

Acedia oder Melancholie ermöglichen es Petrarca zufolge gerade, vom Göttlichen inspiriert zu werden, was fast einer Umkehrung der mittelalterlichen Auffassung dieses Phänomens gleichkam, wie Jennifer Radden in *The Nature of Melancholy. From Aristotle to Kristeva* zu Recht anmerkt.

Diese Neubewertung wird von einem der einflussreichsten Philosophen der italienischen Renaissance, dem Humanisten Marsilio Ficino (1433–1499), noch weitergeführt. In *De triplici vita* führt er das Bild des Melancholikers als Genie wieder ein, eine Vorstellung, die das Denken über Melancholie und Kunst in den folgenden Jahrhunderten stark beeinflussen sollte. In diesem Werk verbindet Ficino die platonische *mania*, die göttliche Verrücktheit oder Inspiration, die die Seele zu ungeahnten Höhen erheben kann, mit der aristotelischen Lehre von den vier Körpersäften. Jeder Mensch ist von melancholischer Natur und sehnt sich nach Inspiration, doch wer durch den Einfluss des Planeten Saturn einen Überschuss an schwarzer Galle hat, verfügt über einen leicht entflammaren *spiritus*, der für kreative Inspiration sorgt. Ficino zufolge ist Spiritus eine Substanz, von dem der gesamte Kosmos durchdrungen ist und damit auch die Seele, das Gedächtnis und das Vorstellungsvermögen – die *imaginatio* des Künstlers.

Damit schafft Ficino Raum für den menschlichen Typus des individuellen schöpferischen Künstlers, der sich im Laufe der Renaissance und den folgenden Jahrhunderten weiterentwickeln sollte, wie Marieke van den Doel in ihrer Dissertation *Ficino en het voorstellingsvermogen* (Ficino und die Vorstellungskraft) zeigt. Diese inspirierende Substanz des Spiritus trat an die Stelle Gottes, wodurch der religiöse Mensch dem schöpferischen Menschen Platz machen musste. So gewannen nicht nur philosophische Auffassungen über Kreativität und Inspiration an Terrain, auch die unterschiedlichen Künste, die im Mittelalter noch als Handwerk betrachtet worden waren, begannen wieder aufzublühen. »Dieses Jahrhundert hat, als wäre es ein goldenes Zeitalter, die freien Künste, die fast erloschen waren – die Literatur, die Poesie, die Rhetorik, die Malerei, die Bildhauerei, die Architektur und die Musik –, wieder ins helle Licht zurückgeführt« ⁷, schreibt Ficino. Wenn sich der von Saturn beeinflusste Melancholiker mit Herz und Seele der »schöpferischen Kontemplation« widmet, kann er sich mit seinem astralen Schicksal versöhnen. Ficanos Neubewertung der kontemplativen und schöpferischen Melancholie ging Hand in Hand mit dem unbändigen Wissensdrang des humanistischen Menschen.



© Anna Auerbach/Kosmos
Albrecht Dürer, *Melencolia I* (1514)

Das Bündnis zwischen Melancholie und Weisheit, das in der Renaissance geschlossen wurde, wird im berühmtesten Kupferstich der Zeit deutlich in Szene gesetzt: in einer von Albrecht Dürer im Jahr 1514 geschaffenen Allegorie der *Melencolia*. Eine melancholische geflügelte Frau ist von zahlreichen Attributen umringt, die auf Wissen und Weisheit verweisen, wie der Zirkel, den sie in ihrer Hand hält, die geometrischen Figuren um sie herum sowie der Federköcher und das Tintenfass vor ihr. Das Bemerkenswerte an diesem Kupferstich ist jedoch, dass sie mit alldem nichts anzufangen weiß und gedankenverloren vor sich hinstarrt. Diese Melencolia hat sich von der Welt zurückgezogen und harrt des Moments der Inspiration. Auf der Wand ist ein magisches Quadrat dargestellt, dessen Zahlen in jeder Spalte, Reihe oder Diagonale die gleiche Summe ergeben, hier vierunddreißig, während die beiden mittleren Zahlen der unteren Reihe – fünfzehn und vierzehn – auch noch einmal das Jahr verraten, in dem der Kupferstich angefertigt wurde. Hinter der engelhaften Frau, die einen Lorbeerkranz auf

ihrem langen Haar trägt, hängen Objekte, die auf die zwei verschiedenen Gestalten der Zeit verweisen: die Waage des Kairos, des Gottes des rechten Augenblicks, und die Sanduhr des Chronos, die die Vergänglichkeit und den Lauf der Zeit anzeigt.

Direkt unter der Waage sitzt ein Putto, ein Engel in kindlicher Gestalt, der die neue Einsicht oder Idee symbolisiert, die sich aus dem sorgfältigen Abwägen des rechten Augenblicks, des rechten Maßes und der rechten Umstände ergibt. Der Blick der Frau ist nachdenklich und schwermütig, fast grimmig. Schließlich steht die schwarze Galle nicht nur ursächlich für einen Drang nach Erkenntnis, sondern auch für ein aufbrausendes Temperament. Aber vielleicht verrät ihr Zorn auch etwas von der Einsamkeit ihrer Stellung als melancholischer Frau, die mit einem Gemüt und einer Genialität behaftet war, die hauptsächlich Männern zugeschrieben wurden. Denn obwohl es oft Frauen waren, die die Melancholie verkörperten, wie etwa in den einige Jahre später entstandenen Gemälden von Lucas Cranach, war es ihnen lange Zeit verwehrt, Melancholie selbst zu erleben und sie in Wissenschaft oder Kunst zu sublimieren. Bei Cranach hat die Melancholie ihren mürrischen Ausdruck übrigens verloren; sie schaut zärtlich auf die drei Kinder herab, die zu ihren Füßen mit einem Ball spielen. Ihre Flügel hat sie jedoch behalten. Sie symbolisieren einerseits die göttliche Inspiration, den belebenden Spiritus, sie stehen aber auch für ihre vermittelnde Funktion als Bote zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen, dem Himmlischen und dem Irdischen. Aus dem gleichen Grund trugen Hermes, Eros und Kairos in der Antike Flügel. Diese geflügelten Gestalten sind die Zwischenwesen, die extreme Pole und gegensätzliche Welten miteinander verbinden können und auf diese Weise die Entstehung neuer Erkenntnisse ermöglichen. Sie treten oft an Wendepunkten oder in Krisenzeiten in Erscheinung, um festgefahrene Verhältnisse aufzubrechen und neue Initiativen zu beflügeln.

Das Bild des melancholischen, schöpferischen Menschen kam in den folgenden Jahrhunderten zu voller Entfaltung. Gerade der wehmütige Geist kann beseelt und inspiriert werden, das Neue schaffen und sowohl die Schwere und als auch die Leichtigkeit des Seins, sowohl die Freude als auch die Traurigkeit auf kontemplative oder kreative Weise in sich vereinen. Dieser Gedanke klingt in den berühmten Zeilen in Shakespeares *Coriolanus* nach: »I could weep / and I could laugh, I am light and heavy.« Shakespeares Zeitgenosse Robert Burton schrieb in seinem Hauptwerk *Die Anatomie der Melancholie* (1621), dass Momente intensiver Freude gerade aus der tiefsten Wehmut hervorgehen können. Wie man es auch dreht und wendet, alles steht im Zeichen der Doppeldeutigkeit, als ob Melancholie vor allem die Gemütsverfassung der Ambivalenz verkörperte – einer Schwermut, die sich die Freude anschmiegt, eines tiefen Ernstes, der in Gelächter ausbrechen kann. Es scheint so, als ob die Melancholie die Doppeldeutigkeit unserer Emotionen sowohl inszenierte als auch beförderte. Aus diesem Grund kann sie auch »beseelend« genannt werden, denn die Seele lebt nur dann auf, wie ich andernorts in *Kairos* schrieb, wenn sie die Extreme zusammenhält, ohne sie auszulöschen.

Die an sich immaterielle Seele haucht der Materie Leben ein, wie Aristoteles in *Über die Seele* geschrieben hat, und wurde daher als die beflügelnde oder inspirierende

Verbindung zwischen dem Göttlichen und dem Irdischen betrachtet. Die Seele galt als eine Art Zwischenwesen, das die beiden Pole eines Gegensatzpaares – Freude und Leid, Körper und Geist, das Heilige und das Profane – zusammenführte. So gesehen hat der Melancholiker einen leicht entflammbaren Spiritus, um noch einmal Ficinos Seelen-Begriff zu verwenden. Er verfügt über das, was Zadie Smith in *Sinneswechsel* als »soulfulness« [8](#) bezeichnet hat, ein Begriff, das aus der schwarzen Musikkultur stammt und dem modernen westlichen Menschen bei der Suche nach seiner melancholischen, unter wissenschaftlichen oder medizinischen Argumentationsweisen verschütteten Seele helfen kann. Smith beschreibt »soulfulness« als eine Stimmung der Seele, die entsteht, wenn Freude und Trauer ... zusammenkommen, wie es in ähnlicher Weise, so Smith, auch im jiddischen *Schmaltz* zum Ausdruck kommt. Sie kommt zu dem Schluss, dass es für die Menschen wichtig ist, mit der Wehmut mitzuschwingen; nur so kann die Wehmut Smith zufolge in »Schönheit, Kreativität und Selbsterneuerung« [9](#) überführt werden.

Im 17. Jahrhundert bewahrte sich die Melancholie ihre zwiefältige Erscheinungsform, wobei die eine Form als krankhaft und die andere als vortrefflich galt. Um gegen die krankhafte Form anzugehen, empfahl Robert Burton in *Die Anatomie der Melancholie* nicht nur gesunde Ernährung, ausreichend Schlaf, gute Musik, Poesie und Kunst, sondern auch sinn- und bedeutungsvolle Arbeit. Nur so könne die Melancholie zu einer »glücklichen Einsamkeit« [10](#) führen und die Vorstellungskraft anregen. Letzteres war für Melancholiker des 17. Jahrhunderts wie Burton unverzichtbar, denn sie sahen sich mit einem weiteren Verlust konfrontiert, dem Verlust des selbstverständlichen Aufgehens in einer von Gott beseelten Welt. Wie Herman Westerink in *Verlangen & vertwijfeling* (Verlangen & Verzweiflung) darlegt, begann sich der Mensch fortan als vereinzelt Individuum und damit als »exzentrisch und von seiner Umwelt abgeschlossen« wahrzunehmen. Burton spricht von der »religiösen Melancholie«, die diese Gottverlassenheit und das Verschwinden einer verzauberten Welt in ihm auslöste. Damit erweiterte er nicht nur den Melancholiebegriff, sondern trug auch zu der Auffassung bei, Melancholie hauptsächlich als seelische Krankheit aufzufassen. Melancholie wurde kaum noch mit physischen Ursachen wie Körpersäften oder dem Einfluss der Planeten in Verbindung gebracht, sondern wurde zum Gemütszustand, der laut Westerink »einen ursprünglichen Verlust« und den Wunsch, »das Verlorene wiederzufinden« zum Ausdruck brachte. Der Mensch war erneut und nun endgültig aus dem Paradies vertrieben worden, und die Frage war nun, wie er damit umgehen sollte. Man fühlt sich an ein Wort Walter Benjamins erinnert: »Mit Schrecken sieht der Melancholiker die Erde in einen reinen Naturzustand zurückfallen. Kein Hauch von Vorgeschichte umgibt sie. Keine Aura.« [11](#)

Im folgenden Jahrhundert entwickelte sich die Melancholie zu einem Seelenzustand, der vor allem raffinierten, sensiblen und kreativen Köpfen zuteilwurde. In George Cheynes *The English Malady* (1733) wurden die Anfälle von Melancholie, Tristesse und Niedergeschlagenheit fast zu einer begehrenswerten »Krankheit« erhoben. Viele Schriftsteller, Künstler und Philosophen litten mit Hingabe daran. James Boswell (1740–1795) sprach von seinem *Hypochondriacus* und beschrieb ihn mal als ein

allgemeines Gefühl der Niedergeschlagenheit und andere Male als das gleichzeitige Erleben von Freude und Kummer. Im 18. Jahrhundert, als die Abschaffung des Feudalsystems und die Entstehung des modernen Bürgertums faktisch vollzogen war, wurde auch erstmals nach sozialpsychologischen Ursachen für die Melancholie gesucht. Beispielsweise macht er in seinen *Bekenntnissen* den Mangel an Liebe und Aufmerksamkeit während seiner Kindheit für seine Melancholie hauptverantwortlich. Diese soziale Deutungsweise sollte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts noch weiter verstärken, als immer mehr Bürger dem von Byron und Baudelaire zum Ausdruck gebrachten *Weltschmerz* oder *Spleen* verfielen, der manch einen in Trauer über die Unvollkommenheit der Gemeinschaft, der Gesellschaft oder der Welt versinken ließ.

TRAUER UND MELANCHOLIE

Im Jahr 1917 veröffentlichte Freud den Aufsatz »Trauer und Melancholie«, in dem er unser problematisches Verhältnis zum Tod analysiert. Trauer steht bei Freud für den gesunden »nicht-krankhaften« [12](#) Umgang mit Tod oder Verlust, während der Begriff Melancholie hier gerade auf ein gestörtes oder depressives Verhältnis dazu hindeutet. Das mag etwas verwirrend erscheinen, aber das Wort Melancholie verweist bei Freud nun einmal auf die psychischen Störungen, die im menschlichen Geist während eines unverarbeiteten oder behinderten Trauerprozesses auftreten können. Freud thematisiert daher auch selten die positive, kreative Seite der Melancholie.

Er beschreibt den Trauerprozess als eine Reaktion auf den Verlust eines geliebten Menschen oder, abstrakter gefasst, eines ideellen Wertes wie »Vaterland« oder »Freiheit«. Der Trauerprozess an sich, so merkt er an, ist kein krankhaftes Leiden, sondern ein natürlicher Prozess zur Verarbeitung eines Verlustes. Wird dieser Prozess jedoch nicht richtig durchlaufen, kann er sich schädlich auf den Geist auswirken. Dann entsteht das, was Freud »Melancholie« nennt: eine sehr niedergeschlagene Stimmung, bei der jemand wenig oder kein Interesse mehr an der Außenwelt zeigt und nicht mehr in der Lage ist, zu lieben oder mit seinen eigenen Gefühlen umzugehen – eine Stimmung, die sich letztendlich sogar in einer Form von Selbsthass oder in einen Verlust des Selbstwertgefühls münden kann. Freud beschreibt den Melancholiker als einen Menschen, der unter »Kleinheitswahn« [13](#) leidet, sich selbst als leer und moralisch verwerflich empfindet und nicht zu erkennen vermag, dass er oder sie jemals anders oder besser gewesen ist. Freud entwirft damit ein Bild des Melancholikers, das dem Bild des melancholischen Genies, das zu großer Kreativität fähig ist, diametral entgegengesetzt ist.

Einer der wesentlichen Unterschiede zwischen der trauernden Person und dem Melancholiker sieht Freud in der Beziehung zum verlorenen Objekt. Während das verlorene Objekt in der Trauer klar und konkret ist, weiß der Melancholiker nicht recht, was er verloren hat; sein Verlust ist viel abstrakter und seinem Wesen nach daher unüberwindlicher. Melancholie kann also als Trauer ohne zu betrauerndes Objekt beschrieben werden, wodurch das »Ich« seinen Schmerz nicht auf einen Verlust