hans Einundachtzig Han-Gedichte. Gossenberg 2009.

Sun, Yu (Tr.) Li Po [i. e. Li Bai] – A New Translation. Hong Kong 1982. (Bilingual edition).

Tang Song ci jianshang cidian Shanghai (Shanghai Cishu) 1988.

Theunissen, Michael Das Selbst auf dem Grund der Verzweigung. Kierkegaards negativistische Methode. Frankfurt a. M. 1991.

Zang, Kehe, Wang, Ping (Eds.) Shuowen Jiezi *xinding*. Beijing 2002.

GUO YI

INVESTIGATION ON CREATIVITY AND ITS CORRELATION WITH MELANCHOLY IN THE CHINESE TRADITION

The cerebral hemispheres are highly specialized. The main tool of thinking of the right hemisphere is the image, while that of the left hemisphere is language. Mental images are the only way for the brain to reflect the objective world, so that only thinking in images can be said to fulfill the function of cognition and creativity. Creativity happens when relative mental images are connected, and new mental image(s) are produced. There are four conditions in which images take precedence over language-based thinking: melancholy, drunkenness, madness, and fantasy. If we regard melancholy as a disease characterized by depression or despondency, we find almost no melancholics among the outstanding figures of Chinese history. But if we see it as a feeling of sadness, all exceptional men in philosophy, politics, poetry, and the arts prove to be melancholic in ancient China. Drunkenness also has a close relationship with literature and art in ancient China. In fact, almost every famous Chinese poet could be considered to be an alcoholic, and numerous excellent poems were written when they were drunk.

‘Why are all exceptional men in philosophy, politics, poetry, and the arts melancholic’ is a significant question in Western tradition, but it does not carry over to China; quite the contrary. In the Chinese tradition, the question we must ask is this: ‘Why are all exceptional men in philosophy, politics, poetry, and the arts *not* melancholic?’

I CREATIVITY IS A NON-LINGUISTIC CEREBRAL ACTIVITY

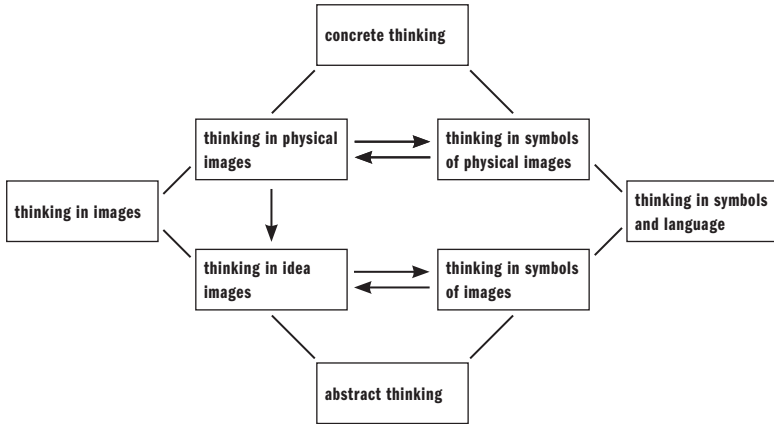
First of all, let us define creativity. The traditional idea holds that the relationship between thinking and language is like that of the kernel and the shell, which is to say, language is the external manifestation of thought. But Albert Einstein observed that the written and spoken language played no role in his creative thinking. Every scientist, he held, would develop a special religious feeling, a “rapturous amazement at the harmony of natural law”, since he was not able to directly express the correlations he finds.¹ Several decades after Einstein’s remarks, Roger W. Sperry’s Nobel Prize-winning research on the brain revealed the secret of the two cerebral hemispheres. He showed that they are highly specialized, and many of the high-level functions concentrate in the right cerebral hemisphere.² Roger W. Sperry found that the right hemisphere mainly copes with space and imagination, while the left hemisphere mainly handles symbols, most importantly language.³ This indicates that the two hemispheres employ different thinking tools. The main tool of thinking of the right hemisphere is the image, which can be called thinking by image, or imaginal thinking. The main thinking tool of the left hemisphere is language, which can be called thinking by language, or lingual thinking. Connecting the hemispheres of thinking in images and thinking in language is the corpus callosum, which transmits information at unimaginable speeds.

In order to distinguish the brain’s image from its object, we speak of a ‘mental image’. The mental image refers to two different but related phenomena, namely the mental image as a representation of reality, and the mental image as an idea. Likewise, language as a ‘symbol’ can be of a ‘representative’ mental image or of an ‘ideative’ mental image. The process involved in going from thinking representatively to thinking in terms of ideas is a process that goes from the concrete to the abstract. We can speak of the one as concrete thinking, and of the other as abstract thinking. From these different kinds of thinking we can construct the following diagram:

1 Albert Einstein: *The Collected Works of Einstein*, vol. 1, The Commercial Press: Beijing 1976, p. 416, 285.

2 Zhang Yaoguan and Fang Yuneng: *Roger Woleott Sperry, the Nobel Prize in Physiology or Medicine in 1981*, World Science 1 (1982), Beijing.

3 Roger Sperry: *Some Results of Separation of the Cerebral Hemispheres*, World Science 9 (1982), Beijing.



I believe that mental images are the only way for a brain to reflect the objective world, so that only thinking in images can fulfill the function of cognition. Creativity happens when mental images are connected, and new mental images are produced. But once the mental image or the result of cognition has been transformed into symbol and language, its connection with the objective world is cut off. Symbolism and language are only the direct signifiers of mental images and thus the indirect signifiers of objective things, but not the reflection of objective things. The function of language and thinking in language is communication. They facilitate the arrangement, export, and storage of mental images, and the thinking processes that make use of them.

Based on these different functions, we can distinguish image and language by analogy to goods and money. Money itself has no value and cannot produce goods. But it is easy to store and represent goods once they are converted into monetary value. Under certain circumstance, it can then be transformed back into goods, and then produce new products. Accordingly, the right hemisphere is a factory, the mother of new products; the left hemisphere is a bank full of money; the corpus callosum is a cashier who transfers goods into money and money into goods. In this process, new products are produced, which in turn can be converted into money.

II THE CREATIVE CEREBRAL STATES AND THEIR PRECONDITIONS

The following five states enable the brain to be more creative: 1) when the brain escapes from the influences of the outside world and can devote itself to the inner world; 2) when the brain casts off the shackles of language and symbols, and lets thinking in images come to the fore; 3) when the brain is excited or subject to delusions; 4) when the brain latches on to a particular thought to the exclusion of all others; 5) when the brain has the opportunity to consider an issue calmly, persistently and with utmost concentration.

There are four conditions that allow the image to supersede thinking in language or symbols and satisfy the aforementioned states: melancholy, drunkenness, madness, and fantasy. In other words, melancholy is more creative not because melancholy itself has creative power, but because it satisfies one or more of the brain states outlined above, as do some other 'states of mind'.

III MELANCHOLY AND CREATIVITY IN THE CHINESE TRADITION

The concept of melancholy has a rich tradition. When we look at melancholy as a disease, expressed in mental or emotional symptoms of depression or despondency, we can say that in Chinese history we find almost no melancholics among the outstanding figures. Why? I believe this is the contribution of Chinese philosophy and religion. Both seek to improve human life, and to teach people how to live optimistically. All outstanding figures in Chinese history were influenced by either Confucianism, Daoism, or Buddhism. This again confirms that melancholy, while contributive, is not a necessary condition of creativity.

When we consider melancholy merely as a feeling of sadness, we can say that 'all exceptional men in philosophy, politics, poetry, or the arts prove to be melancholic' in ancient China. Sima Qian (145–87 BC), in his letter to Ren An, wrote:

"Too numerous to record are the men of ancient times who were rich and noble and whose names have yet vanished away. It is only those who were masterful and sure, the truly extraordinary men, who are still remembered. When King Wen of Zhou (1152–1056 BC) was imprisoned at Youli, he expanded *The Book of Changes*; Confucius (551–479 BC) was in distress and he made *The Book of Spring*

and *Autumn Annals*; Qu Yuan (339–278 BC) was banished and he composed his poem *Encountering Sorrow*; after Zuo Qiu (502–422 BC) lost his sight he composed *The Narratives of the States*; when Sunzi (?–316BC) had had his feet amputated he set forth *The Art of War*; Lu Buwei (?–235BC) was banished to Shu but his *Lulan* (*Lushi chunqiu*) has been handed down through the ages; while Han Feizi (280–233 BC) was held prisoner in Qin he wrote *The Difficulties of Disputation* and *The Sorrow of Standing Alone*; most of the three hundred poems of *The Book of Odes* were written when the sages poured forth their anger and dissatisfaction. All these men had a rankling in their hearts, for they were not able to accomplish what they wished. Therefore they wrote of past affairs in order to pass on their thoughts to future generations.”⁴

As the above makes abundantly clear, we can find characteristics of melancholy among the extraordinary men in ancient China. First, their melancholy arose from particular circumstances: King Wen of Zhou and Han Fei were imprisoned, Confucius was in distress, Qu Yuan and Lu Buwei were banished, Zuo Qiu lost his sight and Sunzi had had his feet amputated. Second, all these melancholic men had a strong will “to pass on their thoughts to future generations.” Third, all of them took a positive attitude to life and the world.

IV DRUNKENNESS AND CREATIVITY IN THE CHINESE TRADITION

According to *The Analects*, Confucius liked to drink: “To spirit (wine) alone Confucius set no limit, but he did not drink till he was inebriated.”⁵ Even so, we cannot find strong evidence to prove the connection between drunkenness and philosophy.

But drunkenness has a close relationship with literature and art in ancient China.

In one poem Du Fu (712–770 AD) tells us how Li Bai (701–762 AD) likes wine:

4 Sima Qian: “The Historical Records”, in: *Sources of Chinese Tradition*, ed. William Theodore de Bary and Irene Bloom, vol. 1, New York 1999, p. 370–72.

5 *The Analects of Confucius* X, 8.

“Li Bai could turn sweet nectar into verse fine;
 Drunk in the capital, he’d lie in shops of wine.
 Even imperial summons proudly he’d decline,
 Saying immortals could not leave the drink divine.”⁶

Su Shi (1037–1101 AD) said that when Tao Yuanming (365–427 AD) got wine, the poems seemed written naturally.⁷ Yang Wanli (1127–1206 AD) introduced himself this way: “A cup of wine had not yet been finished, but a poem had already been written.”⁸

In fact, almost every famous poet was an alcoholic, and numerous excellent poems were written when they were drunk. Let us read some of their poems:

Li Bai (701–762 AD):

“Among the flowers, from a pot of wine
 I drink without a companion of mine.
 I raise my cup to invite the Moon who blends
 Her light with my Shadow and we’re three friends.
 The Moon does not know how to drink her share;
 In vain my Shadow follows me here and there.
 Together with them for the time I stay,
 And make merry before spring’s spent away.
 I sing and the Moon lingers to hear my song;
 My Shadow’s a mess while I dance along.
 Sober, we three remain cheerful and gay;
 Drunken, we part and each may go his way.
 Our friendship will outshine all earthly love;
 Next time we’ll meet beyond the stars above.”⁹

6 Du Fu: “Eight Immortal Drinkers”, in: *300 Tang Poems*, translated by Xu Yuanchong, Beijing 2000.

7 Su Shi: “A poem in Reply to Tao Yuanming’s Poem Drinking Wine”, in: *Poems of Su Shi*, translated by Xu Yuanchong, Beijing 2013.

8 Yang Wanli: *Drinking Wine under Moon Light in Flow Valley Two Months after September 9th*.

9 Li Bai: “*Drinking Alone under the Moon*”, in: *Version of Classical Chinese Poetry—Tang Poetry (II)*, translated by Xu Yuanchong, Beijing 2013, p. 22–23.

Li Yu (937–978 AD):

“Beyond wind-rippled water hills swallow the sun;
 Spring’s come, still nothing can be done.
 Fallen blooms run riot; wine drunk,
 Drowned in flute songs, in dream the princess is sunk.
 Without a word.
 No tinkling heard,
 Her evening dress undone.
 For whom has she to dress her hair?
 With fleeting time will fade the fair.
 Alone she leans on rails before the dying sun.”¹⁰

Su Shi (1037–1101 AD):

“When did the bright moon first appear?
 Wine-cup in hand, I ask the blue sky.
 I do not know what time of year.”¹¹

Li Qingzhao (1083–1155 AD):

“Last night the strong rain blew with a rain fine;
 sound sleep did not dispel the aftertaste of wine.
 I ask the maid rolling up the screen.
 ‘The same crab-apple’, says she, ‘can be seen’,
 ‘But don’t you know,
 Oh, don’t you know
 The red should languish and the green should grow?’”¹²

It is worth to emphasize that some poems show their authors to be alcoholic as well as melancholic:

10 Li Yu: “Return of the Love”, in: *300 Lyrics of Tang and Song Dynasties*, translated by Xu Yuanchong, Hebei 2003, p. 45.

11 Su Shi: “June: Prelude to Water Melody”, in: *Version of Classical Chinese Poetry—Poems of Su Shi*, translated by Xu Yuanchong, Dolphin Books 2013, p. 22–23.

12 Li Qingzhao: “Dreamlike Song”, in: *300 Lyrics of Tang and Song Dynasties*, translated by Xu Yuanchong, Hebei 2003, p. 339.

Li Bai:

“Do you not see the Yellow River come from the sky,
 Rushing into the sea and ne’ er come back?
 Do you not see the mirrors bright in chambers high
 Grieve o’ er the snow-white hair though once silk-black?
 When hopes are won, O drink you fill in high delight,
 And never leave your wine-cup empty in moonlight!
 Heaven has made us talents, we’re not made in vain.
 A thousand gold coins spent,
 More will turn up again.
 Kill a cow, cook a sheep and let us merry be,
 And drink three hundred cupfuls of wine in high glee!
 Dear friends of mine,
 Cheer up, cheer up! I invite you to wine.
 Do not put down your cup! I will sing you a song, please hear,
 O hear! Lend me a willing ear!
 Do not care for bells and drums, rare dishes you take!
 I only want to get drunk and never to wake.
 How many great men were forgotten through the ages?
 But great drinkers are more famous than sober sages.
 The prince of Poets feast’ d in his palace at will,
 Drank wine at ten thousand a cask and laughed his fill.
 Why should a host complain of money he is short?
 To drink with you I will sell things of any sort.
 My fur coat worth a thousand coins of gold
 And my flower-dapple horse may be sold
 To buy good wine that may drown the woe age-old.”¹³

Li Yu:

“When will there be no more autumn moon and spring flowers,
 For me who had so many memorable hours?
 My attic which last night in vernal wind did stand
 Reminds cruelly of the lost moonlit land.
 Carved balustrades and marble steps must still be there,

13 Li Bai: “Invitation to Wine”, in: *Version of Classical Chinese Poetry—Tang Poetry (II)*, translated by Xu Yuanchong, Beijing 2013, p. 27–29.

But rosy faces cannot be as fair.
 If you ask me how much my sorrow has increased,
 Just see the overbrimming river flowing east!"¹⁴

In addition, in Chinese history, many artists were alcoholic. The sage Wang Xizhi (303–361 AD) wrote the unique calligraphic work *Lanting Xu* when he was drunk. But when he sobered up, he rewrote it dozens of times, but none could compare with the first. When the cursive artist Zhang Xu (675–750 AD) wrote, he always drank to get drunk, shouted and ran wildly. The famous painter Huang Gongwang could not draw when sober.

There were also many mentally unstable artists, including two famous calligraphers in the Tang dynasty, Zhang Xu (675–750 AD) and Huai Su (725–785 AD), referred to as ‘mad Zhang and crazy Su’. Mi Fu (1051–1107 AD), a well-known calligrapher in the Song dynasty, was nicknamed ‘mad Mi’.

¹⁴ Li Yu: “The Beautiful Lady Yu”, in: *300 Lyrics of Tang and Song Dynasties*, translated by Xu Yuancong, Hebei 2003, p. 63.

AUTORINNEN UND AUTOREN

MIEKE BAL (Literaturwissenschaft, Komparatistik), emeritierte Professorin für Kultur- und Literaturtheorie an der Universität Amsterdam und Gründungsdirektorin der Amsterdam School for Cultural Analysis, Theory and Interpretation (ASCA). Zudem vielfältige Arbeit als Videokünstlerin. Zuletzt erschienen: *Endless Andness: The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens* (New York 2013).

GÜNTER BLAMBERGER (Neuere Deutsche Literaturwissenschaft), Professor für Deutsche Philologie an der Universität zu Köln, Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata. Zuletzt erschienen: *Figuring Death—Figuring Creativity: On the Power of Aesthetic Ideas* (München/Paderborn 2013); *Heinrich von Kleist. Biographie* (Frankfurt a.M. 2011).

LÁSZLÓ F. FÖLDÉNYI (Kultur- und Kunstwissenschaften), Professor für Komparatistik an der Eötvös Loránd Universität, Budapest und Leiter des Lehrstuhls für Kunsttheorie an der Akademie für Schauspielkunst. 2005 erhielt er den Friedrich-Gundolf-Preis der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Seit 2009 ist er Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Zuletzt erschienen: *Starke Augenblicke: eine Physiognomie der Mystik* (Berlin 2013). Zum Thema erschienen: *Abgrund der Seele: Goyas Saturn* (München 1994); *Melancholie* (München 1988).

GUO YI (Chinesische Philosophie), Professor für Philosophie an der Seoul National University. Er war Professor für Philosophie an der Chinese Academy of Social Sciences in Peking, Visiting Scholar an der Universität Harvard, Gastprofessor an der Seoul National University in Südkorea und Fulbright Research Scholar an der University of Wisconsin in Madison. Zuletzt erschienen: zus. mit S. Josifovic u. A. Lätzer-

Lasar (Hrsg.), *Metaphysical Foundations of Knowledge and Ethics in Chinese and European Philosophy*, Morphomata 8 (München 2013).

SUDHIR KAKAR (Psychoanalytiker und Schriftsteller), neben seiner langjährigen Tätigkeit als Psychoanalytiker hat er zahlreiche Romane und Essays veröffentlicht. Darüber hinaus war er Visiting Professor an den Universitäten von Chicago, Harvard, Princeton, McGill, Melbourne, Hawaii, Wien und am Berliner Wissenschaftskolleg. Jüngst erschienen: *The Devil Take Love* (Delhi 2015); *Young Tagore: The Makings of a Genius* (Delhi 2013).

SIDONIE KELLERER (Philosophie), Wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für theoretische Philosophie der Universität Siegen. Zuletzt erschienen: »Heideggers verbogene Wahrheiten und die *Schwarzen Hefte*.« In: *Philosophie Magazin*, Sonderausgabe: Die Philosophen und der Nationalsozialismus (Januar 2015), S. 70–73; »Reworking the Past. The Postwar Publication of a 1938 Lecture by Martin Heidegger.« In: *Modern Intellectual History* 11, 3 (Cambridge 2014), S. 575–602.

TANJA KLEMM (Kunstgeschichte), Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Internationalen Kolleg Morphomata. Zuletzt erschienen: »La magie du Bambolaro. A propos de la pratique esthétique de Franco Bellucci.« In: *Franco Bellucci, Ausstellungskatalog MADmusée 2014*, S. 13–15; *Bildphysiologie. Wahrnehmung und Körper in Mittelalter und Renaissance* (Berlin 2013).

WOLFGANG KUBIN (Sinologie), geb. 1945 in Celle, ist Emeritus der Universität Bonn und Senior Professor an der Beijing Foreign Studies University. Als Wissenschaftler beschäftigt er sich hauptsächlich mit der chinesischen Literatur und Philosophie, als Übersetzer überträgt er vor allem Werke moderner und gegenwärtiger Autoren aus China. Als Schriftsteller schreibt er Lyrik, Essays und Erzählungen. Für sein Lebenswerk wurde er mit vielen Preisen ausgezeichnet, u.a. mit dem Voß-Preis (2013). Jüngste Publikationen umfassen seine »Geschichte der chinesischen Literatur« in (bisher erschienenen) neun Bänden und seine Reihe »Klassische chinesische Denker« (bisher sechs Bände). Zum Thema erschien von ihm herausgegeben in Buchform: *Symbols of Anguish. In Search of Melancholy in China* (Bern 2001).

MARIA MOOG-GRÜNEWALD (Romanistik, Komparatistik), emeritierte Professorin für Romanische Philologie und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Tübingen. Mitherausgeberin der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft sowie der Reihe Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft. Zuletzt erschienen: *Mythenrezeption* (Hrsg.): *Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Stuttgart/Weimar 2014). Zum Thema erschienen: »Ennui – Curiosité – Nouveau. Zu einer ›Archäologie‹ der Moderne mit Rücksicht auf Baudelaire.« In: Assel, Heinrich/Hans- Christoph Askani (Hrsg.): *Sprachgewinn – Festschrift für Günter Bader*. Münster 2008, S. 124–139; »Tassos Leid. Zum Ursprung moderner Dichtung.« In: *arcadia* 21 (1986), S. 113–128.

ECKART SCHÜTRUMPF (Klassische Philologie), Professor emer. of Classics and Humanities an der University of Colorado at Boulder. Sein Forschungsschwerpunkt ist antike politische Philosophie. Er ist der Verfasser von 12 Monographien, darunter der Übersetzung und eines Kommentars zu Aristoteles' Politik in vier Bänden. Zuletzt erschien: *The earliest translations of Aristotle's Politics and the creation of political terminology*, *Morphomata Lectures Cologne 8* (München 2014). Er erhielt 2006 den Forschungspreis der Alexander von Humboldt Stiftung.

JAN SÖFFNER (Romanistik, Komparatistik), er vertritt derzeit einen Lehrstuhl für Romanistik an der Universität Tübingen. Zuletzt erschienen: *Metaphern und Morphomata*, *Morphomata Lectures Cologne 7* (München 2015); *Partizipation. Metapher, Mimesis, Musik – und die Kunst, Texte bewohnbar zu machen* (München 2014).

BILDNACHWEISE

Tafel bpk / Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ident.Nr 251–1913. Fotograf: Volker-H. Schneider

Blamberger

Abb. 1 Erlangen, Graphische Sammlung der Universität, B 155verso

Abb. 2 Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen. Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KL 50. Foto Karen Blindow

Földényi

Abb. 1 Photography © The Art Institute of Chicago

Abb. 2 <http://apsyda.tumblr.com/post/93906915234/anselm-kiefer-melancholia-2004-oil-acrylic>

Abb. 3 Art Gallery of New South Wales. Foto: AGNSW © Anselm Kiefer. Inv.-Nr.: 324.2005.a-c

Bal

Abb. 1 http://de.wikipedia.org/wiki/Las_Meninas#mediaviewer/File:Las_Meninas_%281656%29,_by_Velazquez.jpg

Abb. 2 bpk / RMN – Grand Palais / Paris, Musée d'Orsay / Patrice Schmidt

Abb. 3–10 bpk / Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ident.Nr 251–1913. Fotograf: Volker-H. Schneider

Bislang in der Morphomata-Reihe erschienen:

- 1 Günter Blamberger, Dietrich Boschung (Hrsg.), *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik, Medialität*, 2011. ISBN 978-3-7705-5148-4.
- 2 Martin Roussel (Hrsg.), *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*, 2012. ISBN 978-3-7705-5305-1.
- 3 Jan Broch, Jörn Lang (Hrsg.), *Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*, 2012. ISBN 978-3-7705-5347-1.
- 4 Dietrich Boschung, Corina Wessels-Mevissen (Eds.), *Figurations of Time in Asia*, 2012. ISBN 978-3-7705-5447-8.
- 5 Dietrich Boschung, Thierry Greub, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen*, 2012. ISBN 978-3-7705-5448-5.
- 6 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Diagrammatik der Architektur*, 2013. ISBN 978-3-7705-5520-8.
- 7 Thierry Greub (Hrsg.), *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, 2013. ISBN 978-3-7705-5527-7.
- 8 Guo Yi, Sasa Josifovic, Asuman Lätzer-Lasar (Eds.), *Metaphysical Foundation of Knowledge and Ethics in Chinese and European Philosophy*, 2014. ISBN 978-3-7705-5537-6.
- 9 Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger, Martin Roussel (Hrsg.), *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, 2013, ISBN 978-3-7705-5554-3.
- 10 Dietrich Boschung, Sebastian Dohe (Hrsg.), *Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figurationen*, 2013. ISBN 978-3-7705-5528-4.
- 11 Stefan Niklas, Martin Roussel (Hrsg.), *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff*, 2013. ISBN 978-3-7705-5608-3.
- 12 Ryosuke Ohashi, Martin Roussel (Hrsg.), *Buchstaben der Welt – Welt der Buchstaben*, 2014. ISBN 978-3-7705-5609-0.
- 13 Thierry Greub (Hrsg.), *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*, 2014. ISBN 978-3-7705-5610-6.
- 14 Günter Blamberger, Sebastian Goth (Hrsg.), *Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids*, 2014. ISBN 978-3-7705-5611-3.
- 15 Sabine Meine, Günter Blamberger, Björn Moll, Klaus Bergdolt (Hrsg.), *Auf schwankendem Grund. Schwindel, Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne*, 2014. ISBN 978-3-7705-5612-0.

- 16 Larissa Förster (Ed.), *Transforming Knowledge Orders: Museums, Collections and Exhibitions*, 2014. ISBN 978-3-7705-5613-7.
- 17 Sonja A.J. Neef, Henry Sussman, Dietrich Boschung (Eds.), *Astroculture. Figurations of Cosmology in Media and Arts*, 2014. ISBN 978-3-7705-5617-5.
- 19 Dietrich Boschung, Ludwig Jäger (Hrsg.), *Formkonstanz und Bedeutungswandel*, 2014. ISBN 978-3-7705-5710-3.
- 20 Dietrich Boschung, Jan N. Bremmer (Hrsg.) *The Materiality of Magic*, 2015. ISBN 978-3-7705-5725-7.
- 21 Georgi Kapriev, Martin Roussel, Ivan Tchalakov (Eds.), *Le Sujet de l'Acteur: An Anthropological Outlook on Actor-Network Theory*, 2014. ISBN 978-3-7705-5726-4.
- 22 Dietrich Boschung, Alfred Schäfer (Hrsg.), *Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit*, 2015. ISBN 978-3-7705-5727-1.
- 23 Dietrich Boschung, Alan Shapiro, Frank Wascheck (Eds.), *Bodies in Transition. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge*, 2015. ISBN 978-3-7705-5808-7.
- 24 Dietrich Boschung, Christiane Vorster (Hrsg.), *Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität*, 2015. ISBN 978-3-7705-5809-4.
- 25 Eva-Maria Hochkirchen, Gerardo Scheiße, Jan Söffner (Hrsg.) *Stimmungen des Todes und ihre Bestimmung. Theorie und Praxis im Dialog*, 2015. ISBN 978-3-7705-5810-0.
- 26 Dietrich Boschung, Marcel Danner, Christine Radtki (Hrsg.) *Politische Fragmentierung und kulturelle Kohärenz in der Spätantike*, 2015. ISBN 978-3-7705-5811-7.
- 27 Ingo Breuer, Sebastian Goth, Björn Moll, Martin Roussel (Hrsg.) *Die Sieben Todsünden*, 2015. ISBN 978-3-7705-5816-2.
- 28 Larissa Förster, Eva Youkhana (Hrsg.) *Grafficity. Visual practices and contestations in the urban space*, 2015. ISBN 978-3-7705-5909-1.
- 29 Dietrich Boschung, Jürgen Hammers-taedt (Hrsg.), *Das Charisma des Herrschers*, 2015. ISBN 978-3-7705-5910-7.
- 30 Dietrich Boschung (Hrsg.), *Archäologie als Kunst. Archäologische Objekte und Verfahren in der bildenden Kunst des 18. Jh.s und der Gegenwart*, 2015. ISBN 978-3-7705-5950-3.

Die *Morphomata*-Reihe wird herausgegeben von Günter Blamberger und Dietrich Boschung.

Das **Internationale Kolleg Morphomata**: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen wird vom Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen der Initiative ›Freiraum für die Geisteswissenschaften‹ als eines der *Käte Hamburger Kollegs* gefördert. Jährlich bis zu 10 Fellows aus aller Welt forschen gemeinsam mit Kölner Wissenschaftlern zu Fragen kulturellen Wandels. Im Dialog mit internationalen Wissenschaftlern gibt das Kolleg geisteswissenschaftlicher Forschung einen neuen Ort – ein Denklabor, in dem unterschiedliche disziplinäre und kulturelle Perspektiven verhandelt werden.

www.ik-morphomata.uni-koeln.de

Günter Blamberger (Germanistik), Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität zu Köln und Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata.

Sidonie Kellerer (Philosophie), Wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Theoretische Philosophie der Universität Siegen.

Tanja Klemm (Kunstgeschichte), Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Internationalen Kolleg Morphomata.

Jan Söffner (Romanistik, Komparatistik), Vertretungsprofessor am Romanischen Seminar der Eberhard Karls Universität Tübingen.

INTERNATIONALES
KOLLEG
GEHESE DYNAMIK UND MEDIALITÄT
KULTURELLER FIGURALEN
MORPHOMATA

WILHELM FINK

ISBN 978-3-7705-5724-0



9 783770 557240