

SYMBOLE DER MELANCHOLIE

Kapitel II des Buches:

Melancholie als Haltung
von
Volker Friedrich

Gatza Verlag, Berlin 1991

Alle Rechte vorbehalten

© Dr. Volker Friedrich
Schillerstraße 7
75365 Calw

Um die Melancholie-Symbolik in ihrer geschichtlichen Prägung begreifen zu können, muß man sich die Ursprünge des Melancholie-Begriffes und seiner Interpretationen klar-machen.

In „Melancholie“ steckt der griechische Begriff „melas“, was übersetzt schwarz, dunkel, finster bedeutet. Und so wurde seit alters her „schwarz“ das Farbsymbol für die Melancholie. In ihr steckt aber auch das griechische Wort für Galle, nämlich „cholê“. „melas“ und „cholê“ ergeben also zusammen „die schwarze Galle“. Die Melancholie, die schwarze Galle ist einer der vier Körpersäfte, die die antiken Mediziner im menschlichen Leib wähten. Neben der schwarzen Galle nannten sie die gelbe Galle, den Schleim, der griechisch „Phlegma“ heißt, und das Blut. Die Körpersäfte wurden unter anderem mit den vier Elementen und den vier Jahreszeiten ins Verhältnis gesetzt. Die im zweiten und dritten Jahrhundert nach Christus gängigen Vorstellungen dazu fassen Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl zusammen: „Die Luft ist warm-feucht, das Feuer warm-trocken, die Erde kalt-trocken, das Wasser kalt-feucht. Jedem dieser vier Elemente ‚gleich‘ (...) einer der Aufbaustoffe des Organismus: das Blut der Luft, die gelbe Galle dem Feuer, die schwarze Galle der Erde, das Phlegma dem Wasser. Jeder dieser vier Säfte hat die Vormacht (...) in einer der vier Jahreszeiten und beherrscht (...) eines der vier Lebensalter: dem Blut gehört der Frühling und die Kindheit, der gelben Galle der Sommer und die Jugend, der schwarzen Galle der Herbst und das reife Mannesalter, dem Phlegma der Winter und das Greisentum.“¹ Die Melancholie, die kalt-trockene schwarze Galle wurde also mit der Erde, dem reifen Mannesalter und dem Herbst zusammengebracht. So und ähnlich wurden ihr über die Jahrhunderte hinweg eine Reihe an Eigenschaften und Auswirkungen auf Körper und Geist, auf Leib und Seele nachgesagt, aus denen sich wiederum Symbole für die Melancholie ableiteten. Und diese Symbole wurden in den künstlerischen Darstellung der Melancholie in den verschiedenen Gattungen wie der Dichtung oder der Malerei immer wieder aufgenommen.

Einer der wirkungsreichsten Verbindungen für ihre Symbole wurde zwischen der Melancholie und dem Saturn geknüpft. Dieser Verbindung gehen Klibansky, Panofsky und Saxl in ihrer detailreichen Studie „Saturn und Melancholie“ nach. Darin schreiben sie: „Fast allen Schriftstellern des späteren Mittelalters und der Renaissance galt es als unumstößliche Tatsache, daß die Melancholie, die krankhafte wie die natürliche, in einer besonderen Beziehung zu Saturn stehe und daß dieser ‚schuld habe‘ an den unglückliche Eigenschaften und Schicksalen des Melancholikers. Noch heute bezeichnet das Englische die melancholisch-düstere Veranlagung als ‚saturnine‘, und (...) für einen Künstler des 16. Jahrhunderts [war] die Aufgabe, einen Melancholiker darzustellen, gleichbedeutend mit der Aufgabe, das Bild eines Saturnkindes zu schaffen.“² Liest man in mittelalterlichen Texten nach, wie zu jener Zeit Saturn charakterisiert wurde, so wird man fast erschlagen von einer Vielzahl an Bestimmungen, die sich sogar zum Teil zu widersprechen scheinen. Diese Widersprüchlichkeiten rühren daher, daß Saturn einmal naturwissenschaftlich als Gestirn, das andere Mal aus der Mythologie heraus als Gottheit betrachtet wurde. Solch eine Liste findet sich beispielsweise bei Abû Ma`sur, islamischer Astrologe im 8. und 9. Jahrhundert:

„Was Saturn betrifft, so ist seine Natur kalt, trocken, bitter, schwarz, dunkel, heftig, rau. Manchmal ist sie auch kalt, feucht, schwer und stinkenden Windes. Er ißt viel und ist aufrichtig in der Freundschaft. Er weist hin auf Werke der Feuchtigkeit, des Ackerbaus und Landbaus und auf Besitzer von Landgütern, auf Arbeiten an Ländereien und Bauten an

Wassern und Flüssen, auf das Abmessen von Dingen, auf das Teilen von Ländereien, auf Land und viel Vermögen und Landgütern mit ihrem Reichtum, auf Geiz und bittere Armut, auf Wohnsitze, auf Reisen zur See und langen Aufenthalt in der Fremde, auf weite schlimme Reisen, auf Verblendung, Verderbtheit, Haß, List, Verschlagenheit, Betrügerei, Treulosigkeit, Schädlichkeit (oder Schaden), auf ein In-sich-Zurückgezogensein, auf Einsamkeit und Ungeselligkeit, auf Großmannssucht, Machtucht, Stolz, Hochmut und Prahlucht, auf solche, die Menschen unterjochen und herrschen, sowie auf jede Tat von Bosheit, Gewalt, Tyrannei und Zorn, auf Kämpfer (?), auf Haft, Gefangenschaft, Pfändung, Fesselung, aufrichtiges Reden, Bedächtigkeit, Besonnenheit, Verstehen, Prüfen, Erwägen ... auf vieles Denken, Sich-Fernhalten von Rede und Zudringlichkeit, auf das Verharren auf einem Wege. Beinahe nie wird er zornig, aber wenn er zornig wird, beherrscht er sich nicht; er gönnt anderen nichts Gutes; er weist sodann hin auf Greise und mürrische Menschen, auf Furcht, Widerwärtigkeiten, Sorgen, Trauerzustände, Schreiben, Verwirrung ... Bedrängnis, hartes Leben, Enge, Verlust, Todesfälle, Erbschaften, Totenklage und Verwaistheit, auf alte Dinge, Großväter, Väter, ältere Brüder, Diener, Stallknechte, Geizige und Leute, deren Aufmerksamkeit die Frauen erfordern (?), auf die mit Schande Bedeckten, Diebe, Totengräber, Leichenräuber, Gerber und andere Leute, die die Dinge zählen, auf Zauberei und Empörer, auf niedrige Leute und Eunuchen, auf langes Nachdenken und wenig Reden, auf Geheimnisse, während keiner weiß, was in ihm ist und er es auch nicht zeigt, wissend von jeder dunklen Angelegenheit. Er zeigt hin auf Selbstvernichtung und Langeweile.“³

Was sich hier fast wirr anhört, verweist auf eine Vielzahl an Symbolen des Saturns und damit auch auf Symbole der Melancholie. So wurden in der Malerei die Kinder des Saturns beispielsweise als Geizige, Krüppel, Bettler, Bauern oder Landarbeiter abgebildet. Saturn selbst ist auf vielen Darstellungen mit einer Sichel in der Hand – was den Bezug zum Bäuerlichen unterstreicht –, ab und an auch in einer grüblerischen Haltung zu sehen, eine Hand, zur Faust geballt, stützt den Kopf. Sein Haupt ist meist mit einem Tuch halb verhüllt, so daß das Gesicht beschattet ist, was ihm eine düster-traurige Anmutung verleiht.⁴ Ähnliches mag in den Zeilen aus dem Gedicht „Dunkles zu sagen“ von Ingeborg Bachmann über die Zeit erhalten geblieben:

„ (...)

Verwandelt ward deine Locke

ins Schattenhaar der Nacht,

der Finsternis schwarze Flocken

beschneiten dein Antlitz.

(...)“⁵

Doch zurück zu den traditionellen Symbolen: Auf Saturn-Bildern findet man öfters eine Schlange, die sich in den eigenen Schwanz beißt. Dies ist ein Symbol, das von der Identifizierung von Saturn und Kronos herrührt. Der Zeus-Vater Kronos wurde nämlich häufig mit der Zeit gleichgesetzt. Streng genommen handelt es sich dabei um eine Verwechslung. Sie geschah wegen des gleichlautenden Begriffes für „Zeit“, nämlich „Chronos“. Von Chronos, der Zeit, führt die Linie über Kronos, dem Gott, zu Saturn. Deshalb wurde ihm die Schlange beigeordnet, denn die Schlange, die sich selbst in den Schwanz beißt, ist ein Symbol für den Fluß und den Kreislauf der Zeit. Anstatt der Schlange erfüllt in manchen

Bildern ein Drache die gleiche Funktion.⁶ In dem Bonmot „Die Zeit frißt ihre Kinder“ ist jene Verwechslung wiederzufinden: Kronos hat der Mythologie nach seine leiblichen Kinder gefressen, um nicht von einem Erben dereinst in seiner Macht bedroht werden zu können.

Da nun aber der Saturn seit alters her als Planet der Melancholie angesehen wurde, kam es zu Parallelen in der Symbolik von Chronos, Kronos, Saturn und Melancholie. In der Malerei wurde die Melancholie selbst meist als Frau, manchmal als alte, häßliche, manchmal als schöne Frau mit langem Haar dargestellt. Den Höhepunkt dieser Melancholie-Bilder hat wohl Albrecht Dürer mit seinem Kupferstich „Melencolia I“ im Jahre 1514 erreicht. In diesem Meisterwerk gelingt es dem Künstler, zwei Fliegen mit einer Klappe zu schlagen: Er veranschaulicht die Melancholie (und macht sie damit spürbar) und gleichzeitig greift er mit bildnerischen Mitteln die Diskussion der Melancholie in der Geistesgeschichte auf. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl interpretieren den Dürer-Stich in ihrem Band „Saturn und Melancholie“ ausführlich. Sie kommen zu dem Schluß: „Tatsache ist also, daß Dürer der erste Künstler nördlich der Alpen gewesen ist, der der Darstellung der Melancholie die Dignität des Symbols verlieh, in dem sich zwischen dem abstrakten Begriff und der konkreten Anschauung eine ungemein zwingende Übereinstimmung herstellt.“⁷ In Dürers Kupferstich sitzt eine mit einem Flügelpaar versehene Frauengestalt in einer mit Melancholie-Symbolen geradezu vollgestopften Umgebung. Die Frau ist vornübergebeugt, ihr Kopf auf der geballten linken Faust aufgestützt, ihr Gesicht vom Schatten bedeckt und ihr Blick schweifend in die Ferne gerichtet. Der aufgestützte Kopf ist Zeichen des Grüblerischen, Nachdenklichen der Melancholie; der Schatten läßt das Antlitz dunkel, finster, schwarz erscheinen, wie es den „Schwarzgalligen“ seit der Antike nachgesagt wurde; der in die Ferne gerichtete Blick, der gleichsam nach vorne, in die Zukunft schaut, deutet auf der einen Seite die Hoffnung auf Besseres an, auf der anderen Seite wird aber nichts scharf erfaßt, dem Melancholiker bleibt nichts Greifbares; das Flügelpaar deutet darauf hin, daß die Melancholie dem Menschen Flügel verleiht, ihn und seinen Geist erheben und zu großen Leistungen beflügeln kann.⁸ Dürer hat seiner Melancholie-Gestalt typische Saturn-Attribute beigeordnet: Ein Stundenglas symbolisiert die Zeit, ein Zirkel und andere geometrischen Geräte das Vermessen der Dinge und der Welt, ein Geldbeutel verweist auf Reichtum, ein Schlüsselbund auf Gewalt und Macht.

Doch die Macht der Worte reicht nicht aus, um eine Beschreibung des Bildes zu geben, die ihm gerecht werden würde – man muß es gesehen haben. Auch heute noch, denn dieser Stich bewegt nach wie vor die Gemüter derjenigen, die sich über Melancholie Gedanken machen. Den Schriftsteller und Rhetorik-Professor Walter Jens zum Beispiel. Als Reproduktion im Postkartenformat trug er Dürers Kupferstich in den Bombennächten des Zweiten Weltkrieges stets bei sich – als Trost und auch als Hoffnungsspender, trotz, vielleicht aber auch wegen der Schwermut, die das Bild ausstrahlt. Walter Jens sagt über Albrecht Dürers „Melencolia I“: „Ich mag diese Figur deshalb so, weil sie zu gleicher Zeit unsägliche Trauer und große Hoffnung verbirgt. Sie ist gefangen von tiefer Depression, und zu gleicher Zeit ihr ins Weite gewandter Blick verspricht utopisches Ausspinnen dessen, was jetzt noch nicht möglich ist, aber eines Tages möglich sein könnte. Also, die Verbindung von großer Tristesse und unsäglicher Hoffnung. Das zusammen finde ich in diesem immer wieder ausgedeuteten Bild der Bilder, wie man es genannt hat. Ich denke schon, daß es das am meisten interpretierte Bild der gesamten Kunstgeschichte ist.“⁹

Bei den Zeichen der Melancholie ist mit der Neuzeit eine Veränderung eingetreten. Gegenüber den Symbolwelten der Antike und des Mittelalters, die die Melancholie personifizierten – sei es als Saturn oder in Frauengestalt – und folglich von recht konkreter Vorstellung waren, wird in den Texten der Neuzeit und der Moderne die Melancholie nurmehr als Stimmung ausgedrückt. Diese Veränderung könnte auch als eine Befreiung von der Anbindung der Melancholie an den Körper bezeichnet werden. Mit der Befreiung wurde der Geist bei der Definition der Melancholie zwar entfesselt, doch lastet nun eine größere Bürde auf ihm. Wie soll ein Begriff, um einmal linguistisches Vokabular zu benutzen, definiert werden, dem die Extension abhanden gekommen, der zu einem rein intentionalen Begriff geworden ist?¹⁰ Grundsätzlich läßt sich diese Frage hier und wahrscheinlich auch generell nicht klären. Für die Melancholie nach ihrer Abwendung vom körperlichen Bezug wird an dieser Stelle der Versuch unternommen, in einigen der zugeordneten Phänomene Spuren zu entdecken, die ein Verständnis von ihr ermöglichen. Aber gerade in der Tatsache, daß eine Bestimmung der Melancholie wesentlich schwieriger geworden ist, liegt schon ein Hinweis auf ihre Verfaßtheit.

Die neuen Symbole, die ich anführen möchte, sind selbstredend nicht die einzigen Symbole, die in der Moderne für Melancholie stehen, und sie müssen nicht in jedem Zusammenhang für Melancholie stehen. Sie sind auch nicht vollkommen abgekoppelt von der Tradition, sondern haben eine mehr oder minder lose Verbindung zu ihr. Symbole versteht man am leichtesten, wenn man ihre Wirkung verspürt. Literarische Beispiele sollen dabei helfen. In Georg Heyms folgendem Gedicht werden Perle und Träne als Produkt des Schmerzes und des Leidens zum Symbol für die Überwindung des Leids. Die Perle ist der Schmuck der verletzten Muschel, die Träne wird dem Dichter Anlaß, sein Gedicht zu schaffen.

„Die Muschel schließt die offenen Silberschalen,
Wenn Kinder grausam sie zerstören wollen,
In sich zurück die zarten Häute rollen,
Tief in sich krümmt das Tier sich vor den Qualen.

Ich fühl es, wie mein Herz, aufs neu verwundet
Von deiner Hand, sich will der Welt verschließen.
In seiner Kammern muß das Blut sich gießen,
Das kaum von bitterer Liebe war gesundet.

Doch, wie die Muscheln, die Verletzung litten,
Im Schoße formen den verlornen Saft:
Aus Leiden ward der Perlen Glanz erstritten,

So wuchs dies Lied aus einer bitteren Stunde.
Aus einer Träne ward dies Lied erschafft.
Und ich vergaß der kaum empfängnen Wunde.“¹¹

Einige Zeilen aus einem Gedicht von Ida Gräfin von Hahn-Hahn mit ähnlicher Symbolik, wenngleich mit einer unbestreitbaren Nähe zum Kitsch:

„Tränen, die ins Meer versinken,
Also spricht der Sage Mund,
Werden einst als Perlen blinken
Auf dem dunklen Wellengrund.

Gram wird einst sich mild verklären
Überm finstern Tal der Zeit,
Und so fließt denn, meine Zähren,
Fließt ins Meer der Ewigkeit!“¹²

Man sieht: Der Einsatz bestimmter Symbole muß nicht unbedingt etwas über die Wirkung des Gedichtes aussagen. Wie auch immer, in den beiden angeführten Gedichten von Georg Heym und Ida Gräfin von Hahn-Hahn wird mehrfach auf das Meer verwiesen. In der Neuzeit hat das Meer einen eigenen Symbolgehalt entwickelt. Der französische Historiker Alain Corbin untersucht in seinem Buch „Meereslust“ die Entdeckung der Küste im Abendland zwischen 1750 und 1840. Corbin erinnert in diesem spannenden kulturgeschichtlichen Werk an einen Satz aus dem Jahre 1685, in dem der Schriftsteller Saint-Évremond behauptet, jeder Anblick der Weite sei mit der Schönheit unvereinbar, denn er flöße Grauen ein.¹³ Das deutet indirekt auf eine Gruppe an Melancholie-Symbolen und deren Grundstruktur hin. Das Meer wie auch die Weite der Landschaft wurden immer wieder – sei es in der Literatur, der Malerei, der Fotografie oder im Film – hinzugezogen, um melancholische Stimmungen zu erzeugen. Diese Stimmungen müssen ja nicht gleich, wie es Saint-Évremond meint, dem Grauen nahestehen. Aber viele Kunsttheoretiker des 18. Jahrhunderts waren sich darin einig, daß das Schöne sich viel besser in einem lieblichen, grünen Tale zeige als am Meer oder in weiten Landschaften. Alain Corbin schildert diese Theorien in seinem Buch folgendermaßen: „Der gelbe, unfruchtbare, der prallen Sonne und den stürmischen Winden ausgesetzte Strand am Rande des grenzenlosen Ozeans erscheint als Antithese des lovely green, das eine ruhige Zuflucht verheißt. Die Geradlinigkeit der weiten Küstenstreifen widerspricht dem Bild des Kreises, des konzentrischen Schemas, das an eine Wiege erinnert. Der Sand bringt keine Ernten hervor, er widersetzt sich der Bildung anmutiger Flußläufe. Am öden Gestade tritt der liebliche Vogelgesang hinter dem heiseren Schrei der Möwe zurück, der die empfindsame Seele erschauern läßt. Der Strand, weder im Garten Eden noch in den Beschreibungen des Goldenen Zeitalters vertreten, widerspricht jeder Harmonie. Gespickt mit unregelmäßigen Riffs und zerklüfteten Felsen, zeugt er wie die grauenhaften Berge vom Einbruch des sintflutlichen Chaos. Einer möglichen Rückkehr des göttlichen Zorns setzt er gähnende Leere entgegen.“¹⁴ Der Strand ist ein Dazwischen, hier ist das Land nicht mehr richtig Land und das Meer noch nicht richtig Meer, das eine beginnt, das andere endet, der Strand ist beides und keins von beiden, ungreifbar, diffus.

Wie das Meer und der Strand als ästhetische Kategorie erst „entdeckt“ werden mußten, so war es auch bei der Landschaft und ihrer Weite. In der Einleitung zu der Anthologie „Deutsche Landschaften“ fragt Helmut J. Schneider: „Was ist das nun genauer: ‚eine Landschaft‘? Der Begriff schillert diffus zwischen Geographie und Ästhetik. Die ästhetische Bedeutung wurde von der bildenden Kunst vorgegeben. Landschaft war eine Gemäldegattung, das Wort wurde seit dem Aufstieg der Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert (erinnert sei an Claude Lorrain und Jakob Ruysdael, die Vorbilder für die mediterran-

ideale und die nördlich-realistische Landschaft) metaphorisch gebraucht: eine Gegend ‚wie gemalt‘. Dem entsprach ein ästhetisches Verhalten gegenüber der Natur, das sie als räumlichen Totaleindruck auffaßte und in Vorder-, Mittel und Hintergrund perspektivisch aufbaute und rahmte.“¹⁵ Über das Naturgefühl in der Antike und im Mittelalter könne, so Schneider, wegen des Fehlens nennenswerter Zeugnisse wenig gesagt werden. „Tatsächlich spricht vieles dafür, daß der Ursprung des Landschaftsempfindens mit dem Ursprung der Neuzeit selbst identisch ist; anders gesagt, es ist etwas so ganz Neuartiges wie die Naturwissenschaft, das expansive Wirtschaften oder das Streben nach individueller Freiheit.“¹⁶ Wie viele andere nennt Schneider das Jahr 1327 für den Beginn dieser Entwicklung. Da nämlich bestieg der Dichter Petrarca bei Avignon den Mont Ventoux – einfach so; Petrarca verband keinen Zweck mit diesem Ausflug, er wollte keine Blumen oder Kräuter sammeln, nicht in der Einsamkeit mit Gott Zwiesprache führen, nicht auskundschaften, wo Militärs am besten ihre Truppen stationieren können, er wollte einfach nur spazieren und schauen.

„Einsam und sorgenschwer auf öder Flur
meß ich die Wüstenei mit meinem Schreiten,
und fluchtbereit laß ich die Augen gleiten,
ob irgendwo im Sand der Menschen Spur.

So find als einz’gen Schirm ich die Natur,
daß es nicht offenbar werd’ allen Leuten –
und sie an meinen äußern Zügen deuten,
was ich im Innersten an Leid erfuhr.

Nun, glaub ich, kennen Strom und Flur und Au
und Berg und Tal mein jammervolles Leben,
das sich vor jedem fremden Blick verkrochen.

Doch find ich keinen Ort so wild und rauh,
daß Amor mir nicht sein Geleit gegeben
und er mit mir und ich mit ihm gesprochen.“¹⁷

In seinem wohl bekanntesten Sonett faßt Petrarca Natur und Landschaft als Spiegel für sein Innerstes auf, sie wirken rück auf sein Denken und Fühlen. Die Humanisten Marsilio Ficino und Francesco Petrarca waren es, die in der Renaissance den Auftakt für die Verknüpfung des Melancholie-Begriffes mit dem der Genialität machten. Vielleicht ist mein Gedanke weit hergeholt: Könnte es nicht dabei eine, vielleicht unbewußte Verbindung gegeben haben, daß Petrarca die Landschaft entdeckt und der Melancholie eine neue Wendung gegeben hat? Das Erleben der Weite der Landschaft kann melancholisch stimmen, der Blick in die Ferne gibt Rätsel auf: Was befindet sich dort am Horizont, wo ich nichts mehr scharf erkennen kann? Fern-Weh kommt auf, der Ehrgeiz wird ausgelöst, dem Diffusen am Horizont auf die Spur zu kommen und alle Rätsel zu lösen. Doch läuft oder fährt man hin: neue Horizonte, neue Rätsel. Vielleicht liegt in dem Skizzierten der Grund, warum viele Reiseberichte von einer eigentümlichen Traurigkeit durchzogen sind und den Leser Melancholie verspüren lassen.

Es war in Bezug auf die Weite der Landschaft mehrfach vom Grauen oder von Grauenhaftem die Rede. In diesen Wörtern steckt die Farbe „Grau“, von ihr leiten sie sich ab. Das Grau ist als Symbol für die Melancholie in der Neuzeit zu Bedeutung gelangt, es tritt zwar nicht gänzlich an die Stelle der alten Melancholie-Symbolfarbe „Schwarz“, bekommt aber große Bedeutung für die Symbolik. In dem Gedicht „Die graue Zeit“ von Hans Arp wird das deutlich, gleichzeitig begegnen einem Symbole der Melancholie, die zuvor schon geschildert wurden.

„Die graue Zeit

Ich fühle wie die graue Zeit durch mich zieht.
Sie höhlt mich aus.
Sie bleicht meine Träume.
Sie zieht schon so lange durch mich.
Ich liege am Strand eines ausgeflossenen Meeres
am Rand einer ungeheuren Muschel.
Es zerbröckelt es verwittert um mich
und rinnt in die Tiefe.
Langsam zerfällt der Raum.
Ich liege am Strand eines ausgeflossenen Meeres
am Rand einer ungeheuren Muschel.
Ein Mond glänzt darin.
Ein großes Auge
eine große Perle
eine große Träne glänzt darin.
Ich fühle wie die graue Zeit durch mich zieht.
Sie zieht schon so lange durch mich.
Sie höhlt mich aus.
Sie bleicht meine Träume.
Ich erschauere und bebe.
Ich verwittere.
Wie verlassene fahle Bauten stehen meine Träume
am Strand eines ausgeflossenen Meeres
am Rand einer ungeheuren Muschel.
Die Monde Augen Perlen Tränen zerfallen.
Ich fühle wie die graue Zeit durch mich zieht.
Ich träume schon so lange.
Ich träume mich grau in die graue Tiefe.“¹⁸

In seinem Buch „Die Macht der Farben“ erläutert Harald Braem, Professor für Farbpsychologie und Farbtheorie, die Wirkungen der Farbe Grau: „Grau entzieht sich allem und bleibt schemenhafter Schatten, Trug, Gespenst, blutleer und freudlos.“¹⁹ Und Max Lüscher zählt in seiner „Psychologie der Farben“ auf: „Grau ist weder farbig noch hell, noch dunkel. Es ist vollkommen erregungslos und frei von jeder psychischen Tendenz. Grau ist als Neutralität keines von beiden, weder Subjekt noch Objekt, weder innen noch außen, weder Spannung noch Lösung. Grau ist kein belebtes Territorium, sondern Grenze

schlechthin; die Grenze als Niemandsland, die Grenze als Trennungsstrich, als abstrakte Teilung, um Gegensätze zu gliedern, ‚grau ist alle Theorie‘ als Abstraktion.“²⁰ Aus diesen Worten läßt sich etwas Wichtiges für eine Bestimmung der Melancholie schließen: „Grau“ eignet sich ganz besonders als Melancholie-Symbol in der Neuzeit, weil diese Farbe in ihrer undefinierbarkeit genau der Melancholie entspricht, die nämlich als etwas Unbestimmtes und Diffuses erlebt wird. „Schwarz“ wird zwar nach wie vor mit Trauer oder auch mit Tod assoziiert, doch ist es in seinen Bezügen viel eindeutiger als das Grau. Und gerade das Diffuse, das das Grau bestimmt, ist im Schwarz so ausgeprägt nicht zu erleben. „Das graue Lied“ von Friedrich Theodor Vischer nimmt dieses Moment der Melancholie und ihrer Symbolik auf:

„Ich weiß es wohl, solch grauer Nachmittag
Ist all mein Wesen, all mein Tun und Treiben.
Nicht Wehmut ist's, nicht Schmerz und auch nicht Lust,
Das Wort spricht's nicht, die Feder kann's nicht schreiben.

Mir ist, als wär' ich selber Grau in Grau,
Zu viel der Farbe scheint mir selbst das Klagen,
Ob Leben Nichts, ob Leben Etwas ist,
Wie sehr ich sinne, weiß ich nicht zu sagen.“²¹

Das Nachsinnen bleibt ergebnislos, es ergibt keinen Sinn, das Dasein wird monoton gefriert, es ist farblos, eben grau.

Bislang wurde die Gräue mehr metaphorisch als konkret mit der Melancholie verbunden. Doch auch wenn sie als eine ganz bestimmte Art des Lichtes in Landschaften wahrgenommen wird, ein Licht, das zwischen grau und blau oszilliert, stimmt sie wehmütig. Der Blick in die Ferne an einem verhangenen Tag verliert sich in einer Art Bläue, manchmal in einem Flimmern, jedenfalls in der Diffusität. Ein ähnlicher Eindruck entsteht bei der Betrachtung eines Computer-Bildschirms aus ein paar Metern Entfernung. Die Stunden vor dem Computer können, bei aller Arbeitsamkeit, die mit ihnen verbunden sein mag, auch etwas Melancholisches vermitteln. Und das Flimmern der Fernsehschirme, das dem nächtlichen Spaziergänger durch ein Wohnviertel aus den Fenstern der guten Stuben entgegenleuchtet, stimmt in seiner Unwirklichkeit seltsam traurig.

An dieser Stelle bietet es sich an, auf ein weiteres Symbol hinzuweisen, das mit der Melancholie verbunden wird und das, wenn man so will, eine Vergegenständlichung der Farbe „Grau“ ist: der Nebel.

„Im Nebel

Seltsam, im Nebel zu wandern!
Einsam ist jeder Busch und Stein,
Kein Baum sieht den andern,
Jeder ist allein.

Voll von Freunden war mir die Welt,
Als noch mein Leben licht war;

Nun, da der Nebel fällt,
Ist keiner mehr sichtbar.

Wahrlich, keiner ist weise,
Der nicht das Dunkel kennt,
Das unentrinnbar und leise
Von allen ihn trennt.

Seltsam, im Nebel zu wandern!
Leben ist Einsamsein.
Kein Mensch kennt den andern,
Jeder ist allein.“²²

Wenn der Nebel stark fällt, dann sieht man manchmal nicht mehr die Hand vor Augen, die Orientierung geht verloren, man verliert die Umgebung wie auch die Mitmenschen aus den Augen; für die Metaphorik verweist das, wie in den vorgestellten Versen von Hermann Hesse, auf die Einsamkeit des Menschen, dem die Welt entgleitet, dem alles fremd wird. Etwas zurückgenommen finden sich diese Motive auch bei Christian Morgenstern. Allerdings wird in seinen Zeilen der Nebel noch mit der Meeressymbolik verknüpft.

„Nebel am Wattenmeer

Nebel, stiller Nebel über Meer und Land.
Totenstill die Watten, totenstill der Strand.
Trauer, leise Trauer deckt die Erde zu.
Seele, liebe Seele, schweig und träum auch du.“²³

In einem Satz von Eustache Deschamps verschiebt sich das Verhältnis von Melancholie und Nebel: „So läßt der Nebel der Melancholie mich wahrlich oft in Grübeleien verfallen, und weiß doch nicht, warum.“²⁴ Hier steht der Nebel nicht mehr stellvertretend als Symbol der Melancholie, sondern die Melancholie selbst ist neblig – auch dies hängt wiederum mit der Diffusität zusammen, dem Wesensmerkmal der Melancholie. Es wird deutlich herausgestellt in den folgenden Zeilen von Jacob Haringer:

„Schwermut

Ich bin ein Fremdling, einst war ich ein Dichter.
Ich bin der letzte Morgengast der müden Hur.
Ich bin die Wand, die alles hört und nichts sagt.
Ich bin ein Licht, das die Nacht über beim Sterbenden brennt.
Ich bin der Schiffer, der aus fernen Landen zurückkehrt, und sein
Weib war nicht treu.
Ich bin der Schnee, über den der letzte Strahl der Sonne rost.
Ich bin der alte Blinde, der nicht sterben kann.
Ich bin der müden Näherin Gebetbuch,
von trostlosen Tränen beschmutzt.

Ich bin ein Greis, der ein blutjunges Weib nimmt,
Ich bin die Nacht aller Verzweifelnden, Trostlosen,
zum Tod Verurteilten.
Ich bin das traurig in der Zelle gepiffne lustige Lied,
Ich bin ein Kind, das keiner mit Spiel und Lächeln erfreut,
Ich bin ein blindes Lamm, das vergebens
nach der Mutterbrust greift,
Ich bin der letzte sterbende Unkenruf im Röhricht –
Ich bin ein Fels, der an Veilchen und Moos und Ginster denkt,
Ich bin kein Stern der einen Himmel fand –
Nun bin ich nicht mehr was, ich weiß nicht was ...“²⁵

Dieser verzweifelte Versuch, sich selbst zu bestimmen, scheitert. Aber woran? An der Unmöglichkeit, das Unbestimmbare zu bestimmen. Die Melancholie selbst wie auch die melancholische Reflexion des Daseins mündet in einer Situation, die durch Unbestimmtheit, durch Diffusität gekennzeichnet ist. Und genau das spiegelt sich in vielen Melancholie-Symbolen: Der Nebel beispielsweise ist eben ungreifbar, ist etwas Diffuses.

Daß die Diffusität als Strukturmerkmal der Melancholie angenommen werden darf, läßt sich an ihren modernen Symbolen nachweisen: Die Betrachtungen zu Nebel, Strand und Weite stützen diese These (wobei ich betonen möchte, daß sie auch in andere Symbolzusammenhänge gestellt werden könnten). Aber läßt sie sich nicht auch durch die alte Symbolik untermauern? Geht man einmal die Untersuchungen von Klibansky, Panofsky und Saxl über die Saturn-Symbolik dahingehend durch, so wird man häufig auf Ambivalenzen stoßen. Auch hier steht die Melancholie dazwischen, alterniert zwischen den Möglichkeiten. Und gerade das wirft einen auf das melancholische Gefühl zurück, das eintritt, wenn die Dinge unklar werden, wenn etwas nicht schwarz oder weiß ist, wenn wir es nicht recht zu sagen wissen.

Auch wenn der Begriff „Melancholie“ heutzutage nicht mehr die Bedeutung haben mag, wie zu früheren Zeiten, so hinterläßt er seine Spuren doch auch in aktueller Literatur. Als Beispiel sei Christoph Ransmayers Roman „Die Schrecken des Eises und der Finsternis“ angeführt, in dem über eine Polarmeerfahrt und eine Nordpolexpedition berichtet wird. In diesem Roman beginnt ein mit „Melancholie“ überschriebenes Kapitel mit den Sätzen:

„Die Segel sind vom kalten Regen schwer. Manchmal fällt Schnee in nassen, großen Flocken. Unter den tiefziehenden Wolken bleibt der Unterschied zwischen Tag und Nacht aus; der Horizont verschwimmt in Nebelfetzen und einer grauen, endlosen Helligkeit.“²⁶

Ransmayer arbeitet mit altbewährten Melancholie-Symbolen: dem Nebel etwa oder der Farbe Grau. Als Strukturelement der Melancholie dient das Moment der Unterschiedlosigkeit von Tag und Nacht – auch hierin ist der Bezug zur Diffusität festzustellen.

Nun habe ich neben den wenigen Hinweisen auf die bildende Kunst die Melancholie-Symbolik hauptsächlich anhand literarischer Beispiele erläutert. Wie steht es aber mit den Kunstformen der Moderne, der Fotografie und dem Film? Ist die Melancholie für sie ein Thema? Und greifen sie auf Melancholie-Symbole zurück?

Auf einer übergeordneten Ebene betrachtet teilen sich Film und Fotografie ihr Kernthema, durch das sie sich aber auch unterscheiden: die Zeit. Fotografie und Film machen auf ganz eigene Art und Weise Zeit erlebbar. Das Foto erscheint uns im Grunde genommen absurder als der Film. Es ist als „gefrorene Zeit“ unwirklicher als der Film, der einen Zeitablauf vortäuscht, auch wenn der Film aus schnell ablaufenden Einzelbildern besteht und beileibe nicht Zeitabläufe präsentiert, wie wir sie in unserem Alltag erleben. Beide täuschen vor, der Film jedoch um eine Spur glaubwürdiger. Eben im Umgang mit der Zeit läßt sich aber die Melancholie der beiden Gattungen aufspüren. In ihrem Essay „Objekte der Melancholie“ hält Susan Sontag fest, „daß das am schmerzlichsten bewegende, irrationalste, geheimnisvollste und der Assimilationsfähigkeit am weitesten entzogene Phänomen – die Zeit selbst ist.“²⁷ In Susan Sontags Augen hat der Umgang mit der Zeit und der Vergangenheit in der Fotografie etwas Surrealistisches. Sie führt aus: „Der surrealistischen Aneignung der Geschichte haftet sowohl etwas unterschwellig Melancholisches als auch eine vordergründige Unersättlichkeit und Impertinenz an. Bereits im frühen Entwicklungsstadium der Fotografie, Ende der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts, wies William H. Fox Talbot darauf hin, daß sich die Kamera besonders gut dafür eigne, ‚die von der Zeit geschlagenen Wunden‘ aufzuzeichnen. Fox Talbot bezog sich dabei auf das Schicksal von Gebäuden und historischen Denkmälern. Heute interessiert uns weniger der Verfall von Mauern als der körperliche Verfall. Anhand von Fotografien sehen wir uns auf höchst intime und qualvolle Weise mit der Realität des menschlichen Alterns konfrontiert. Betrachtet man eine alte Aufnahme von sich selbst oder von Menschen, die man persönlich kennt, oder von vielfotografierten Prominenten, so ist die erste Reaktion: Wieviel jünger war ich (sie, er) damals! Fotografieren heißt die Sterblichkeit inventarisieren. Ein Fingerdruck genügte, um dem Augenblick gleichsam eine posthume Ironie zu verleihen. Fotos zeigen Menschen so unwiderruflich gegenwärtig und zu einem bestimmten Zeitpunkt ihres Lebens; sie stellen Personen und Dinge nebeneinander, die einen Augenblick später bereits wieder getrennt waren, sich verändert hatten und ihr eigenes Schicksal weiterlebten.“²⁸ Wenn aber die Fotografie „die Sterblichkeit inventarisiert“, so steht ihr Bezug zur Melancholie außer Frage, da Melancholie – wie später noch gezeigt wird – auch eine Gestimmtheit ist, die bei der Vergegenwärtigung des „Seins zum Tode“, wie Heidegger es nannte, entsteht.

Die Fotografie nimmt die angeführten Symbole der Melancholie auf, erzeugt melancholische Stimmungen aber auch mittels anderer Zeichen, die eine eigene Untersuchung wert wären. Daß fast jeder Fotograf melancholische Einzelbilder vorzeigen kann, ist anzunehmen. Aber es gibt auch Fotografen, die über weite Strecken ihres Gesamtwerkes von Melancholie bestimmte Bilder herstellen. Mir fallen als gute Beispiele Josef Sudek und Robert Frank ein. Der Prager Sudek darf vielleicht als ein „Meister der melancholischen Lichtführung“ bezeichnet werden. Obgleich er vom Realismus kommt, ist in seinen Bildern etwas eigenwillig Diffuses. Der in der Schweiz geborene Robert Frank hat in seinem Band über die Amerikaner²⁹ ein von städtischer Wehmut getragenes Lebensgefühl eingefangen; nicht zufällig hat Jack Kerouac, in dessen Romanen dem Leser der amerikanische „way of life“ einer bestimmten Generation entgegentritt, das Vorwort zu Franks Buch geschrieben. Für Susan Sontag ist bei der „Haupttrichtung der amerikanischen Fotografie (...) Traurigkeit die vorherrschende Empfindung. Hinter der zum Ritual gewordenen Behauptung der Fotografen, sie gingen aufs Geratewohl, ohne vorher eine Vorstellung zu haben, auf die Suche – um Motive zu ergattern und ungerührt aufzuzeichnen –, steht

eine traurige Vision des Verlustes. Um ihre Aussage über diesen Verlust wirksam zu machen, muß die Fotografie die bereits vertraute Ikonographie des Lebensmysteriums, der Sterblichkeit und der Vergänglichkeit ständig erweitern. (...) Neben der romantischen (ob extrem oder nicht) Verklärung der Vergangenheit hat die amerikanische Fotografie aber auch eine Romantisierung der unmittelbaren Gegenwart zu bieten. In Amerika ist der Fotograf nicht einfach jemand, der die Vergangenheit aufnimmt, sondern derjenige, der sie erfindet. ‚Der Fotograf‘, schreibt Berenice Abbott, ‚ist das zeitgenössische Wesen par excellence; aus seiner Sicht wird das Heute zum Gestern.‘³⁰

Das Thema „Melancholie“ ist für den Film wahrscheinlich so alt wie der Film selbst.³¹ In den Stummfilmklassikern ist Melancholie ständig gegenwärtig, und zwar in der Hauptsache in der Form der heiteren Melancholie. Zu nennen wären etwa Buster Keaton und, auf eine andere Art, aber mit nachhaltiger Wirkung auf die Melancholie-Symbolik im 20. Jahrhundert, Charlie Chaplin. Gerade Chaplin, dieser kleine Mann mit Hut und Stock, verkörpert in seinen Filmen den kleinen Mann mit seinem oft unglücklichen Leben, mit seinen Sorgen und Mühen, den Alltag zu bewältigen, was ihm immer nur über den unfreiwilligen, unbewußt gegangenen Umweg des komischen Versagens gelingt – Chaplin selbst ist zu einem Symbol der Melancholie geworden. Warum? Nun, er vermittelt dem Betrachter allein schon mit den Geschichten, die er erzählt, eine melancholische Stimmung. Die Absurdität des Alltags setzt diesem kleinen Kerl reichlich zu; seine Liebesgeschichten sind voller romantischer Zartheit, immer bedroht durch die Bosheit und Finsternis der Welt; stets ist dieser David im Kampf gegen die Goliaths der modernen Welt allein, Einsamkeit, Aussichtslosigkeit und Hoffnungslosigkeit bestimmen die Welt, die ihn umgibt; das einzige, was sich diesen Fährnissen entgegenstellen kann, ist das Lachen, der Witz, die Ironie – aber dieses Lachen hat nichts Joviales, nichts vom schenkelklopfenden Gegröhle der Stammtische an sich. Das Lachen, das in Chaplins Filmen siegt, ist ein verhaltenes, sanftes Lachen, das seinen Sitz in den Augenwinkeln hat und nicht im Bauch. Unzweifelhaft ist Chaplin als Melancholie-Symbol mit der Zirkusfigur des traurigen Clowns verwandt.

Und solche Figuren sind es, die als Wegmarken am Pfad der Melancholie durch die Filmgeschichte zu finden sind. Im deutschen Film hat – selten nur, doch dann überzeugend – Heinz Rühmann solche Figuren verkörpert. Im modernen amerikanischen Film muß Woody Allen an erster Stelle genannt werden, der eine intellektuelle Variante des Melancholikers darstellt. Allen trägt Elemente jüdischer Traurigkeit, die mit eingewilligtem Witz einhergeht, in seine Melancholiker-Figuren hinein. In dem Streifen „Manhattan“ wird am deutlichsten, welche Symbolik häufig Woody Allens Melancholie begleitet: Es ist die Stadt selbst, die zu einer Landschaft wird, einer Landschaft, die wiederum durch Weite und durch Diffusität gekennzeichnet ist. Woody Allens Filme bleiben somit, wenn auch auf einer weniger direkten Ebene, im Rahmen der modernen Melancholie-Symbolik.

Sie schlägt sich aber in vielen Filmen ganz direkt nieder. Der Nebel fungiert als Symbol für die Melancholie zum Beispiel in Michelangelo Antonionis „Die rote Wüste“, einem Film über die Melancholie als Krankheit im besonderen, aber auch über den Weltschmerz und die Schwermut der Liebe im allgemeinen. Der Film spielt in einer tristen Industrielandschaft Norditaliens. Die Hauptfigur, eine junge Frau namens Giuliana (dargestellt von Monica Vitti), leidet seit einem Autounfall unter Depressionen. Ihr Mann Ugo sorgt sich um sie, aber zwischen ihm und Giuliana steht eine Wand, die die Frau nicht nur von ihm, sondern von der gesamten Außenwelt trennt – ein dichter, undurchdringlicher Nebel scheint Giuliana zu umgeben. In einer Schlüsselszene wird dies besonders deutlich.

Das Paar hat Abend und Nacht gemeinsam mit Freunden in einer Baracke am Meer verbracht. Giuliana blickt aus dem Fenster aufs Meer. Das Drehbuch schreibt vor: „Wie eine riesige Gespensterscheinung taucht aus dem Nebel eine dunkle Masse auf und kommt näher. Sie scheint sich direkt auf die Baracke zuzubewegen. Giuliana tritt instinktiv vom Fenster zurück, während die anderen kommen, um hinauszuschauen. Eine Sirene bricht die Stille: drei rauhe, schaurige Töne. Es ist ein schwarzes, altes Schiff. Ein paar Augenblicke spricht niemand in der Baracke. Das Schiff bleibt stehen.“³² Das schwarze Schiff bringt, von der Symbolik her betrachtet, den Tod mit; an Bord hat jemand, wie durch die Beflaggung signalisiert wird, eine Infektionskrankheit. Dies macht Giuliana Angst, sie flieht, gefolgt von den anderen, aus der Hütte, verliert dabei ihre Handtasche. Als ihr Mann und sein Freund Corrado sich anbieten, zur Baracke zurückzugehen, um die Tasche zu holen, hält sie beide davon ab.

„Alle blicken sie schweigend an. Und sie findet sich allein inmitten eines Halbkreises, vor überraschten und fragenden Blicken. Nur Corrado steht in ihrer Nähe. Giuliana blickt auf die vier, die vor ihr stehen. Hinter ihnen ist die Landschaft fast völlig vom Nebel verwischt, den der Wind vorantreibt. Und nach und nach beginnen auch die Menschen die Konturen zu verlieren, ausgewischt zu werden, und mit ihnen verschwindet das bißchen Farbe, das geblieben war.“³³ Giuliana steigt in einen Wagen, aber anstatt in Richtung Land zu fahren, fährt sie auf eine Mole, die ins Meer ragt. Das Ende der Mole ist wegen des Nebels nicht zu erkennen. Doch in letzter Sekunde stoppt Giuliana die Todesfahrt. Sie habe sich geirrt, sagt sie ihrem Mann, dem man die Angst anmerkt, Giulianas Krankheit sei wieder ausgebrochen. Die verzweifelte Frau beteuert indes: „Ich habe es nicht gesehen, ich habe nicht mehr daran gedacht ... Ich wollte nach Hause gehen, bloß nach Hause ... Der Nebel hat mich durcheinandergebracht ...“³⁴

Das Meer und der Strand sowie der Nebel dienen auch bei Federico Fellinis Film „Amarcord“ zur Erzeugung einer melancholischen Stimmung und Atmosphäre und zugleich werden sie zu Symbolen der Melancholie selbst. Im Treatment zum Film ist zu lesen: „Mit dem Herbst ist auch der Nebel gekommen. Eines Morgens wachst du auf, und das Städtchen ist nicht mehr da. Das gegenüberliegende Haus ist verschwunden, der Baum, der Leuchtturm, der Bahnhof. Verschwunden ist auch der Kutscher Madonna, samt Pferd und Kutsche. Straßen, Plätze und Gärten verschwinden. (...) Auch das Meer ist verschwunden. Du kommst an den Strand, gehst bis zur Uferlinie des Wassers – aber das Meer ist nicht mehr da. Der Nebel verwandelt alles: ein Lastwagen gleicht einem prähistorischen Tier, das langsam seinem Aussterben entgegengeht.“³⁵ Das Greifbare, Gegenständliche, Vertraute verschwindet in der undefinierbarkeit, der Diffusität. Und was auf dem Land verschwindet, ist „auf der anderen Seite des Strandes“, dem Meer, ebenso ungreifbar geworden. Schon mit der Wortwahl Fellinis entstehen Bezüge zu den Ausführungen über die Melancholie-Symbole. Und auch das Grau als ein diffuses Nichts wird angesprochen. „In diesem Jahr will der Nebel überhaupt nicht weichen. Aus den Fenstern der Schule und aus dem Inneren der Cafés sieht man draußen nichts. Es ist wie ein dickes, graues Nichts, das nur ab und zu von einem Schatten durchquert wird, der sich tastend vorwärts bewegt und bei dem man nicht erkennen kann, wer er ist.“³⁶ Daß Fellinis Film von der Melancholie handelt, wird schon im Titel offenkundig. In einem Interview erläutert der Regisseur: „Mein Titel erscheint Ihnen rätselhaft. Es handelt sich nicht um die Marke eines

Aperitifs, sondern um einen Ausdruck, der sich im Dialekt der Romagna ‚A m’arcord‘ schreibt und ‚Ich erinnere mich‘ bedeutet. Wieder ein Film der Erinnerungen (...)“³⁷ Die Melancholie wird häufig als eine bestimmte Weise, mit Erinnerungen umzugehen, angesehen.³⁸ Aber es wird noch etwas anderes mit dem Titel angedeutet: „Amar cord“ heißt ‚bitteres Herz‘, und die Bitterkeit des Herzens ist eine seit langem vorkommende Umschreibung für Melancholie.

Zeichen-Charakter bekommt der Nebel auch in Theo Angelopoulos’ ‚Landschaft im Nebel‘. Zwei Kinder, die bei ihrer Mutter leben, machen sich von Griechenland nach Deutschland auf, um ihren Vater zu suchen. Ihre märchenhafte Reise, die ein schmerzhafter Prozeß der Läuterung und der Erkenntnis ist, führt sie am Ende in eine Nebellandschaft, in der alles zu versinken droht. Erst als sich der Nebel lichtet und ein Baum am Horizont erscheint, finden die Kinder in der Fremde gleichsam den Baum der Erkenntnis, und es kommt etwas wie Hoffnung auf.– Kinder, die traurig sind, wirken oft melancholisch; vielleicht deshalb, weil ihre Trauer unspezifisch, wenig zielgerichtet ist. So hängt ihre Traurigkeit nämlich mit der Diffusität zusammen. Angelopoulos benützt, wissentlich oder nicht sei dahingestellt, auch noch weitere Melancholie-Symbole. Eine Reihe an Strand-szenen verstärken die melancholische Stimmung. Mit der Farbgebung des Filmes, vieles ist in ein unwirkliches Blau, vieles in einem tristen Grau getönt, wird Wirkung erzeugt.

Ein Film, der ganz direkt die Melancholie zum Thema macht und auf ihre traditionelle Symbolik zurückgreift, ist ‚Tristana‘ von Luis Buñuel.³⁹ Der Titel des Films ist selbstredend schon ein klarer Verweis, aber es ist nur der allererste. Die junge Tristana, gespielt von Cathérine Deneuve, ist eine Verkörperung der Melancholie, so wie sie in vielen Darstellungen der Malerei festgehalten wurde. Die schöne Frau mit dem bleichen Gesicht, auf das häufig Schatten fallen, ist stets schwarz gekleidet, ihr Haupt oft verhüllt. Ihr junger Verhehrer, der stumme, bäuerliche Saturnino ist ein eindeutiger Bezug auf die Saturn-Symbolik. Saturnino, ein ‚Satürnchen‘, ein Saturnkind also, ist ein Bauernjunge, ganz wie es der traditionellen Darstellung der Saturnkinder entspricht. Nach einem Unfall wird Tristana ein Bein unterhalb des Knies amputiert – auf vielen Darstellungen ist Saturn mit einem Beinstumpf abgebildet. Dies sind in aller Kürze nur die wichtigsten Bezugnahmen Buñuels auf die traditionelle Symbolik, eine eingehendere Analyse seines Filmes würde sicherlich noch mehr Punkte zutage bringen. Und im Falle eines gebildeten Mannes wie Buñuel darf man sich sicher sein, daß diese Bezüge nicht zufällig sind. Eine Interpretation, die diesem Film gerecht werden wollte, müßte also ‚Tristana‘ als Film über die Melancholie betrachten, insbesondere über die spanische Melancholie.

Mir ist kein zweiter Film bekannt, der so direkt auf die traditionellen Melancholie-Symbole referiert wie Buñuels ‚Tristana‘. Die modernen Zeichen für Melancholie lassen sich jedoch in vielen weiteren Streifen finden, mehr als ich hier nennen könnte. Gleichwohl seien noch zwei Filme kurz erwähnt, in denen ganz unterschiedliche Aspekte der Melancholie thematisiert werden. In Jim Jarmushs ‚Stranger than paradise‘, der als einer der gelungensten Filme über das Lebensgefühl junger Menschen der 80er Jahre angesehen wird (und zwar nicht nur junger Amerikaner), wird die zarte Ironie des Films und die heitere Melancholie seiner Protagonisten in den Räumen der angeführten Symbole inszeniert. Man erinnere sich etwa daran, wie die drei jungen Leute zum Eriesee fahren, doch der See im dichten Nebel nicht zu sehen ist; als sie umkehren, lassen sie eine Nebelsuppe voller unerfüllter Wünsche und Träume zurück.

‚Stalker‘ von Andrej Tarkowskij ist ein Film voller Symbole. Stalker wird in dem

Streifen ein Mann genannt, der sich in der verbotenen Zone auskennt, einem mysteriösen Areal, dessen Betreten die Behörden unter Strafe gestellt haben und aus dem man, wie gesagt wird, nicht mehr herausfinde. Abgesehen von seinen politischen Anspielungen stellt der Film eine Reise an die Grenzen der Erkenntnis dar. Für Stalker und die beiden Männer, die ihn als Führer engagiert haben, ist die Reise in die Zone eine Konfrontation mit den Abgründen ihrer Seelen. Das Ungreifbare, Unbegreifbare waltet in der Zone, in ihr realisiert sich die Diffusität der Melancholie.

Im Zusammenhang mit Film und Melancholie sei noch darauf hingewiesen, daß der Gang ins Kino im Lichte der Melancholie betrachtet werden kann. Walker Percys Roman „Der Kinogehrer“ handelt davon. Der Ich-Erzähler, ein passionierter Cineast, definiert das „Kinogehrer-Phänomen“ als „Bezeugung“: „Heutzutage gilt doch, daß die Umgebung, in der ein Mensch lebt, für ihn nicht mehr bezeugt ist. Mit aller Wahrscheinlichkeit lebt er da in Traurigkeit dahin, während in ihm sich Leere ausbreitet und schließlich die ganze Umgebung aushöhlt. Doch wenn er einen Film sieht, der ihm die eigene Gegend zeigt, vermag er, wenigstens eine Zeitlang, als jemand zu leben, der Hier ist und nicht Irgendwo.“⁴⁰ Das Kino wird zum Ort der melancholischen Gewißheit, daß nichts gewiß ist, am wenigsten die Realität außerhalb des schwarzen Saals, durch den diffuse Lichtstrahlen flirren, um sich auf ihrer Zielfläche, der Leinwand wie durch Zauberhand zu Bildern zusammenzufügen und Geschichten zu erzählen.

- 1 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Frankfurt am Main 1990. S.114
- 2 Klibansky, Panofsky, Saxl, a.a.O., S.203
- 3 Zitiert nach: Klibansky, Panofsky, Saxl, a.a.O., S.207f
- 4 „saturnine“ steht im Englischen nicht nur, wie oben erwähnt, für eine melancholische Veranlagung, sondern bedeutet gemeinhin „düster“, „finster“, und zwar im Sinne von „finstere Person“ oder „düsteres Gesicht“.
- 5 Zitiert nach: Ludwig Völker (Hg.): „Komm, heilige Melancholie.“ Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte. Stuttgart 1983. S.262
- 6 Auch der Drache beißt sich in den eigenen Schwanz.
- 7 Klibansky, Panofsky, Saxl, a.a.O., S.434
- 8 Allerdings ist dieses Motiv gebrochen: Die Flügel der Melancholie sind viel zu klein, als daß sie solch eine große, schwere Gestalt wirklich tragen könnten. Die Melancholie „bleibt auf dem Teppich“, der Erde verhaftet. Setzte sie zum Höhenflug an, wäre ihr der Absturz gewiß.
- 9 Walter Jens in der ZDF-Sendung „Meine Bildgeschichte“
- 10 Mit der Extension eines Begriffes ist – einfach ausgedrückt – der Gegenstand gemeint, dem ich diesen Begriff zuordnen kann. „Intension“ wird die Bedeutung eines Begriffes genannt. Oft lassen sich sowohl Extension als auch Intension eines Begriffes angeben (Beispiel: „Auto“ – man kann darauf zeigen, gleichzeitig kann die Bedeutung je nach der Situation, in der „Auto“ gesagt wird, ganz unterschiedlich sein). Es gibt aber auch Begriffe, denen kein Gegenstand zuzuordnen möglich ist, auf den gleichsam mit dem Finger gezeigt werden könnte (Beispiel: „Liebe“), die also rein intensional sind.
- 11 Zitiert nach: Völker (Hg.), a.a.O., S.57
- 12 Zitiert nach: Völker (Hg.), a.a.O., S.143
- 13 vgl. Alain Corbin: Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste. Berlin 1990. S.161
- 14 Alain Corbin, a.a.O., S.162
- 15 Helmut J. Schneider: Erinnerter Natur. Einleitende Bemerkungen zur poetischen Geschichte deutscher Landschaft. In: ders.(Hg.): Deutsche Landschaften. Frankfurt am Main 1981. S.VII

- 16 Schneider, a.a.O., S.VIII
- 17 Francesco Petrarca: Dichtung und Prosa. Berlin 1968. S.50
- 18 Zitiert nach: Völker (Hg.), a.a.O., S.246
- 19 Harald Braem: Die Macht der Farben. München 1987 (2). S.175
- 20 ebenda
- 21 Zitiert nach: Völker (Hg.), a.a.O., S.141
- 22 Zitiert nach: Joachim S. Hohmann (Hg.): Melancholie – Ein deutsches Gefühl. Trier 1989. S.219
- 23 Christian Morgenstern: Nebel am Wattenmeer. In: Melancholie, Einkehr und andere Dichtungen. Jubiläumsausgabe in vier Bänden. Bd.II. München 1979. S.109
- 24 Zitiert nach: Völker (Hg.), a.a.O., S.320
- 25 Zitiert nach: Völker (Hg.), a.a.O., S.213
- 26 Christoph Ransmayr: Die Schrecken des Eises und der Finsternis. Wien 1984. S.70
- 27 Susan Sontag: Objekte der Melancholie. In: Über Fotografie. Frankfurt Am Main 1980. S.56
- 28 Sontag, a.a.O., S.71f
- 29 Robert Frank: Die Amerikaner. München 1986
- 30 Sontag, a.a.O., S.69
- 31 Es wäre einmal interessant, eine Filmgeschichte zu lesen, die sich entlang des Melancholie-Motivs entwickelte.
- 32 Michelangelo Antonioni: Die rote Wüste. Cinemathek II. Ausgewählte Filmtexte. Hamburg 1965. S.40
- 33 Antonioni, a.a.O., S.48
- 34 Antonioni, a.a.O., S.49
- 35 Federico Fellini: Amarcord. Zürich 1981. S.40
- 36 Fellini, a.a.O., S.42

37 Fellini, a.a.O., S.304

38 vgl. Volker Friedrich: Melancholie als Haltung, Kapitel III,3: Melancholie als Schwermut der Liebe. Berlin 1991

39 Es handelt sich um eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Benito Pérez Galdós (auf deutsch: Benito Pérez Galdós: Tristana. Frankfurt am Main 1989)

40 Walker Percy: Der Kinogeher. Frankfurt am Main 1980. S.67